

TAÑER AL FÉNIX DE ESTAÑO : *Ejecución históricamente informada y documentos para la restauración de los órganos de la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción en México-Tenochtitlan .*

TESIS, QUE PARA OBTENER EL
GRADO DE **DOCTOR EN
EJECUCIÓN DE ÓRGANOS
HISTÓRICOS NOVOHISPANOS,**
PRESENTA :

José Antonio Guzmán Bravo

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA,
UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
JULIO 29, 2008.

EXAMINADORES:

DR. GUSTAVO DELGADO PARRA(ASESOR)
DR. ANTONIO EZQUERRO
DR. LUÍS ANTONIO MARÍN
MTRA. OFELIA GÓMEZ CASTELLANOS
DR. ANTONIO CORONA ALCALDE



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Fénix en todo el orbe único y raro
Templo famoso de alto entendimiento
Fábrica a donde el arte al pensamiento
Es igual como en ésta vemos claro.

(Soneto de Pedro Laynez, 1578)¹

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS :

CRESCENCIO HERNÁNDEZ
AURELIO LEÓN
EDUARDO LÓPEZ BANZO
EUNICE PADILLA
DR. JULIO VIGUERAS
DRA. MARIA DE LOS ÁNGELES CHAPA
DRA. EVGENIA ROUBINA
DR. ALFONSO PADILLA
DR. GUSTAVO DELGADO
A MIS ALUMNOS Y AMIGOS

¹ En el *Encomium*, del prefacio a la edición de música de Antonio de Cabezón ,en las *Obras de Música para Tecla, Arpa y Vihuela*, ed. Hernando de Cabezón, Madrid 1578, ed. H. Anglés, I. Milá y Fontanals, CSIC, Madrid,1996,p.24

TAÑER AL FÉNIX DE ESTAÑO : Ejecución históricamente informada y documentos para la restauración de los órganos de la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción en México-Tenochtitlan .

José Antonio Guzmán Bravo

ÍNDICE

I Antecedentes-----	1
II Hipótesis de trabajo:-	12
1.- La ejecución históricamente informada.-----	15
2.- La Autenticidad.-----	28
3.- Respeto a las intenciones originales de los compositores.-----	42
4.- La notación como soporte de la obra (Urtext), y el concepto de fidelidad a la obra (Werktreue).-----	51
5.- La conservación y restauración del órgano histórico.-----	67
6.- Conservación preventiva.-----	71
III Metodología propuesta :-	80
Diseño y ejecución de un programa novohispano.-----	85
Programa ; Pensil Novohispano de Amenas Flores Musicales	89
1.-Notas al programa de mano.-----	91
2.- Los instrumentos de tecla.-----	99
3.- Compromisos prácticos-----	108
4.-La registración de los órganos.-----	112
5.- La cifra española para tecla.-----	123
6.- Los estilos en el renacimiento y el barroco-----	125
7.- La retórica; religiosa, política y teatral.-----	129
8.- El estilo romántico -----	137
9.- El estilo moderno -----	139
10.- Fuentes para la ejecución.-----	142
11.- Fuente contextual :-	166
a) La educación musical.-----	168



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

b) El toque básico; postura.-----	174
c) La Digitación.-----	176
d) La Ornamentación.-----	177
e) La Glosa.-----	179
f) El Tempo; tocar con <i>Buen Ayre</i> . -----	181
12.- Fuentes para el barroco tardío.-----	184
IV Documentos para la restauración de los órganos de la Catedral de México:-----	188
1.- Breve historia de los órganos de la Catedral de México. -----	193
2.-Contrato de mantenimiento, Francisco Peláez, 1704. -----	194
3.- Pedido de un órgano a España. -----	196
4.-Acuse del embarque del órgano. -----	199
5.- Ajustes al órgano y adeudos a Tiburcio Sans, 1694. -----	202
6.- Pedido de construcción-----	204
7.- El proyecto de don Joseph Nassarre en 1734-----	207
8.- Entrega y recepción de los órganos.-----	216
9.- Estreno del Gran Organo del Evangelio -----	217
10.- Estreno del Organo Epistolar -----	218
11.- Dictámenes de los exámenes practicados-----	221
12.- Mantenimiento y afinación-----	239
13.- La afinación encontrada en el propio órgano.-----	242
14.- Intervenciones durante el siglo XVIII-----	247
15.- Intervenciones durante el siglo XIX-----	254
Posición del organista en la Capilla Musical-----	268
Trabajos realizados en la época independiente (1821-1967) -----	272
El incendio de 1967 y la restauración de 1975.-----	275
CONCLUSIONES.-----	278
Apéndices : -----	287
1. 4 programas previos grabados en órganos históricos de Puebla y Oaxaca. ----	287
Apendice 2 -----	312
15 Documentos Inéditos -----	314
Bibliografía-----	368

I ANTECEDENTES:

Al filo de esta primera década del segundo milenio, a algunos les puede parecer peculiar y decididamente *retro*, que las preocupaciones en torno a la ejecución musical se encaminen hacia la búsqueda y exploración de conceptos, instrumentos y repertorios *obsoletos* en su mayoría, pertenecientes a épocas pretéritas, en los que intérpretes y público parecen hallar el placer y las satisfacciones que no encuentran en otras formas musicales del presente, tanto en la música comercial popularizada masivamente, como en la vanguardia musical.

Es cierto, que como en otras formas de arte, el voraz apetito de la postmodernidad, ha validado todo, equiparando en valor, los más disímbolos productos del ingenio humano, aplanándolos democráticamente.

Así, resulta igualmente anodina una toccata de Froberger que un bolero de Luis Miguel, o que una obra electrónica. Todo queda equiparado ya que resulta *conceptualmente incorrecto* el hablar de factura, categorías, contenidos, y calidad.

Aún menos aconsejable será hablar de placer, como consecuencia del goce de la belleza, se sigue prefiriendo el concepto y no la vivencia.

El arte se mide y califica en términos monetarios primero, luego opera fríamente, -en el mejor de los casos- la herramienta favorita de medición; la estadística, que a mayor número asigna mejor calidad y precio. Después sigue el parámetro de la popularidad, en refuerzo de los dos primeros y que suele ser resultado de la eficacia de las políticas de conducción cultural, a nivel masivo.

Las audiencias son condicionadas, bombardeadas, acorraladas por huestes de monitores sonoros que vomitan día y noche sus productos, buenos y malos.

El caos de la oferta obscurece y oculta lo mismo que promueve.

La versatilidad de los medios a nuestro alcance, que con un simple control electrónico puede cambiarnos de las llanuras del Serenghety, y su espectáculo de vida, a una sala de casa burguesa de telenovela, en la que la protagonista, angustiada, se debate en el tiempo y espacio, en sus propios asuntos. Con un simple toque, saltamos de lugares, épocas, emociones, o realidades.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Es fácil perdernos en el túnel informático infinito...o encontrarnos en el inmediato placer de la creación virtual. Todo abrumadoramente al alcance.

Encontrar y elegir son privilegios innegables, pero difíciles de ejercer ya que exigen conocimiento y fundamento.

El notable pintor contemporáneo andaluz, Guillermo Pérez Villalta, encarna con su arte, una postura de placer en la creación, que refleja su propia capacidad de visitar diversas estancias artísticas del pasado, de encontrar inspiración en fuentes frecuentadas, y de la posibilidad de comunicarse, - en los diversos lenguajes pictóricos que le han acercado su culta visión y su fértil imaginación-, con un sector de público que aún gusta de la pintura. Nada más lejano a la actual postura de pintores¹ y galeristas que promueven un arte donde la forma y el contenido carecen de importancia y todo el interés se desplaza, -desde hace algunas décadas- al discurso conceptual e ideológico (por pobre y reiterativo que este pueda ser) ; el resultado pictórico a exhibir, va de las ocurrencias light o algún hallazgo fortuito, a rollos articulados y validados en los términos comerciales que impone la moda ;

No entiendo esa palmaria, asombrosa ausencia de discurso en torno a la Belleza en nuestro presente. Parece casi que resulta de mal tono hablar de ella, como si de algo pecaminoso se tratara, dando cierto rubor reconocer hoy día su innegable poder de atracción. ¡ Si justo el Arte deja de tener sentido cuando la belleza y, consecuentemente, el placer desaparecen!

Cuando se apaga la Belleza, el Arte no es más que un objeto con el que tropezamos...²

Incluso se llega a dar el caso de que un profesional, por validar su propia creación a los ojos de esta vanguardia, imite la falta de técnica, la carencia de contenido, la inmediatez de propuesta, para parecer más fresco, distante, espontáneo y *cool*.

¹ Algo semejante pasa con la fotografía que al banalizar su producción (todo mundo, hasta con un telefonito móvil puede hacer fotos, de pésima calidad pero que terminarán imponiéndose), equipara a los fotógrafos de profesión con cualquier hijo de vecina que pueda mover el índice hacia abajo y tenga los contactos para mostrar sus "logros". Sin embargo, resulta aún diferenciable el trabajo de un maestro en el arte y el de un oportuno cazador de instantes ocurrentes y curiosos, justificando con la oportunidad, la ausencia de calidad, de oficio y de profundidad.

² Pérez Villalta, Guillermo, *Pinturas 2005-2008, Anotaciones (III)*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid 2008, p.5

Mercado, gobierno y mundo, parecen orientados a satisfacer los apremiantes cambios hormonales del deseo juvenil, aunque los compradores sean maduros y establecidos.

Así como en la moda juvenil, los jeans rotos, viejos y deslavados, enormes y sueltos, se cotizan mucho más que un pantalón nuevo y *planchado*, los peinados revelan la búsqueda de un testimonio fehaciente de no haberse bañado, conservando cuidadosamente, -a veces con un laborioso y complicado trabajo de laca-, el mayor número de *gallos*, *almohadazos* y *pegostes*.

La moda exige esta actitud, acompañada de caras serias, (o de plano desoladas, en el caso de los *Emos*), expresiones duras y desinterés manifiesto. En todo caso se trata de buscar una estética que ahora abreva en la escatología, que rompe (como toda transición generacional), con el pasado, pero que se auto sacrifica en el empeño. Caro resulta el costo de uniformarse con pantalones y largos tabardos negros, entubados o guangos, fúnebres chalecos de cuero y camisa del mismo color, aplicación de ganchos, tornillos, y clavos en el rostro, y el uso de pantalones desnalgados y cadentes, à la Cantinflas.

Es, no obstante, reconocible, la búsqueda estética; aparecen otros conceptos de belleza y otros formatos para el arte, dictados desde Nueva York o París. Por lo menos el discurso de sus adeptos propone algo que tiene que ver con la expresión individual, aunque triste y depresiva. La incapacidad de gozar, anhedonia, se presenta como el mal de moda.

Una cervical timidez, insegura y de rostro borroso, se agazapa tras las camisas y pantalones de marca. Afán de pertenencia, ufanos en las prendas etiquetadas que eligen promover.

También resulta imprescindible, para saberse rabiosamente moderno, el desprecio como defensa, la ignorancia como método, y la indiferencia como pasaporte, a un jubiloso mundo de hallazgos (ultra conocidos), donde no figura el pasado, ni la memoria. Aquí no caben artistas de más de 40 años de edad, sólo los sucedáneos artistas *baby faced*, que puedan parodiar con propiedad lo que pide una juventud educada por la TV, el Internet y con una total indiferencia hacia el pasado.

Así vemos a músicos que para atraer audiencia, corren al gimnasio disciplinadamente, hasta lograr hacer conciertos en camiseta, para lucir la musculatura, -que todo cuenta a la hora de atraer público-, no importa que toquen desafinados, fuera de estilo y exagerando

velocidades para sorprender a los villamelones, tampoco importa que sea el mismo concierto de Vivaldi ya oído hasta el hartazgo; el espejismo del éxito, hoy medible por la gratificante estadística, que declara un evento abarrotado, como seguro premio al éxito del interprete. La apariencia antes que la forma o el contenido. El mal gusto premiado.

El pasado se reinterpreta, editado y cuidadosamente seleccionado, en función de su uso y manipulación presente.

Los directores de escena, le hacen el favor a Verdi o a Wagner, de montar lo que a sus ojos son insufribles mamotretos, si no convertimos a *Wotan* en capo de un cartel de droga, con *cuerno de chivo* en vez del requerido *thondervault*, a la Villa Grimaldi de *Simón Bocanegra*, en un motel californiano con alberca en forma de amiba, palmera de plástico incluida, y todo lo que resulte alevosamente ajeno al contexto original.

El resultado, de humor involuntario, en el mejor de los casos, termina siendo tenazmente pobre, desarticulado y ...permítaseme la expresión incorrecta, feo.

En 2005 presencié un *Tristan und Isolde*, en la Ópera de Viena, en el que Isolda muere de pie...después de apurar un inexistente frasco de veneno. Quien ya ha visto este drama varias veces puede sonreír con las ocurrencias conceptistas, pero el que nunca ha visto este drama, quedó irremisiblemente marcado por una versión tramposa, pobre y descontextualizada, -limpia, dirían sus promotores-, pero ¿acaso no tendría el derecho de conocer las versiones como fueron concebidas originalmente?, o, por lo menos que no estén perpetuamente sometidas a la violencia que implica la lucha de música en contra de la escenografía, las luces, el trazo escénico y la actuación, todo al servicio de una ocurrencia persuasiva del director de escena.

Pensemos en que los directores de orquesta se tomaran estas atribuciones, cambiando antagónicamente la concepción de la música, de la orquestación y de la ejecución..., pero la diferencia fundamental es que el director musical, por lo general, si goza con la obra tal cual fue planteada, mientras que muchos directores de escena desean ser protagonistas, tratando a toda costa de insertar su visión y concepto, que entre más se aparte del original, más refleja su personalidad y poder de decisión, hay un duelo a muerte entre Monteverdi o Lope de Vega, en contra del director escénico de moda.

Semejantes concepciones se manejan sobre los museos, considerados cárceles donde el público debe ser llevado por la fuerza, a un lugar que carece de interés, donde se ha de hablar bajo y que de ribete solo muestra *cosas viejas y de muy lejos*.

En fin, que en un mundo poblado de prejuicios e inseguridad, que condena al individualismo y a la opinión personal, resulta más cómodo no comprometerse con búsquedas sustanciales, como es la de la belleza, autenticidad, ética artística o compromiso social.

Lejos de asumir el compromiso de la autenticidad consigo mismo, que implica la búsqueda de una ejecución históricamente informada, el propósito de penetrar y entregarse a un repertorio o a un programa, se ve amenazado por las exigencias cotidianas inmediatas que le hacen cobrar distancia emotiva y consecuentemente, el goce del repertorio ejecutado parece estar ausente en las ejecuciones contemporáneas, sea música antigua o moderna.

Ojalá se pudiera recuperar la sincera actitud *diletante*, de gozo al escuchar o ejecutar un programa, pero ahora la palabra es un insulto que descalifica.

El músico común padece su profesión, se refugia en logros sindicales, se acomoda en escalafones y convierte en rutina lo que pudiera ser un acto creativo, es decir renuncia a su calidad de artista para considerarse un profesionalista, con un apretado horario que rara vez, le deja tiempo para gozar de la belleza que trae entre manos.

Reiteraciones de repertorios que revelan poca búsqueda y conformismo, baja calidad interpretativa y poca o nula información musicológica. Así se presentan programas deshilvanados y carentes de una estructura que ofrezca al público una disfrutable sesión en la que el interprete compenetrado, sepa y goce lo que toca.

Artistas que tocan fotocopias, no música, que desconocen el gozo que proporciona el entendimiento, la comprensión de un estilo musical y la relación honesta con la audiencia.

Una muy antigua regla para cualquier espectáculo público es la de dar placer a la audiencia, ya que se consideraba saludable para la población y requisito de éxito.

La anhedonia³, está vinculada a la depresión y al suicidio; el mundo se percibe diferente; sordo, opaco, desabrido, triste, irritante y sin ilusión.

Se ha identificado una estructura cerebral asociada con el placer, -el núcleo septal lateral-, que cuando es motivado artificialmente, produce un efecto placentero, preferible al que proporcionan el agua, el alimento, las drogas adictivas o la actividad sexual.

El énfasis vital del artista se ha desplazado, al abrigo de lo convencional y aceptado.

¿Para qué internarse en los vericuetos de una búsqueda que puede encontrar objetos indeseables?

En la música, como en todo arte, el placer debe ser recíproco entre el público y el intérprete, ya que se retro-alimentan.

El escoger de entre los estilos de música al alcance, los repertorios del gótico, renacimiento, barroco, clasicismo, o de los períodos romántico, moderno o contemporáneo, al igual que dedicarse a un género como folclor, rock, jazz o tropical, etc., conlleva el aceptar las reglas propias de los practicantes de esas minorías musicales.

En el caso del que opta por la ejecución históricamente informada de repertorios del renacimiento y el barroco, en instrumentos originales o réplicas veraces, aplicando principios musicológicos de ejecución, tiene ante sí un repertorio vasto y de gran belleza, pero que implica una ética responsable para su tratamiento adecuado.

La búsqueda de autenticidad en la ejecución, de respeto a las fuentes e intenciones originales de los creadores, implica algo más que un entusiasta alarde de autoproclamado historicismo.

Si bien todo músico que quiere sobrepasar la mediocridad ambiental debe saber e investigar los terrenos que toca, esta exigencia se acentúa en aquel que decide dedicarse a la música del renacimiento, barroco y clasicismo, ejecutada en instrumentos históricos restaurados, ya que las particularidades de localización, ejecución y acceso exigen aproximaciones específicas a este repertorio, y conocimientos aplicados de investigación.

³ incapacidad de sentir el placer.

Es decir que aún con las limitaciones con que reiteradamente nos enfrentamos, como la imposibilidad de repetir los contextos originales, de conocer las intenciones autorales, y de contar con ediciones perfectibles, la búsqueda responsable conlleva una ética en la que lo que cuenta finalmente es lograr una autenticidad de intención.

El resultado presentado ante público, tendrá, por fuerza, el carácter hipotético de una propuesta discutible, de un *Simulacrum*, o realización de una réplica de un original desaparecido.

Pero fundamentalmente, lo único auténtico y original será nuestra propuesta presente; cómo realicemos esa efímera ejecución.

La intención del ejecutante historicista, se encamina a una búsqueda de elementos contextuales que le ayuden a analizar, cuestionar y validar musicalmente las decisiones que lo llevan a conformar un programa y a ofrecerlo al público.

En este contexto, la búsqueda de la belleza, a través de una intención auténtica, lleva a depurar nuestro gusto, explorando amplios contextos musicales hasta elegir programas en los que cada obra sea significativa. Nuestro gusto personal, cultura musical y criterio selectivo, operan como editores exigentes al definir un programa.

No en balde, el privilegio de contar con la atención de un público durante la duración de nuestra intervención, nos exige el ser selectivos y considerados, no todo lo que el pasado guarda resulta significativo y rescatable, hay merecidos olvidos que no deberíamos insistir en resucitar, con el argumento de ser antiguo y sólo resultar viejo.

La responsabilidad social de un músico, va de la mano con su ética personal y con los tipos de trabajos que desempeña; de concertismo, investigación, clases, grabaciones, etc., ya que cada uno exige su propio método de aproximación.

El ejecutante de estos repertorios, habrá de lograr expresarse en los diversos idiomas estilísticos de la música, lo que entraña un acercamiento conceptual a las fuentes y partituras, pero también el manejo de los elementos mecánicos y técnicos básicos para saber relacionarse con los instrumentos históricos a su disposición.

La realización de un doctorado en ejecución de órganos históricos mexicanos, implicó la preparación de cuatro programas ejecutados sobre sendos órganos históricos, de Puebla (Santuario de los Remedios y Templo de San Gregorio, Cholula), y Oaxaca (Santo

Domingo, Yanhuítlán y Santa María de la Asunción, Tlaxiaco), que se detallan adelante, con música alemana, francesa, italiana, y un programa dedicado a J. S. Bach .

Consideráramos un programa final, con música española y mexicana, en el órgano Nassarre (1735), que en el 2008 quedará restaurado, tal vez coincidiendo con la presentación del texto de investigación.

La tesis *Tañer al Fénix de Estaño*, se acompañará con un recital de obras para órgano de los siglos XVI a XVIII, encontradas mayormente, en fuentes novohispanas, ejecutado- *si nihil obstat*- en el órgano del Evangelio del coro de la Catedral Metropolitana, obra de don Joseph Nassarre.⁴

La ejecución podrá naturalmente realizarse en otros órganos históricos restaurados -por conveniencia de fechas y disponibilidad- y cumplirá las funciones de exposición práctica de la tesis, ya que las herramientas musicológicas se encuentran aplicadas en cada obra del programa, y su ejecución en un instrumento debidamente restaurado, constituye en sí, exposición y defensa del tema.

Los instrumentos catedralicios representan el momento culminante de una tradición organaria hispano mexicana, *con marcado acento aragonés* y brindan la posibilidad de ejecutar repertorios originales de singular calidad y belleza.⁵

Asimismo, restaurados apropiadamente, son capaces de generar circuitos de investigación en varias áreas y especialidades; ejecución, musicología, restauración, organería, , historia de la música, etc., y desde luego cumplir su función litúrgica con calidad.

La confección de un programa con obras idiomáticas para los órganos históricos mexicanos - que será interpretado de acuerdo a criterios de autenticidad, respeto a las fuentes y

⁴ Además de esta afortunada convergencia; investigación- restauración-ejecución, existe un elemento indeclinable en la consideración de un trabajo de este género: la función social que cumple. Es decir que en el contexto de una obra de restauración que requiere el concurso de varias disciplinas y especialidades, queremos que este trabajo resulte oportuno y constituya al menos, una mínima aportación en el esfuerzo por salvar estas joyas del patrimonio artístico de México.

⁵ Instrumento artesanal por antonomasia, el órgano histórico es siempre una obra autoral, con personalidad propia, implícita en los diseños originales y rescatable, al cabo de un íntimo trabajo de investigación, clasificación, desmonte y restauración integral de mecanismo y cajas. Es decir, que están ahí de nuevo los puntos de enlace; investigación- restauración- ejecución.

sustentación histórica- plantea la necesidad de ver al instrumento como una fuente de información práctica, aplicable directamente a la ejecución históricamente informada (EHI) y contextualmente ligado a la tradición musical hispánica que la sustenta.

A partir de mi tesis de licenciatura, *La Música en México durante el Virreinato (1974)*, he estado ligado a estos instrumentos, y participé en las peticiones de los organistas e investigadores para lograr la restauración del coro y órganos, tras el incendio que pretendió liquidarlos.⁶ Como otros muchos mexicanos fui testigo de su reestreno, emocionante y esperado. En *La Música de México*, editada por la UNAM⁷ en 1986, también dediqué algunas reflexiones en torno a ellos.

Hoy, en vista del apeo⁸, trabajo de conservación, y posible restauración con reintegración de partes, que realiza el equipo de Gerhard Grenzing en su taller del Pipiol, cerca de Barcelona y de la restauración de las cajas, ángeles músicos y decoración de los flautados por parte de los especialistas del Instituto Nacional de Antropología e Historia, - algunos de cuyos miembros trabajaron en la pasada intervención de Flentrop-, se perfila al fin la posibilidad de que estos órganos se reintegren a la vida musical de nuestro país.⁹

El estudio de los documentos que integran la historia de nuestros órganos catedralicios, nos ofrece experiencias de primera mano probadas, descartadas o aceptadas, para establecer, ya con la experiencia de siglos, como mantener y conservar estos valiosos instrumentos, a través de la creación de protocolos de curaduría que aseguren su uso óptimo y mantenimiento.

⁶ Entre 1976-78 me encontraba estudiando en Ámsterdam y pude visitar en varias ocasiones, y aún tocar, los órganos de Catedral que se encontraban en la etapa de afinación y armonización, en Zaandam en el taller de restauración de Dirk Flentrop, antes de ser regresados a México para su ensamblaje.

⁷ Guzmán, J.A., Stevenson, R. *La Música de México, II, Período Virreinal*, IIE (UNAM) México 1986

⁸ Apear, Arq. Bajar de su sitio algunas cosas, como las piezas de un retablo, de una portada, etc., *Novísimo Diccionario de la Lengua Castellana, por la Academia Española*, Imp. Garnier Hnos., París, 1892. En lenguaje de organería significa desmontar, para asear de polvo humedad, alimañas, etc., y restaurar los forros, conductos, arcos, secretos y detalles de mecanismo. El apeo puede ser mayor o menor y se aconsejaba hacerse cada 4 años para evitar los elevados costos de una reconstrucción.

Hasta la fecha no se me ha permitido conocer el proyecto presentado por Grenzing, así que ignoro sus alcances, pero todo parece indicar que se trata de un apeo mayor ya que se conservaba la restauración de Flentrop y no sabemos si se va a restituir los 5 fuelles originales, o se impondrá, sin consenso, otra solución.

⁹ Resulta imprescindible establecer un protocolo de conservación (basado en documentos de la propia mano de Nassarre y Télles Xirón), que mantenga siempre usable al instrumento y que preserve la restauración realizada.

El dictamen de Télles Xirón, al recibir en 1736 los órganos recién construidos, ofrece unos sensatos avisos para mantenerlos siempre en condiciones óptimas, (Dcto. 2, Apéndice).

Confiamos en que las investigaciones, pruebas, observaciones y reflexiones en torno a estos tesoros nacionales, cristalicen en la recuperación de sus antiguos quilates y animen a los organistas a profundizar en el estudio y aplicación de los tratados de ejecución musical- que en el terreno de la musicología hispánica- son notables aunque poco visitados.

Un instrumento adecuadamente restaurado exige que el organista esté a la altura, eligiendo su repertorio con criterio informado y ejecutándolo con el conocimiento de las fuentes antiguas y modernas, para poder ofrecer versiones artísticamente atractivas, cuidadas musicológicamente y que funcionen en el órgano histórico elegido, ya que parten de un cabal entendimiento de su particular composición fónica.¹⁰

Aunque la música sea el elemento primordial del valor de una ejecución, esta deberá adaptarse a las condiciones particulares del instrumento en el cual se ejecutará; las limitaciones de teclado, registros o carencia de ciertos artilugios, podrán condicionar mínimas alteraciones, cambios de tesitura o adaptación sonora, con el fin de sacar un mejor partido del instrumento al servicio de la obra musical.

El criterio dictará los márgenes tolerados de adaptabilidad del repertorio elegido, ya que si este fue seleccionado con acierto, se ajustará *como guante*, a los instrumentos históricos.

Será en relación con el programa propuesto en concreto; *Pensil novohispano de Amenas Flores Musicales*, que se aplicarán las diversas fuentes empleadas, y naturalmente serán audibles en el concierto final; el efecto de esta convergencia entre el repertorio musical propuesto y el instrumento adecuadamente restaurado, permitirá escuchar el resultado sonoro, en el tiempo y espacio privilegiado, de un concierto público.

¹⁰ El rescate del órgano histórico, genera además todo un circuito cultural de estudio y ejecución, que permite que los esfuerzos de una restauración adecuada y costosa, y el tiempo empleado por una serie de músicos, investigadores, restauradores, promotores culturales y autoridades eclesiásticas, se manifieste en esta adquisición colectiva, y se refleje en el goce público de la catedral primada de América.

II HIPÓTESIS DE TRABAJO :

Por tratarse de una investigación encaminada a fundamentar una ejecución musical práctica, autorizada y correcta, hemos formulado el siguiente paradigma : Obras idóneas (escogidas y ejecutadas con un criterio histórico-musical), tocadas en instrumentos apropiados, (órganos históricos cabalmente restaurados).

La hipótesis puede reducirse al concepto de que es posible realizar la ejecución adecuada de un programa idóneo desde el punto de vista musicológico, -respecto a lineamientos de estilo, ornamentación, fraseo, tiempos, carácter, etc.,- en órganos históricos de nuestro país, trabajados con acertados criterios de restauración y mantenimiento.

Esto permite la revitalización de repertorios musicales del renacimiento y el barroco principalmente.

La hipótesis presupone que una ejecución históricamente informada (EHI), se basa esencialmente en dos supuestos: el criterio de autenticidad¹¹ y el concepto de respeto a las intenciones originales de los autores antiguos, expresadas en los tratados y manuscritos que contienen esta música. Esta ejecución se realizará en un órgano histórico restaurado adecuadamente.

Las características fónicas de estos instrumentos, así como el conocimiento de las técnicas constructivas que condicionan su ejecución, -la registración característica, el medio registro, la lengüetería tendida, la octava corta, el ámbito del teclado, los pedales y cárcolas de contras,- permitirá gozar de versiones con personalidad musical irrepetible.

La correspondencia del material musical elegido, cualquiera que sea su procedencia, con la personalidad sonora del instrumento.

Desde luego habrán repertorios sumamente afortunados e idiomáticos, por país de origen, estilo o época, pero no debemos pasar por alto que la mayor parte de la música occidental del renacimiento, el barroco y el clasicismo es susceptible de una ejecución artística y

¹¹ El término "autenticidad" puede resultar ofensivo ya que implica que todo lo demás es inauténtico, fraudulento o no genuino. En nuestros contextos, se refiere a una ejecución, basada en fuentes y criterios musicológicos y estilísticos, correspondientes a la música.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

correcta , siendo una cuestión de gusto e información, la elección de un programa adecuado.

Es ideal el pensar que para cada autor o época podemos hacer uso de un instrumento en particular, a veces se da el caso, pero regularmente se cuenta con un solo instrumento o en algunos casos dos.

En esos casos hay que considerar que la música tiene un valor primordial y tratar de sacar el mejor partido de ella, con el instrumento con que se cuenta, esto asegura una constante sorpresa y descubrimiento.

Es decir que debemos prepararnos para los compromisos y ajustes que nos impone la realidad presente en nuestro país.

El repertorio organístico *manualiter*, de los siglos XV al XVIII, resulta particularmente adecuado, por lo que sobra material de calidad. Además existen obras modernas compuestas o arregladas ex profeso para órganos históricos particulares, pocas, es cierto, como pocos son los órganos adecuadamente restaurados y larga la lista de espera.

Una condición genera la otra.

Se establece la estrecha relación entre la investigación para una elección de repertorio, con el estudio de los instrumentos mismos.

El apoyo documental para la restauración que desemboca- ya terminado el instrumento - en un adecuado uso que asegure su integridad.

Asimismo debemos de recordar que este amplio circuito sólo se completa con la ejecución pública.

Habrá que partir de ediciones correctas y fidedignas, no siempre a la mano, cotejando con las fuentes originales cuando sea posible, para poder replantear soluciones convencionales casi siempre marcadas por una tradición post-romántica-electrónica, aún no suficientemente superada.

En el caso de México y su rico patrimonio organístico, es de agradecer que - salvo las devastadoras restauraciones conocidas¹²- aún tengamos un patrimonio que puede ser

¹² Como el caso de la Catedral de Morelia en la que los reformadores actuaron drásticamente y solo quedó la caja del Nassarre original (1732) ; y el de la iglesia de Santo Domingo en México, que embutió, en la caja original del órgano, un instrumento alemán de fábrica, en los años cincuenta, e hizo desaparecer testimonios invaluable del original de don Mariano Antonio Pérez de Lara, (1796).

rescatado aplicando los conceptos que a partir de los últimos 30 años se han venido aplicando con el consenso de una nueva generación de intérpretes, investigadores y restauradores, más informados y concientes de que todo trabajo de restauración es una hipótesis personal, que obedece a criterios falibles y a conceptos perfectibles.

Un principio seguro es el considerar siempre la posible restitución y vuelta al instrumento original, es decir, realizar la restauración con los materiales y técnicas reversibles, lo más cercanas a las empleadas en el mismo. Se deberá documentar profesionalmente -con fotos, grabaciones y reportes detallados- el proceso (criterios seguidos, piezas reemplazadas, testimonios encontrados, etc.), esto hace posible la recuperación de los elementos originales si se obtiene una mejor y más precisa información sobre el instrumento en época posterior.

Es en estos dos aspectos; ejecución- restauración, que se centran las preocupaciones metodológicas de esta tesis. Solo seré responsable personalmente de lo que respecta a la ejecución del programa, ya que de la aplicación de los principios de una restauración histórica, el responsable será en este caso el organero encargado.

El programa mismo servirá de ilustración concreta de nuestra propuesta.

LA EJECUCIÓN HISTÓRICAMENTE INFORMADA (EHI)¹³

Según Sherman¹⁴, existen tres tipos básicos de intérpretes históricamente informados;

- 1.- los tradicionalistas que creen firmemente que debemos tocar, tanto como sea posible, de acuerdo a los tiempos de los compositores aludidos.
- 2.- Aquellos que rechazan el ideal de autenticidad histórica; habiendo aprendido lo que les fue posible acerca de la ejecución histórica, ellos deciden ir en una dirección diferente.
- 3.- Aquellos que usan la historia radicalmente, para minar las asunciones más básicas, que los primeros dos grupos comparten con la corriente general.

¹³ EHI (Ejecución históricamente informada) Es un movimiento que busca la autenticidad en la ejecución de la música antigua, basándose en fuentes documentales, surgió como reacción al romanticismo y al modernismo. En inglés se maneja como HIP, (Historically Informed Performance), o (Historically Inspired Performance), también se conoce como *Authentic Movement, Early Music Movement, Period Performance Movement, Second Practice, etc.*

¹⁴ Sherman, Bernard, *Inside Early Music-Conversations with Performers*, New York & Oxford, 1997, p.393

La ejecución históricamente informada, nos coloca en un punto en el que es posible renovar nuestra relación con el pasado, de una forma que antes no pudo ser posible o necesaria. Ante un pasado musical irrecuperable irremisiblemente, -en tanto a ejecución-, nuestra época ofrece un panorama de investigación histórica que no tiene paralelo en la historia. Nunca existieron tantas fuentes al alcance, nunca pudimos disponer de un instrumental tan variado en extensas áreas geográficas, nunca antes se pudo consultar o poner en contacto tantos especialistas, maestros e intérpretes, ni fue tan factible -como ahora-, el poder escuchar músicas de cualquier región, tiempo y cultura.

Nietzsche vaticina desde su lucidez; "la historia puede volvernos inactivos o fantásticamente relativistas."¹⁵

Para Robert Donington,¹⁶ en su clásico tratado sobre la interpretación de la música antigua, (1963), -que fue el *Vademécum* de toda una generación- partimos de asumir que la música antigua queda mejor realizada si ajustamos nuestra moderna interpretación, lo más posible, a lo que consideramos- basados en fuentes y evidencias sobrevivientes- que fueron las interpretaciones originales.

Debemos aceptar que siempre habrá un deliberado compromiso-ya que las condiciones prácticas y especialmente las económicas, no sólo en nuestro país, pocas veces permiten que sea de otra manera.

La doctrina de la autenticidad histórica, según Donington, es ahora (décadas de los 60's, y 70's) incuestionablemente respetada, aunque no universal.

Vemos, por ejemplo que en conservatorios y escuelas de música convencionales, prevalece el criterio de enseñar y suponer que los nuevos instrumentos y sus técnicas de ejecución son necesariamente superiores a los antiguos,(crono centrismo).

Esto ha empezado a cambiar, y ahora la tendencia general se orienta hacia el reconocimiento de que la música antigua es un área específica de la música y requiere sus propias técnicas de ejecución y enseñanza.

¹⁵ Citado por Butt, John, *Playing with History; The Historical Approach to Musical Performance*, Oxford University Press, USA, 2005, p.50 Agradesco a la maestra Eunice Padilla su generosa participación de relevante bibliografía.

¹⁶ Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music*, Faber & Faber, London 1979, p.37 "Dedicado a Arnold Dolmetsch, su libro ofreció métodos de realizar un estilo justo cuando más lo necesitábamos...está construido sobre un principio muy efectivo; citar la médula de las fuentes históricas sobre todo asunto relacionado a la práctica de ejecución." Haynes, Bruce, *The End of Early Music*, Oxford University Press, UK, 2007, p.41

Sin embargo el cambio no fue pacífico ni gradual, en la mayoría de los casos protestas de los estudiantes desembocaron en la contratación de maestros que conocían las prácticas históricas por haber estudiado en Holanda o Inglaterra, en la compra de claves, flautas de pico y violas da gamba, principalmente, y en la creación de clases de instrumentos históricos.

En los años sesenta, es dudoso que un movimiento [como la EHI] pudiera haber obtenido credibilidad si no hubiese implicado un elemento de protesta y revolución.¹⁷

Los conservatorios tradicionales se dedican al aprendizaje de la técnica básica y luego a montar un exhaustivo repertorio, de acuerdo con un “canon de dificultad” y según la moda y preferencias de maestro y alumno.

Heredan del siglo XIX, las instituciones ya constituidas en conservatorios o en escuelas de música, donde se aplican programas curriculares que establecen definitivamente la estética romántica, cobijada por un clasicismo académico.

Esto condujo a un cambio general de estilo, donde ahora campeaban los largos legatos, portamentos, vibratos y una tendencia general a idealizar compositores, establecer un canon de “obras maestras” y consagrarse a repetir las en el estilo suyo y personal, que aplicaban lo mismo a Frescobaldi que a Prokofieff.

A partir de los años treinta, surge un estilo *moderno* de tocar, caracterizado por largas frases ligadas al extremo, uso continuo del vibrato, sobriedad en los rubatos y flexibilidades, apego literal a la partitura y que prosigue con el culto a un repertorio canónico. Hoy el canon de obras sacralizadas ya no resulta para nada moderno, ni reflejo de una continuidad interpretativa vinculada al estilo romántico decimonónico, sino al contrario, fue a partir de una reacción condenatoria de lo que se consideró “sensiblería romántica”, que se establece este estilo que tiene muchos puntos en común con el que empleamos aún los más asiduos partidarios del EHI.

Después de todo fuimos educados en las escuelas de música y conservatorios de los años 1960 a 1980, en los que dominaban estas aproximaciones *modernas* a la ejecución, la restauración (con el prejuicio cronocentrista que las técnicas y materiales de nuestro tiempo son superiores a los originales), y la composición. Imposible buscar un maestro que

¹⁷ Haynes, *Ibíd.*,

sepa y quiera enseñar técnicas de composición históricas (para restauración de partituras con voces o instrumentos faltantes), y menos para usar los lenguajes históricos para expresarse. Prohibición expresa de emplear acordes, formas e instrumentos tradicionales en una composición moderna.

Recién en los años noventas comenzamos a tener escuelas en las que existen algunos cursos formales que enfatizan las condiciones históricas de los repertorios, de la ejecución y de los instrumentos. Recordemos que una gran mayoría de practicantes de la EHI, no recibieron una educación musical “formal” y tuvieron que cocinarse *à la carte*, su propio programa de autodidacta asistido.

Un caso extremo es el de nuestro país, en el que por fuerza nos hemos visto en la necesidad de tomar cursos especializados en Europa, por no contar con una sólida plantilla de expertos en las habilidades requeridas para satisfacer la diversidad de intereses curriculares. Donington considera que al asumir tácitamente que los métodos, instrumentos y técnicas antiguas son superiores para la ejecución de la música antigua, se ignora que puede haber excepciones a esta verdad básica.¹⁸

Hoy en día esta idea de autenticidad se ve acotada por las convenciones que tolera la experiencia, derivando en una serie de posturas de los músicos intérpretes respecto a asumir limitaciones y conveniencias de la vida moderna.

Baste de ejemplo el uso generalizado de plectros de delhrin plástico para los claves, en vez de caños de ala de cuervo, estudiar con luz eléctrica y no con velas de sebo, usar de un compresor de aire y no del auxilio de fuellers, etc., por no hablar del radical cambio de función social, acceso a fuentes musicales y posibilidad de elección, que nuestros organistas del pasado no tuvieron e *in vece*, las particulares condiciones sociales, creencias, conocimientos y habilidades que nosotros no alcanzamos.

Habrà necesariamente convenciones, ajustes y adaptaciones, como los hubo siempre, la posibilidad y características de acceso a ciertos materiales, algunos de carácter privado, que por lo mismo se sujetan a veleidades personales, la ubicación de los instrumentos históricos, en iglesias o monumentos nacionales, que casi nunca cuentan con un criterio

¹⁸ Ibid, p. 38

claro para el acceso a los mismos, etc., la escasez de instrumentos adecuadamente restaurados y otros condicionantes que más de una vez nos pusieron los pelos de punta.

El pensamiento histórico implica la interpretación de todas las evidencias disponibles, con el mayor rigor crítico, esto no quiere decir descubrir lo que realmente pasó.

Taruskin objetó los tintes éticos y morales del movimiento en busca de ejecuciones históricas usando “instrumentos o estilos de tocar que son históricamente apropiados para la música sonada”, porque devalúa otras aproximaciones a la ejecución...¿Quién querrá usar estilos o instrumentos inauténticos?¹⁹

Una ejecución altamente auténtica, opina Davies, “es aquella en la que los instrumentos empleados son contemporáneos del período de la composición, en la cual la partitura es interpretada a la luz de prácticas estilísticas y convenciones de ejecución del tiempo en que la obra fue compuesta, es aquella en la cual se emplean conjuntos instrumentales del tamaño y disposición, especificadas por del autor.”²⁰

Es importante considerar los aspectos expresivos en la música antigua, ya que son impulsos intuitivos que permiten penetrar los significados de la pieza.

Donington opina que la expresión es la reacción entre lo que el ejecutante trae a la música y lo que encuentra en ella.²¹ La ejecución (eloquentia, pronuntiatio), o lo que Quantz y K.P.E.Bach llamaron *Richtige Vortrag* (la bonne expresión), es aquella en la que los dos elementos más importantes de la música son “*de toucher & de plaire*”.²²

Muchos factores contribuyeron para el despertar de este movimiento (EHI), Nicholas Kenyon los resume así;

Interés en la música antigua en sí misma, interés en las técnicas del período, trabajo musicológico, construcción de instrumentos, en suma, un complejo cuerpo de consideraciones académicas y prácticas, que juntas formaron los cimientos para el eventual éxito y popularidad del movimiento.²³

Primero presenciamos el *revival* de un repertorio olvidado tocado en instrumentos *originales*, y después nos internamos en los repertorios familiares del pasado, ejecutados de una manera radicalmente distinta.(p.3)

¹⁹ Taruskin, Richard, citado por Haynes, op.cit.p.11

²⁰ Davies, Stephen, *Authenticity in Musical Performance*, The British Journal of Aesthetics, 27, Londres, 1987, p.40

²¹ Donington, op.cit., p.375

²² “tocar y agradar”, Quantz, Johann Joachim, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la Flûte Traversière*, Voss, 1752. Introducción.

²³ Kenyon, Nicholas, ed., *Authenticity and Early Music, a Symposium*, Oxford University Press, UK. 1988, reimp. 1991, Introduction, p.2

Siempre requiere el ejecutante la protección psicológica que representa el creer en lo que uno hace. “ Lo que busco en una palabra es liberación : sólo cuando sabemos algo sobre las fuentes de nuestras prácticas y creencias contemporáneas, cuando sabemos algo de las razones y el porqué hacemos lo que hacemos, y cuando estamos al tanto de las alternativas, podemos sentirnos libres en nuestra elección de acción y credo, y hacemos responsables de estas”²⁴.

Una vez más Taruskin viene a ofrecernos una observación práctica;

“El agudo Bach de Leonhardt, para no hablar del de Harnoncourt, nos reaseguran que el ideal de restauración está lejos de ser compartido universalmente. No es la eliminación de la elección personal en la ejecución, lo que un artista real desea, sino su mejora y frescura. Para este propósito los instrumentos originales, los tratados históricos y todo lo demás, han probado su valor”²⁵.

Hoy por hoy, la EHI resulta expresión del postmodernismo²⁶ más radical, en su esfuerzo por revitalizar nuestra actual cultura musical, con un estilo único, distinto y original, que contribuye a la supervivencia y floración de la música occidental.

No se trata de un simple regreso directo al pasado, sino de una aventura artística, inspirada e informada por la historia, que nos lleva a desembocar en una nueva y total creación, que a la fecha ha rescatado y revitalizado una abrumadora cantidad de documentación, de partituras y de instrumentos, que milagrosamente se salvaron de la incuria y el desdén de los siglos.

Ahí está la historia y la musicología, para animar a los ejecutantes imaginativos a explorar y descubrir nuevos mundos sonoros, nuevas formas de expresión musical.

El fenómeno de la EHI, al menos desde que resultó una mayor fuerza cultural y comercial, no puede ser entendido si no lo referimos a la “condición postmoderna”. Taruskin sugiere que esta condición provee una solución (sea “históricamente informada” o no) al reintroducir el elemento humano, echando abajo los grandes discursos sobre la verdad y permitiendo más libertades en la ejecución. Recordemos que para él, “modernismo” es

²⁴ Waugh, Patricia, ed., *Postmodernism : A Reader*, London, New York, Melbourne, 1992, p.113

²⁵ Taruskin, *Authenticity*, op. cit. p.206

²⁶ Postmodernismo como una alegre utopía en la cual todas las diferencias conviven en un flujo plural, subversivo con la autoridad...y muy emparentado con el premodernismo. Butt, p.21., El postmodernismo debería ser la voz de nuestro tiempo, Butt, p.23., La realidad virtual evocada por la nueva tecnología proporciona una metáfora para la intangible realidad del capital multinacional, Butt, p.160.

virtualmente sinónimo de positivismo musical, objetivismo y de abandono de la entrega y involucramiento personal, en la interpretación musical.

Después de todo ya Born había rechazado las políticas culturales del modernismo por ser “predominantemente asociales, formalistas, pedagógicas y elitistas.”²⁷

Mucha de la reciente literatura musicológica tiende a visualizar el modernismo como un dogma consistente de objetividad, positivismo, geometrismo, despersonalización y que separa el mundo estético de otros aspectos de la vida.

El modernismo tiende a valorar la técnica a expensas de la representación de la realidad, idea o estado de ánimo, y así privilegia la competencia y los altos logros técnicos; la visión tradicional de los que buscan la EHI, ha sido la de creer que el “virtuosismo no es el fin primario de una ejecución musical y que una aproximación amateur o rutinaria puede tener sus ventajas..los pioneros del movimiento no colocaban la eficiencia técnica progresiva como premio, el espíritu histórico, y la corrección textual- estilística, eran más importantes en general.”²⁸

Todo esto puede reflejar, en el mejor de los casos, la democratización de la historia, o la liberación de nuestro pensamiento de narrativas preconcebidas acerca del pasado, Butt cree que “el beneficio neto supera considerablemente las desventajas”.²⁹

Ciertamente, -con el mayor interés que se ha despertado por la ornamentación, la glosa y la improvisación-, otras formas de virtuosismo se han desarrollado.

Creo haber observado una nueva generación de jóvenes virtuosos,- mayormente italianos y franceses-, que revelan la eficacia de maestros especializados y el surgimiento de nuevos estándares en la ejecución.

Hoy curiosamente, parecen haberse desplazado de Holanda e Inglaterra, -donde se percibe ya un agotamiento dogmático y convencional- y parecen enfilarse hacia España, Francia e Italia, donde los nuevos grupos musicales, restauradores, escuelas y alumnos, despliegan una vitalidad ya perdida en los países nórdicos, que antes marcaron el rumbo; una curiosa resonancia con lo que ocurrió durante el siglo XVI, en el que las directrices culturales

²⁷ Born, Georgina, *Rationalizing Culture-IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of Musical Avant Garde*, Berkeley & Los Ángeles, 1995, p.46 “La coexistencia de múltiples sistemas de valor parece endémica a fines del siglo XX, y sólo en este sentido puede lo postmoderno ser definido como una condición necesaria.”

²⁸ Butt, op.cit.p. 132

²⁹ *Ibid*, p.217

regresaron a las naciones latino-mediterráneas, luego de una incuestionable hegemonía musical anglo-flamenca durante el siglo XV.

Los maestros de nivel internacional que pude conocer en Holanda, en mi última visita del 2007, me dejaron la impresión de dogmatismo, etnocentrismo y poca capacidad para integrar contextos y otros factores en la ejecución.

Durante los cursos de perfeccionamiento en Alkmaar, por ejemplo, los estudiantes inscritos debían tocar ciertas obras específicas, que repetían todos, sin que se admitiera hacer sonar otros ejemplos que no fueran los exigidos de Frescobaldi y Buxtehude. Yo sugerí contextualizarlos tocando algunos compositores como Pasquín, que consta fueron admirados y copiados en tiempos de Buxtehude, pero parecía que era un pecado hacer sonar compositores católicos en los órganos luteranos y protestantes.

Sólo contados autores latinos, como Frescobaldi, merecían algún respeto y consideración. En una ejecución de Zipoli fui cuestionado por el maestro que opinaba –basándose en un supuesto comentario de Leonhardt- que Zipoli era un compositor de tercera línea y que por eso se embarcó rumbo a las misiones argentinas para no reaparecer más.

Yo no pude evitar preguntarles si podían citar en Holanda un compositor contemporáneo a Zipoli que se le pudiera igualar, o al menos pudiera atreverse a amarrar los cordones de sus zapatos.

En este punto los holandeses se abrigan en su germanismo y consideran a los compositores alemanes como el sumun del arte musical, que no requieren ningún contexto y que sólo suenan bien si se ejecutan en aquellos órganos.

No puedo estar en mayor desacuerdo con esas actitudes discriminatorias y superficiales, que , al igual que la mayoría de las observaciones sobre la ejecución, parecen ser añejamente mantenidas y repetidas, a veces sin criterio. *In vece*, el contacto con Andrea Marcon, Steffano Innocenti y particularmente con Lucca Scandali, y la joven generación de organistas italianos, destacados lo mismo en Holanda que en su propio país, me hizo abrigar esperanzas de una renovación de paradigmas, actitudes, tópicos y lugares comunes.

Según varios maestros holandeses que consulté, habría que construir órganos alemanes para Bach, italianos para Frescobaldi, etc., de lo que resulta un absurdo de orden práctico...y económico, para no hablar de estético-musical.

Holanda, con este concepto, se vería reducida a ejecutar en sus notables órganos solamente a Sweelinck –único genio de altura- y compositores de mucho menor calado...aun menores que Zipoli, que por cierto ha ganado mucho terreno, junto a Pasquini, gracias a las nuevas *Ediciones Andrómeda*, a cargo de Armando Carideo, que recién dan a conocer obras de profundo interés y belleza musicales.

El maestro Carideo precisamente realiza en Berlín un trabajo de rescate de obras italianas, contenidas en tablaturas alemanas, copiadas precisamente en tiempos de Buxtehude.

Creo que este etnocentrismo es perjudicial como criterio cotidiano.

Es claro que si se pretende una grabación original de la obra integral de cierto autor, se pueda elegir y acudir al instrumento absolutamente idóneo, pero ¿con que derecho se nos pide renunciar al patrimonio musical universal, en la práctica cotidiana, con este débil argumento?

Los grandes autores de la música han dejado un legado de alta espiritualidad, no a una iglesia o comunidad étnica, sino para ser material cada vez más difundido universalmente, claro con las reservas, cautelas y *gusto*, a los que hemos aludido.

John Butt, recordando a Dolmetsch, a Landowska y a otros más recientes “anticuarios inspirados”, como Harnoncourt, Binkley o Christie, reflexiona;

Estas figuras tienden a tomar varios elementos históricos, como instrumentos, presentaciones, o prácticas de ejecución documentadas y entran en sus ejecuciones con tal confianza y seguridad que nos vemos transportados al pasado como en *sesión espirita*...estos ejecutantes toman una gran variedad de actitudes respecto a la evidencia histórica... pero lo que los une es la fuerza de su creencia en la presencia histórica *real*, evocada por sus esfuerzos y una experiencia correspondiente de parte de la audiencia.”³⁰

La EHI deriva su autenticidad no de su verosimilitud histórica, sino por ser, -para bien o para mal-, un verdadero espejo del gusto de finales del siglo XX. Ser la voz verídica de nuestra época postmodernista, en opinión de Taruskin es....”aproximadamente 40,000 veces más vital e importante que ser la voz asumida de la historia.”³¹

³⁰ Butt, op. cit. p. 139

³¹ Taruskin, citado por Butt, ibidem, p. 23

Para Scruton la espontaneidad y el arte de la improvisación simplemente no existen en la EHI, vista como el arte puritano de la restauración literal y no puede ser nada más;

“la ejecución auténtica surge de una conciencia del pasado asequible únicamente a aquellos que se sienten irremediabilmente separados de él.”³²

El historicismo es visto por algunos como una preocupación fanática por los contextos originales y la búsqueda de raíces a los fenómenos presentes, “esto es el resultado directo de una hemorragia de historicidad, ese sentimiento de que nuestras raíces están inmersas en nuestra cultura histórica.”³³

El sello de “autenticidad” vende bien entre un público desesperado por encontrar algo “original” en esta cultura de copias y realidades virtuales.

Harmoncourt en sus notas a la grabación de las cantatas completas de Bach (*Das Kantatenwerk*, Vol. I, Teldec, SKW 1/1-2, 1971, p.8) enfoca el problema de esta forma :

De ninguna manera vemos esta nueva versión como un regreso a algo pasado hace tiempo, sino como una tentativa de liberar a esta música de su asociación histórica con el sonido clásico-sinfónico, por medio de la elección transparente y característica de instrumentos antiguos, para encontrar una verdadera interpretación moderna.

El es uno de los primeros músicos contemporáneos en subrayar la importancia de la dicción articulada y de otros aspectos de la retórica musical, que a partir del siglo XIX, dejaron de ser considerados importantes para regir la actitud escénica, al enfrentar al público.

La ejecución de cualquier tipo, -nos dice Robert Morgan-, “debe ser un *acto* y no reducirse al estatus de un *texto*. La ejecución es significativa por su componente humano y no por su veracidad objetiva”³⁴.

Uno de los aspectos más benéficos de la EHI ha sido el hecho de que los mejores ejecutantes han tenido que replantear enteramente sus estrategias interpretativas, cuestionando la asumida expresividad “natural” de la corriente convencional.

Para Dreyfus la práctica de la EHI, “se construye sobre la base de la igualdad de sus miembros, sin director, todos compartiendo varias funciones, evitando el virtuosismo, gozando compartir el mundo profesional con el amateur, y así experimentando una relación más cercana con una audiencia semejante y produciendo programas históricamente integrados más que simplemente sensacionalistas.”³⁵

³² Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford, UK, 1997, p.450

³³ Butt, op.cit. p.39

³⁴ Morgan, citado por Butt, *Playing*, op.cit. p.14 Los ejecutantes erran cuando consideran “histórica” su práctica, ya que sólo se trata de una herencia que pide una imaginativa, - más que objetiva-, recreación del pasado. .p.15

Desde luego el optimismo desbordante de Dreyfus puede conjurar en algunos una sonrisa piadosa, si recordamos los casos de directores célebres como Harnoncourt y Savall, para los cuales hablar de igualdad entre los miembros de la orquesta resultaría una risible quimera democrática.

En una ejecución históricamente informada, es importante focalizar los parámetros de autenticidad histórica que se buscan (digitación, ornamentos, etc.), para poder acudir a las fuentes selectivamente, y no perderse en fárragos eternos que no vienen, - por el momento-, a cuento.

Muchas veces resulta más cómodo y claro acudir a explicaciones modernas de asuntos que los tratadistas de antaño, a veces complican inútilmente. (por ej. la teoría modal).

A la luz de la justa crítica del literalismo y de la ejecución objetiva, muchos instrumentistas han ido desarrollando una actitud más crítica hacia las evidencias históricas, decidiéndose por usar la información histórica de forma selectiva.

Es decir, usar el criterio una vez más, como la guía más personal a la que podemos recurrir. Los ejecutantes (EHI), en los últimos años han vuelto la espalda a la competencia desmesurada del músico convencional, para volverse de alguna forma contraculturales. Han roto las usuales divisiones del trabajo, enfilando interdisciplinamente, tomando cada vez más parte en la construcción y el mantenimiento de sus instrumentos y además internándose en el conocimiento histórico musicológico.

“Sólo cuando los compositores y ejecutantes atiendan los intereses de la audiencia, -asegura Michelle Dulak-, y cuando la naturaleza política de la música es abierta y consistentemente reconocida, la tiranía del modernismo finalmente se podrá superar.”³⁶

Partimos del conocimiento y manejo de ciertas fuentes musicológicas contemporáneas de la música que investigamos- en nuestro caso españolas y mexicanas de los siglos XVI al XVIII – y de otros conceptos de índole general procedentes de Italia, Francia y Alemania, que tuvieron resonancia en el Nuevo Mundo, así como de estudios contemporáneos que resumen diversas prácticas de ejecución a lo largo de los siglos.

³⁵ Dreyfus, Laurence, *Early Music Defended against its Devotees*, a Theory of Historical Performance in the Twentieth Century, *The Musical Quarterly* No.69, UK, 1983, pp297-322

³⁶ Dulak, Michelle, “The Quiet Metamorphosis of Early Music,” *Repercussions* 2, UK, (Fall 1993), pp.31-61

No debemos perder de vista avisos como el de Nikolaus Harnoncourt;

Sería un despropósito el llegar a conocer y entender esta música y quererla tocar como “música antigua”, desde la óptica de un musicólogo o archivista musical. Somos músicos vivos, contemporáneos y no académicos de la antigüedad.³⁷

Sin embargo, no puedo coincidir con ésta opinión integralmente, ya que considero vital para cualquier ejecutante que realmente quiera penetrar en la investigación musicológica e histórica, para sustentar sus decisiones interpretativas, el que conozca y maneje al menos las nociones elementales de la metodología de investigación. Si no, se cae en el extremo conocido de los ejecutantes que dan por hecho de oídas, todo lo que circula informalmente como comentario; son *el burro que tocó la flauta*. Tristeza al constatar que estos músicos, -algunos espléndidos ejecutantes-, padecen una crónica inocencia cultural, por no llamarla ignorancia supina, y justifican su pachorra, con el desdén.

Idealmente el ejecutante no es alguien que solo pulsa notas, sino un artista intelectual que elige una tradición musical para entenderla a fondo y expresarse con ella, para lo cual debe de sumar todos los recursos a la mano; análisis musical, metodología de la investigación, historia, organología, composición, improvisación, etc., y aplicarlas integralmente a sus ejecuciones y aún a su vida diaria.

El esforzado y sin par caballero, don Quixote de la Mancha, resulta un espléndido ejemplo de historicismo vital, y virtual.

A partir de sus lecturas en el fascinante aposento de los libros de caballería (fuentes), y en vista de una natural insatisfacción con su tiempo, vulgar, injusto y realista,(i), decide *vivir* y poner en ejercicio los avisos , preceptos y aventuras, de esas venerables sagas —como quien aplica la *Declaración* o la *Facultad*- para poder encarnar su ideal personal, íntimo y genuino, de restaurar una época dorada, vivir emociones sublimes, perseguir ideales honestos, desfacer entuertos y dar un salto a lo desconocido para explorar sus propios límites.

¿Qué mejor retrato de un artista dedicado a la *ejecución históricamente informada*?

³⁷ Harnoncourt, Nikolaus, *The Musical Dialogue : Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart*, Amadeus Press, UK, 1989, p.25

En la bibliografía se puede observar la proliferación de publicaciones que han surgido en los últimos veinte años. Los principales aspectos para una ejecución informada se encuentran en nuevas ediciones facsimilares, publicaciones que están a disposición de los estudiosos de la música antigua, aunque, respecto a México y su ubicación musicológica, sean escasas y necesarias.

LA AUTENTICIDAD:

Arnold Dolmetsch, pionero en los inicios del siglo XX del “culto a la autenticidad”, construyó clavecímbalos, laúdes, violas da gamba, y flautas dulces, que en su momento fueron referenciales, estaba convencido de la idea de que los ejecutantes deberían tocar la música de acuerdo a las intenciones originales de los compositores.

Es autor de un estudio sobre las fuentes de la ejecución musical; *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII centuries*, editado por Novello de Londres, en 1915.³⁸

Dolmetsch urgía a los ejecutantes a leer, aprender y tomar en serio lo que los autores antiguos prescribieron para los detalles de la ejecución, y usar esa información como base para una recreación imaginativa de las notas en la página.

Sin embargo los grados de aceptación de los postulados historicistas y la forma como cada artista se aprovecha de los mismos ha sido variable; por ejemplo, su contemporánea, la notable clavecimbalista Wanda Landowska ofrece su versión... “ En ningún momento durante el curso de mi trabajo, he tratado de reproducir exactamente lo que los viejos maestros hicieron. Yo estudio, someto a escrutinio, amo y recreo.. estoy segura que lo que hago respecto a sonoridad, registración, etc., está muy lejos de la veracidad histórica.”³⁹

Ella consistentemente basó sus interpretaciones de Bach, Rameau o Scarlatti, en sus ideas personales acerca de el carácter esencial de la música, tratando de buscar el espíritu, mas que en aplicar los antiguos tratados al pie de la letra. Esto, y el abierto vedetismo de *dear Wanda*, más de una vez enfurecieron a Dolmetsch, quien la descalificó públicamente, respecto al purismo historicista.

³⁸ Reimpresión, con una introducción de R.Alec Harman,1969. Citado por Mayer Brown,Howard, “Pedantry or Liberation?,A Sketch of the Historical Performance Movement”, en *Authenticity(1988)*,op. cit.pp.39-41

³⁹ *Landowska On Music*,ed. Denise Restout, New York,1964.Citado por Mayer Brown, Howard,“Pedantry or Liberation?, A Sketch of the Historical Performance Movement”, pp27-56, en *Authenticity(1988)*,op.cit.p.38

Claro está , el público tomó partido a favor de la Landowska.

Una generación más tarde, Thurson Dart en su libro *The Interpretation of Music*,⁴⁰ ofrece una curiosa mezcla de consejos prácticos para hacer compromisos y una genuina preocupación por la autenticidad histórica.

Más de una vez llegó a afirmar que sería ridículo tratar de usar las digitaciones antiguas, aunque recomendó conocerlas para lograr efectos semejantes.

Un saludable agnosticismo parece traslucir en las consideraciones de Arthur Mendel; “ lo que se necesita, me parece, no son más artículos dedicados a esta o esa interpretación, o a este o a ese teórico o grupo de teóricos seleccionados arbitrariamente, sinó un método ordenado para reunir y extraer evidencias tanto de los teóricos como particularmente de la música misma.”⁴¹

Músicos como Thomas Binkley y Andrea von Ramm, del Studio der Frühen Music de Munich, para sus versiones de la música goliárdica de la Edad Media, recurrieron, además de las fuentes escritas europeas, al estudio etnomusical de varias tradiciones populares y del cercano oriente, aproximándose así a técnicas vivas de ejecución y acompañamiento. Sus emotivas interpretaciones resucitaron música que se pensaba “irrecuperable”, a través de versiones completamente nuevas y distintas que marcaron un modelo de trabajo interdisciplinario.

El aprovechamiento más profundo de las fuentes etnomusicológicas para sustentar versiones vivas y creativas aún no ha sido explotado de manera sistemática.

Otra fuente contemporánea de gran influencia en los años sesenta, fue el notable tratado de Frank Hubbard, *Three Centuries of Harpsichord Making*⁴² que ofrece una extensa documentación sobre las escuelas de construcción de claves y la forma en que están contruidos, proveyendo planos y referencias preciosas para los constructores en ambos lados del océano.

Quizá su mérito mayor fue el de lograr desarrollar en el mundo, un nuevo estándar en la construcción de clavecímbalos, instrumentos que hoy por hoy, llevan la delantera a cualquier otro en cuanto a sofisticación, calidad de construcción y variedad de modelos copiados de originales o emulados sobre diseños antiguos.

⁴⁰ Dart, Thurson, *The Interpretation of Music*, London 1954. 4a. ed. 1967

⁴¹ Mendel, Arthur, “Some Ambiguities of the Mensural System” en *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, Harold Powers, ed., Princeton, NJ, 1968, p.153

⁴² Cambridge, Mass., 1965

Es en base a este tipo de instrumentos que se desarrolla a partir de entonces un *boom* en la adquisición de réplicas que sustentarán el trabajo de los primeros grupos de música antigua y que brindarán a los intérpretes e investigadores una primera aproximación al instrumento como fuente en sí mismo de valiosas directrices para la ejecución.

Es indudable la importancia que cobraron los Países Bajos a partir de entonces, ya que un numeroso grupo de virtuosos de alto nivel (Leonhardt, Brügger, Kuijken, etc.), fundaron escuela caracterizada por la elegancia de su ejecución, y la cuidadosa atención al detalle, desarrollando sus particulares talentos a partir del estudio intensivo de los viejos tratados.

En su momento representaron la contra-cultura musical y fueron acremente criticados por lo que se consideraban *manierismos exagerados*, (por Ej., la *messa di voce* y el *estilo retórico elocuente*).

Gustav Leonhardt afirma en las notas a su grabación de los Conciertos de Brandemburgo:

“If one strives only to be authentic, it will never be convincing. If one is convincing, what is offered will leave an authentic impression”⁴³

Trevor Pinnok, siempre escéptico de la idea de autenticidad histórica, “creía firmemente en los derechos de los instrumentos antiguos como tales, para inspirarnos a crear un estilo de ejecución”⁴⁴ Es un hecho que el contacto de un músico tradicional con instrumentos originales, réplicas fieles o logradas emulaciones, constituye una revelación sonora a la que un artista sensible difícilmente se puede sustraer.

Esta puede ser positiva o negativa y lo mismo nos pueden entusiasmar sus timbres desusados, como descorazonar sus problemas mecánicos. Sin embargo el mero hecho de hacer sonar una maquinaria compleja del pasado, con sus particularidades tímbricas, sus misterios y sorpresas acústicas, ofrece gratificaciones indescriptibles y altamente adictivas.

“Para comprender a los compositores antiguos –nos dice Úrsula Kirkendale-⁴⁵ debemos tratar de reconstruir sus ambientes intelectuales y educativos, restaurar la prioridad de los métodos humanísticos y tal vez excluir sistemáticamente las estrechas y anacrónicas actitudes modernas que fueron desconocidas para ellos.”⁴⁶

⁴³ “Si tratamos solamente de ser auténticos, nunca seremos convincentes. Si uno es convincente el resultado ofrecido dejará una impresión auténtica”, PRO-ARTE 2 Pax-2001 (1976), trad. JAG.

⁴⁴ Kenyon, Nicholas (ed) *Authenticity and Early Music a Symposium*, Oxford University Press, UK, 1988, p.6

⁴⁵ Kirkendale, Ursula, “The source for Bach’s Musical Offering : *The Institutio oratoria* of Quintilian “. *Journal of the American Musicology Society* 33, 1980, pp.88-141. ‘ *Institutio oratoria* of Quintilian “. *Journal of the American Musicology Society* 33, USA, 1980, pp.88-141.

⁴⁶ *Ibid*, p.131

Para Robert Morgan, la preocupación por la autenticidad histórica representa un síntoma inequívoco de la situación presente de nuestra cultura musical, una situación caracterizada por un extraordinario grado de inseguridad, incertidumbre, y duda, en una palabra, por ansiedad.⁴⁷

Cita el libro *Poetics of Music*, de Igor Stravinsky en el que el compositor afirma:

“Una tradición real no es una reliquia de un pasado irrecuperable; es una fuerza viva que anima e informa el presente... lejos de implicar la repetición de lo que fue, tradición presupone la realidad de lo que permanece... así la tradición asegura la continuidad de la creación,”⁴⁸

de lo que se desprende que los hábitos son por definición una adquisición inconsciente, mientras que la tradición resulta de una conciente y deliberada aceptación.

Morgan va aún más lejos al afirmar que “One chooses the tradition one wants, or even creates a unique tradition for one’s own personal requirements”.⁴⁹

Cada interprete se adjudica maestros, referencias, puntos de guía, para construir su personalidad musical, única e irrepetible.

La tradición según Taruskin es “acumulativa, múltiple, autorizada, abierta, incluyente, pero sobretodo confusa y desordenada, por lo tanto humana,”⁵⁰

El polifacético Stravinsky... parece adoptar una nueva manera en cada nueva obra, saltando para atrás o adelante a través de la historia como por antojo, tomando como modelo ahora a Haydn, ahora a Machaut, o a Tchaikovsky, a Webern, o a Haendel; o también adoptar un estilo puramente “sintético”... que reverbera igualmente con asociaciones históricas.”⁵¹

Este elemento ecléctico en la obra de Stravinsky, inició una apertura, que solamente se ha consolidado recientemente y bajo los postulados del post-modernismo, en los que el compositor actual ya no teme las descalificaciones e incomprensión de “la vanguardia moderna” y adopta o descarta estilos musicales a su antojo, no sólo de obra a obra, sino aún dentro de una misma...” no limitándose al repertorio de la música de concierto occidental, sino que han

⁴⁷ Morgan, Robert, “Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene”, pp.57-82, en *Authenticity* (1988), op.cit.p.57

⁴⁸ Stravinsky, Igor, *Poetics of Music*, Trad.al inglés, A.Knoedel and I. Dahl, Cambridge, Massachusetts, 1947, citado en Morgan, ibid, p.63

⁴⁹ Uno elige la tradición que quiere, o aún crea una tradición única para nuestros requerimientos personales.

Morgan, Ibid.65

⁵⁰ Citado por Butt, op.cit,p.192

⁵¹ Morgan, ibid,p.65

extendido su aprovechamiento, a otras culturas, música popular, folklórica, jazz, etc., moviéndose libremente para atrás o adelante, cruzando fronteras culturales y temporales.”⁵²

Cualquier tradición, si ha de sobrevivir, tiene que reinventarse regularmente.

Considerado por Morgan como el reflejo de una crisis cultural de identidad, el movimiento que busca la autenticidad, reviste un principio de insatisfacción con nosotros mismos, íntimamente ligado a nuestra insatisfacción con el presente

La tendencia de este movimiento de autenticidad, inevitablemente será el poner la música antigua en el museo. Sin embargo esto no sería lo grave, si abandonamos el tópico de que un museo es por fuerza un lugar solemne y aburrido⁵³.

Después de todo el museo es “el lugar de las musas”, ¿dónde mejor acompañada una obra musical del barroco, sino en una galería con obras de pintura y escultura de su mismo período?

De facto los mejores espacios para escuchar la música antigua, en México al menos, son los museos, iglesias y edificios históricos, que se han tornado con el paso del tiempo y con los nuevos conceptos museográficos, en sitios privilegiados que permiten contextualizar la música, al tiempo que se goza de un recinto histórica y estéticamente valioso.

Además debemos recordar el hecho de que la totalidad de nuestros órganos históricos están en iglesias católicas en funciones, o en exconventos convertidos en museos de sitio.

Todo esto no excluye nuestros museos sónicos, o salas de conciertos, que dentro de su aislamiento y profilaxis contextual, permiten no obstante, disfrutar las obras musicales per se, en recintos acústicamente blindados.

Los nuevos conceptos del “museo vivo”, que han animado a los objetos y colecciones al mostrarlos en contextos más amplios, han aprovechado las ejecuciones históricas en sus espacios como medio de arropar sus salas con una narrativa sonora que enriquece sustancialmente la experiencia y el aprecio de las piezas exhibidas.

Concluye Morgan exhortándonos a aprender a tratar la música del pasado no sólo tomando en cuenta lo que fue, sino por lo que puede ser hoy en día, en nuestro contexto cultural,

⁵² Ibid,p.66

⁵³ No puedo dejar de mencionar el comentario troglodita, -compartido por muchos-, que hizo una señora a mi cuñada : - “Yo fui a Europa a divertirme, no a entrar en museos.”

aunque sea incierto. Si esto no es así, estará confinada a una existencia marginal(Morgan,p.82).

Respecto a esta última aseveración, debemos de reconocer *tacto pectore*, que la música antigua, como la de vanguardia, el jazz, el folklore, la ópera y aún la música tradicional de concierto, llevan en nuestro país, una “vida marginal”, elitista y reservada, sobrepasada en aceptación y funcionalidad por los productos comerciales de la industria musical, que promueve y subvenciona su floración, sin hacer intervenir criterios estéticos o de pertinencia cultural, sino la libre operación de las leyes del mercado que rige la moda.

Entre los nuevos compositores –aquellos aún no consagrados con becas vitalicias auto-concedidas- hay un sentimiento general de que la música nueva está en aprietos, las audiencias son pequeñas y ...”si no fuese por la *respiración artificial* (becas de gobierno o de universidades), sucumbiría”,⁵⁴eso sin mencionar que los destinatarios de las pocas becas sobrantes –que no han sido acaparadas por los viejos compositores nacidos durante la última guerra mundial- tienen que plegarse por fuerza a los estilos empleados y enseñados por estos, incluir sus obras en los programas y formar parte de una corte acrítica y zalamera, si quiere recoger las migajas del banquete.

Para muchos la búsqueda de la autenticidad histórica refleja la inexistencia de una cultura que podamos considerar nuestra, en palabras de Harnoncourt; ”Is a symptom of the loss of a truly living contemporary music”⁵⁵.

Estamos en presencia de la “historización” de nuestros usuales repertorios en conciertos, radio o ejecución personal, paulatinamente en el último tercio del pasado siglo, nos apartamos sistemáticamente tanto músicos como audiencias de la música contemporánea. Parecen estar, los músicos y la audiencia, primariamente interesados en escuchar la música de concierto compuesta hasta principios de la 2ª, Guerra Mundial. Paralelamente existe una urgencia por presentar “novedades”, por lo que se ha iniciado una era de *revivals* que han desenterrado obras del pasado, más música que nunca en la historia, sin evaluar demasiado la calidad de los *kleinemeisters* ni de sus obras, con tal de que sean antiguas y desconocidas.

⁵⁴ Haynes, op.cit.p.211

⁵⁵ “Es un síntoma de la pérdida de una música contemporánea realmente viva”, Harnoncourt, Nikolaus, *Baroque Music Today: Music as Speech*, ed. Reinhard Pauly, trad.M. O’Neill, Portland, Oregón, 1988

Vivimos en la época del objeto *encontrado*, mas que del objeto *creado*.

Desesperado, pero sin renunciar a la ironía, Michael Morrow confiesa :

We are living in an age of cultural parasites, an age that includes early music bores such as myself.⁵⁶

Este relativismo cultural, ha reciclado lo que encuentra –mientras que sea antiguo- lo mismo borradores descartados por los propios compositores, que no alcanzaron a destruir en vida, que balbuceos y ejercicios que a alguno le pueden parecer “interesantes”.

Después de todo el postmodernismo que estamos viviendo, huyendo del canon y el autoritarismo tradicionales, aún no ha sido capaz de precisar sus valores eclécticos y disímbolos, aceptando con entusiasmo, lo que las vanguardias modernas hasta los años ochentas condenaron.

Crutchfield atribuye a esta orientación *revivalista* a que se ha roto quizá “el vínculo que solía existir entre el estilo de componer y el estilo de ejecución de una próspera cultura musical...si la exitosa relación triangular entre compositor, ejecutantes y el público no se hubiese perdido, el movimiento de ejecución históricamente informada (EHI) no sería oportuno ni deseable hoy en día.”⁵⁷

Harnoncourt desde un principio se distanció del término “autenticidad”, considerando fraudulenta la auto-proclamación de una correcta y genuina ejecución histórica.

Siempre ha resultado naïve asumir que una supuesta manera de ejecución históricamente veraz, por si sola garantiza un resultado artístico;

” asumir que una aproximación que respetaba las intenciones del compositor, y trataba de recrear el mundo sonoro que el había tenido en mente, era más probable que desembocara en una mejor ejecución que otra que no.”⁵⁸

Lo que resulta hoy en día lógica y estéticamente cuestionable, es la actitud de ciertos intérpretes y maestros, educados tradicionalmente en escuelas y conservatorios “modernos” de insistir en usar un solo estilo de ejecución – sin importar que sea Cabezón o Ravel- para la música de cualquier período, ignorando entusiastamente cualquier diferencia de estilo, técnica o instrumento.

⁵⁶ “Vivimos una era de parásitos culturales, una era que incluye tediosos especialistas como yo mismo.” Morrow, Michael, “Musical Performance and Authenticity” *Early Music* 6/2/ UK, Abril 1978.p.245

⁵⁷ Crutchfield, Will, “Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals”, en *Authenticity*,(1988),pp.22-23

⁵⁸ *Ibid*,p.12

Después de todo ha sido tradicional en la historia de la música occidental el considerar las composiciones antiguas con algún respeto pero “pasadas de moda”, por lo que requerían ponerse al día para acomodarlas al estilo corriente, imperante en ese momento.

Es ilustrativo el conocer las cuatro preguntas que Nicholas Kenyon dirigió a los autores que colaboraron con él, en el artículo de *Early Music* (1984), titulado “Los Límites de la Autenticidad”.⁵⁹

1.-¿El uso de instrumentos antiguos para recrear la música del pasado, es un factor realmente significativo, comparado a la comprensión musical, a los contextos cultural y social, a las condiciones acústicas, o situaciones particulares del concierto?

2.-¿Puede esperar el compositor alguna influencia sobre la ejecución de su música, después de que la escribió, y existe alguna obligación moral para nosotros de cumplir sus intenciones originales?, y si es así cómo podemos discernirla y cuales son las evidencias relevantes.

3.-¿ Podemos estar más cerca de entender la pieza de un compositor restringiéndonos a los medios de que el dispuso cuando la escribió, o estas restricciones inhiben nuestra completa expresión de la pieza?

4.-¿Cuál es la relación entre el ejecutante y el trabajo de los académicos en el área?

¿como puede el académico reconciliar la necesidad de un veredicto abierto con la necesidad del intérprete para hacer decisiones prácticas?. Para el ejecutante, ¿ qué sucede en el momento en que las cautelosas conclusiones de los postulados musicológicos se convierten en acción?

La acalorada discusión acerca de la naturaleza y propósito de usar estilos auténticos de ejecución, generó la publicación del número 12 de *Early Music*,(1984), y la reacción de algunos músicos en contra de esta “desatinada obsesión con la autenticidad”, no se hizo esperar⁶⁰.

En general coinciden los autores en observar que la prueba de una buena ejecución radica en si la música se proyecta con vitalidad e imaginación musical, en última instancia si logramos darle vida a la música...”la diferencia se establece entre ejecutante *como intérprete* y ejecutante *como transmisor*.”⁶¹

Así como los inventores de la *Seconda Pratica*, a fines del siglo XVI no tenían realmente posibilidades de revivir la música de la antigüedad grecolatina “el proceso de tratar, con toda

⁵⁹ “The Limits of Autenticity” *Early Music*,12/4,UK, (1984)

⁶⁰ “The Limits of Authenticity: a Discussion”, *Early Music*, 12, (1984),pp.3-25, con colaboraciones de R.Taruskin, D.Leech-Wilkinson, N.Temperley, y R. Winter.

⁶¹ *Ibid*,p.14

seriedad de lograr la *autenticidad*, nos transforma personalmente y al mundo familiar que nos rodea, generando algo nuevo, hermoso e interesante.”⁶²

Como sabemos, el resultado final de las propuestas de la *Seconda Pratica*, no fue la música de la antigüedad, como era originalmente la intención, sino la *Nuove Musiche*, que no había existido hasta entonces.

Paradojal resultado de la indagación del pasado; el descubrimiento de una nueva manera de articular el lenguaje musical que nos llevaría a la creación de un nuevo género, diferente de las tragedias y comedias de la antigüedad clásica; la ópera.

De forma paralela, usando tal vez este razonamiento, Taruskin llega a una sorprendente conclusión : “Estoy convencido de que la ejecución histórica en la actualidad no es realmente histórica, un delgado barniz de historicismo envuelve un estilo de ejecución que es completamente de nuestro tiempo y resulta de hecho, el más moderno estilo en boga; ... y ha ganado su abierta aceptación, y sobretodo su viabilidad comercial, precisamente por virtud de su novedad y no de su antigüedad.”⁶³

Taruskin ve en el movimiento historicista los síntomas del modernismo del siglo XX, representados por “ la objetividad autoritaria de Stravinsky en su fase neo-clásica...es una representación verdadera y hasta *auténtica* del pensamiento modernista.”⁶⁴

Ya que la naturaleza de nuestras evidencias musicológicas están consignadas en tratados antiguos principalmente, debemos interpretar su contenido contextualmente, establecer su importancia en el tiempo en que fue escrito, si fue escrito como reacción a ciertos abusos en su tiempo o si resulta una fuente convencional típica de la época, estas evaluaciones corresponden en primera instancia a los editores, quienes deben de transmitir su comprensión de las obras y avisos teóricos a los posibles interpretes.

Gary Tomlinson en su sugestivo artículo *The Historian, The Performer, and Authentic meaning in Music*,⁶⁵ trata de ubicar la autenticidad en el intento original del creador, planteando una pregunta difícil de responder; “ ¿Cuál fue ese intento?, el significado auténtico se

⁶² Haynes, *ibid.* p.226

⁶³ Taruskin, Richard, “The Pastness of the Present and the Presence of the Past”, pp.137-210, en *Authenticity*, (1988) *op.cit.* p.152

⁶⁴ Citado por Butt, *op.cit.* p.14

⁶⁵ En *Authenticity*, (1988), *op.cit.* pp 115-136

torna un cifrado inescrutable, cerrado en un tiempo que ya no existe, un enigma insondable que se coloca entre nosotros y una fructífera búsqueda histórica.”⁶⁶

Concluye considerando que “el más profundo y auténtico significado de la música, será encontrado no en las obras musicales per se, sino detrás de ellas, en las variedades del discurso que las generó. La más profunda interpretación de estos significados saldrá de las mentes comprometidas con el misterioso y profundamente humano acto de ponderar el pasado.”⁶⁷

Richard Taruskin en su libro referencial, *Text and Act: Essays on Music and Performance*,⁶⁸ expresa que el efecto de establecer un marco teórico históricamente orientado, puede ayudar a los ejecutantes a abrir “mentes y oídos a nuevas experiencias, y posibilitar que puedan trascender sus habituales –y por eso, indiscriminadas- formas de escuchar y pensar acerca de la música...el objetivo no es tratar de duplicar los sonidos del pasado, ya que si lo fuera nunca sabríamos si lo habíamos conseguido.

Lo que se intenta es la sorpresa de la novedad y de la inmediatez, el sentido de corrección que acontece cuando, después de incontables experimentos frustrantes, sentimos haber logrado la identificación del estilo de ejecución que pide la música.”⁶⁹

Considera que nos encontramos en medio de lo que podría ser otro giro en los valores estéticos y culturales “y el hecho de que la música antigua lo refleje, testimonia su vitalidad y su autenticidad cultural”.⁷⁰

Concluye que mientras sepamos lo que queremos y lo que no queremos, y actuemos con ese conocimiento, tenemos valores que no son basura : tenemos autenticidad.(*Ibid.*, p.207)

John Butt⁷¹ parece coincidir con estas opiniones al afirmar “autenticidad es saber lo que uno quiere decir y de donde viene ese conocimiento, pero más aún, autenticidad es saber lo que uno es, y actuar de acuerdo con ese conocimiento.”⁷²

Citando a Peter Kevy⁷³ detecta Butt algunas incongruencias filosóficas en las argumentaciones de este autor. Para Kevy existen tres tipos de autenticidad:

- “ 1.- Autenticidad respecto a las intenciones del compositor,
- 2.-Autenticidad respecto al sonido original de la música, y

⁶⁶ *Ibid.*,p.115

⁶⁷ *Ibid.*,pp.135-136

⁶⁸ Taruskin, Richard, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, 1995.

⁶⁹ *Ibid.*, pp.7-8.

⁷⁰ En *Authenticity*, op.cit.p204

⁷¹ Butt,John, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge University Press,USA,2005,

⁷² *Ibid.*,p.67

⁷³ Kevy, Peter, *Authenticities- Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca and London,1995)

3.-Autenticidad como la práctica original y personal del ejecutante.

Como bien observa Butt, las “autenticidades enumeradas son mutuamente excluyentes, ya que la 3ª presupone la autenticidad personal del intérprete en el sentido de ser original, único, inspirado, etc.”⁷⁴, y esto entraña un cambio de eje, de objetivo a subjetivo, haciendo incompatibles o al menos subordinadas a las dos primeras autenticidades.

La “práctica de ejecución competente” es para Bruce Haynes la clave, que podía servir tentativamente como definición de autenticidad.⁷⁵

Claro que no debemos olvidar, que en materia histórica, la verdad resulta relativa.

Sin embargo, aunque nada puede probarse definitivamente en la historia, los anacronismos resultan evidentes y no nos queda, según Haynes, otra alternativa que “actuar con lo que ahora sabemos; la otra opción es la de ignorar la historia completamente”⁷⁶

Adams considera que “existe una paradoja en el corazón del *movimiento de autenticidad*, ya que el mero hecho de recrear alguna ejecución hipotética del pasado es en sí mismo *inauténtico*”⁷⁷.

Taruskin y Haynes parecen preguntar “en que punto debemos de dejar de consultar la historia y dejar de lado el ideal de la autenticidad histórica, para comenzar a *tocar de oído*”⁷⁸,

La inmensa mayoría de la investigación para sustentar la práctica de ejecución trata con aspectos exteriores: “textos superficialmente focalizados en ciertos aspectos como ediciones y guías para la ornamentación...la ejecución que busca la autenticidad es algo más que simplemente zambullirse en una técnica aislada”.⁷⁹

Nuestra principal preocupación será la de *tratar* de aproximarnos a una ejecución histórica, aunque nunca sepamos que tan cerca llegamos, como decía Barthold Kuijken “el camino es más interesante que la meta.”⁸⁰

⁷⁴ Butt, op.cit.p.25

⁷⁵ Haynes, Bruce, *The End of Early Music*, A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century, Oxford University Press, USA, 2007, p.114

⁷⁶ Ibid, p.150

⁷⁷ Adams, Piers, “Artist vs. Critic.” Debate with J. Shinnery/ Interview with A. Mayes/ Source quotations on the ensemble Red Priest, p.5. Citado por Haynes, op.cit.p.144.

⁷⁸ Haynes, op.cit.,p.224

⁷⁹ Ibid,p.225

⁸⁰ Citado por Haynes, op.cit.,p.226

Brett encuentra que los investigadores académicos...”tratando de motivar o aún exigir, una aproximación más historicista en la ejecución, comenzaron a ver las ediciones como un medio de indoctrinación más que un simple repositorio del texto⁸¹.

Los errores serán desde luego aspectos de la “autenticidad”...”and poor readings, the sacrifices made to a sense of original context”⁸².

La autenticidad de un texto, según Will Crutchfield,⁸³ debe ser evaluada en términos de las fuentes del texto; la autenticidad de una ejecución debe ser entendida en términos de las fuentes de la ejecución y estas se hallan en la persona que está interpretando.

“Autenticidad implica autoridad y en última instancia una autoría. El autor de una ejecución, -o una arcada, un crescendo, un impulso, o un radiante acto de absorción- es el interprete, cuya condición nos debe concernir, si lo que buscamos es autenticidad”⁸⁴

Aquí encontramos una postura interesante, en última instancia la más aceptable, ya que traslada la búsqueda de lo auténtico, de un conocimiento histórico aplicado, a una auto-conciencia personal, que logra el intérprete en comunión con la música que ejecuta.

Hans Keller en el número de noviembre 1984, de *Early Music*⁸⁵ asegura que nuestro actual entendimiento de Beethoven es mucho mayor al de sus propios contemporáneos :

“...there wasn't a single musician in Beethoven's lifetime, however mature, who had the remotest understanding of these masterpieces(the late string quartets)...a priori, we are the more authentic players of it”⁸⁶

Taruskin⁸⁷ escribe que el objetivo específico de los intérpretes en esa área es el de “generar una aproximación a la ejecución basada en un grado de convicción personal sin precedente, y en la respuesta individual a piezas específicas.”

Podemos concordar con la conclusión a la que llega Philip Brett⁸⁸, que cuando se pueda otra vez reflejar un fuerte sentimiento intuitivo respecto a la música, “sin auto-conciencia, el movimiento de la música antigua habrá conseguido madurar y la autenticidad ya no será el punto a discutir.”

⁸¹ Brett, Philip, “Text, Context and the Early Music Editor”, pp.83-114, en *Authenticity*,(1988), p.85

⁸² “...y las versiones pobres, los sacrificios hechos respecto al sentido del contexto original,” *Ibid.*, p.84

⁸³ Crutchfield, Will, Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals, pp.19-26 en *Authenticity in Early Music*, op.cit.p.24

⁸⁴ Crutchfield, *ibid.* p.26

⁸⁵ Citado por Kenyon, op.cit., en su Introducción: “Authenticity and Early Music: Some Issues and Questions”.

⁸⁶ No había un solo músico, en vida de Beethoven, que tuviera el más remoto entendimiento de estas obras maestras (los últimos cuartetos)...a priori nosotros somos los más auténticos ejecutantes. Trad. JAG

⁸⁷ Richard Taruskin “The Limits of Authenticity”, citado por Kenyon, op.cit.p.16, trad.JAG

⁸⁸ Brett, Philip, “Text, Context, and the Early Music Editor”, pp.83-114, *Authenticity*,(1988), op.cit.p.18

Bruce Haynes anuncia en el título de su libro *El Final de la Música Antigua*⁸⁹ el planteamiento de nuevas aproximaciones al concepto de *Werktreue* (fidelidad a la obra), y Urtext (texto original), lejos de la irreflexiva aceptación de convenciones y lugares comunes.

“Más que nada, *Autenticidad* parece ser una afirmación de intento. Una ejecución históricamente exacta es probablemente imposible de lograr...pero ese no es el fin. Lo que produce interesantes resultados es el tratar de ser históricamente correctos.”⁹⁰

Ya ha quedado demostrado por las ventas de discos compactos que poseen la leyenda *Mitt Originalen Instrumenten* o *Primera versión original e integral*, que el recurso de apelar a la nostalgia, -emoción desprovista de la fuerza para recobrar el objeto anhelado-, puede redituar jugosos dividendos, así las estrategias de mercado refuerzan el anhelo de autenticidad para capitalizarlo.

Ciertamente la soberbia proclamación de autenticidad tiene sus conveniencias comerciales; *vende más*, como un hotel *ecológico*, o un café *orgánico*.

Pero entre sus desventajas, a partir de los años 80, fue la de conjurar enemigos entre los descartados practicantes del *Estilo Moderno*, quienes han pasado de la indiferencia total respecto a los venerables tratados, a la beligerancia y a la chacota.

Algún disidente ha opinado que requerimos revivir los antiguos instrumentos de viento tanto como necesitaríamos revivir la cirugía, la oftalmología o la odontología antiguas.

Los ánimos caldeados como reacción a la ejecución históricamente informada, se han intensificado por el hecho de que la comunidad musical convencional se encuentra en una débil postura defensiva.

La historia puede ser para una persona limitante y cerrada, para otra resultar una oportunidad para invenciones sin límite y para otros una ilusión: “ Para nosotros, físicos, - escribe Einstein-, la distinción entre pasado, presente y futuro sólo es una ilusión tenaz.”⁹¹

⁸⁹ Haynes, Bruce, *The End of Early Music*, Oxford University Press, USA, 2007, aunque estas citas a la bibliografía ya fueron hechas, repito los datos para comodidad del lector, en fuentes de uso frecuente.

⁹⁰ Ibid., p.10

⁹¹ Albert Einstein, carta a Étienne Klein, citada en Antai, Ikram, *A la vuelta del Milenio*, ed. Joaquín Mortiz, 2001, p34

RESPECTO A LAS INTENCIONES ORIGINALES DE LOS COMPOSITORES:

En el discurso conmemorativo del aniversario luctuoso de J.S.Bach, el 12 de septiembre de 1950 en la ciudad de Hamburgo, el compositor Paul Hindemith, abogó por la restauración de los instrumentos y las prácticas de ejecución de tiempos de Bach, en estos términos:

“Podemos estar seguros de que Bach estaba completamente satisfecho con los medios de expresión que tuvo a su alcance, de voces e instrumentos, y si queremos ejecutar su música de acuerdo con sus intenciones, debemos restituir las condiciones de ejecución de aquel tiempo”⁹²

Aquí encontramos un ejemplo de la presunción fundamental que constata que el compositor cómodamente y sin esfuerzo, encaja en el marco cultural de su época y de que al restaurar las convenciones de ejecución de su tiempo, coincidimos con las intenciones originales del compositor.

La postura contraria la encarna Spitta, primer biógrafo de Bach, quien consideraba que si Bach hubiese conocido el “moderno pianoforte” (ca.1880), lo hubiera preferido, a los clavicordios y clavecímbalos que tuvo a su alcance.

El flagrante anacronismo de su observación futurista, ha sido interpretado por muchos como una invitación a realizar ejecuciones *que a Bach le hubieran encantado*, en instrumentos que él nunca llegó a conocer y que van desde el pianoforte romántico a los órganos electrónicos y a los sintetizadores.

Adorno apoya este criterio considerando que Bach suena mejor en los órganos “modernos” (1950), que en los chillones y mal sonantes, órganos barrocos alemanes;

The thought that the shrill and rasping Baroque organs are capable of capturing the long waves of the lapidary, large fugues is pure superstition. Bach's music is separated from the general level of his age by astronomical distance.⁹³

Además remata su cuestionable argumento, con otro igual de grave; la urgencia reduccionista de separar a Bach de sus contemporáneos, y del contexto musical que lo

⁹² Traducido al inglés y publicado en New Haven en 1950, citado por Butt, op.cit, p.3

⁹³ Adorno, Theodor W, “Bach defended against his Devotees”, en *Prisms*, pp. 133-46, trad.inglés, Samuel & Shierry Weber, Cambridge Mass, USA, 1981.

rodeó. Esa actitud, -que parece repetirse hoy en varios jóvenes intérpretes, de aislar a Bach de sus geniales contemporáneos, (Haendel y Telemann, por ejemplo), ha llegado a extremos de discriminación, con música de gran calidad y valor de otros compositores del mundo y que algunos se van al extremo de descartarlos de la historia, *por no ser tan geniales como Bach*.

Como si quisieran ahorrarse el esfuerzo y *la lata*, de penetrar otras tradiciones y culturas musicales contemporáneas, dan por hecho que pueden dedicarse *solamente* a Bach, ya que la vida tal vez no les rinda para más.

En el arte, el trabajo de un autor, por genial que sea, no invalida la totalidad de los logros de otros artistas contemporáneos, no tenemos necesidad de descartar *a priori*, los logros musicales que en Italia, Francia, España, o la propia Alemania se llevaban a cabo en tiempos del Bach, la pertenencia a un contexto riquísimo y poblado de genios de diferentes calados y cataduras, engrandece a Bach, el reduccionismo, lo empobrece, lo vuelve un pernicioso tópico y genera una arrogancia malsana ; *Bach über alles, und alles nicht!*

Harnoncourt calla estos necios argumentos aseverando;

“cada período tiene precisamente el instrumental más adecuado para su propia música. En su imaginación los compositores escuchaban los instrumentos de su tiempo y frecuentemente componían con ciertos ejecutantes en mente.”⁹⁴

Aún cuando los compositores hayan tenido un papel decisivo en la evolución de los instrumentos musicales, pidiendo mejoras, recursos o sonoridades no conocidas, ellos parten del diseño tímbrico de los medios a su alcance e idean nuevas posibilidades ; como el *Lautenwerk* (clave con cuerdas de tripa) que Bach quiso probar para tener en un teclado las posibilidades de un laúd, las octavas de aumento que requirieron Scarlatti en los claves y Beethoven en los fortepianos, las tubas de diversas tesituras que Wagner se hizo construir para la *Tetralogía*, o los *Teponaztles sinfónicos*, que Carlos Chávez mandó a hacer para su *Sinfonía India*. Todos parten de algo conocido y asequible en su contexto original, para explorar un terreno que normalmente no es el de un compositor.

⁹⁴ Harnoncourt, Nikolaus, *Baroque music today : Music as Speech*, Amadeus Press, 1988, trad al inglés de (*Musik as Klangrede*, Salzburg, 1982), op.cit.

Denis Stevens en su artículo para *Current Musicology*,⁹⁵ considera imprescindible y esencial que las interpretaciones musicales reflejen, tan cercana como sea posible, las intenciones del compositor;

“Cuáles fueron estas intenciones y la forma correcta de interpretarlas, es la materia del musicólogo profesional, del mismo modo que la ubicación de los micrófonos, o la edición de las cintas grabadas son el terreno propio del ingeniero de sonido profesional. Cuando los avisos adecuados sobre la interpretación son ignorados, resulta el caos.”⁹⁶

La búsqueda de la intención del autor es lo que nos ayuda a descubrir la presencia humana en la composición, según Butt, puede resultar un “antídoto para la actitud de ver las obras musicales puramente en términos formales.”⁹⁷

La creencia de que frecuentemente podemos acertar al descubrir las intenciones de otros, resulta para Butt un paradigma fundamental en cualquier forma de interacción humana, “y esto resulta aún más extenso y complejo que discernir un mensaje fijo comunicable, o un deseo inmutable. Es la textura de una infinita secuencia de intenciones espontáneas y frecuentemente momentáneas, sobre las que podemos productivamente construir, tanto para los muertos como para los vivos.”⁹⁸

La razón por la que uno lee a los clásicos, acude a los museos a admirar pinturas o esculturas, entra al teatro, parece ser el que podamos compartir sentimientos emociones e ideas con personas de otras edades, geografías y civilizaciones pero –advierte Morrow–;

“No debemos nunca olvidar el que en cada época el artista se dirige a sus contemporáneos y su lenguaje está compuesto de un sistema de convenciones familiares, musicales, visuales o literarias.”⁹⁹

Frescobaldi en el prólogo a su libro de *Capricci* (1624) nos ofrece un ejemplo de intenciones específicas, aunque no sin problemas de interpretación:

“Quise aconsejar que en esas partes que no parecen reguladas por el uso del contrapunto, uno debe de buscar primero el afecto del pasaje y el propósito del autor para deleite del oído y la manera de conseguirlo al tocar”¹⁰⁰

Aquí, por ejemplo, Frescobaldi parece sugerir la regularidad proporcional del compás en las secciones contrapuntísticas y diferenciarlas de las partes más libres, determinando el afecto

⁹⁵ Stevens, Denis, “Some Observations on Performance Practice”, *Current Musicology*, 14, UK, (1972), pp159-63

⁹⁶ *Ibid*, p.159

⁹⁷ Butt, op. cit. p.78

⁹⁸ *Ibid*, p.195

⁹⁹ Morrow, Michael, “Musical Performance & Authenticity”, *Early Music*, 6/2/ UK, abril 1978, (pp.233-246), p.243

¹⁰⁰ Citado por Butt, *ibid*, p.92

retórico requerido por el autor. Desde luego para extraer más información de este ejemplo debemos penetrar en el contexto musical de Italia entre 1550 y 1650, por lo menos, tratando de glosar la traducción en términos contextualizados e imaginativos. Se desmiembra la cita en una serie de palabras clave, indicadoras de por sí de contenidos extra-literales : *reguladas, contrapunto, afecto, pasaje, propósito, deleite y manera*, y se procede a indagar y profundizar en estas pistas, sin perder nunca de vista, la pieza musical de que se trata.

Nos dice Copland “ al examinar un manuscrito musical yo siento al hombre detrás de las notas. La fascinación con la notación del compositor, es la fascinación de la personalidad humana.”¹⁰¹

Existen niveles respecto a las intenciones. Randall Dipert distingue tres:

“El nivel bajo de las intenciones incluye factores como el tipo de instrumento, digitación, etc.,el nivel medio tiene que ver con el sonido buscado (temperamento, timbre, ataque, altura, y vibrato), y el nivel alto de intenciones, son aquellas que privilegian, -aunque no incondicionalmente- los efectos que el compositor pretende producir en los oyentes.”¹⁰²

Claro está que en terrenos musicales no debemos limitarnos a observar eventos biográficos específicos, sino a imaginar las piezas como una secuencia infinita de decisiones. Butt, nos invita a retirar el concepto de una jerarquía fija en las intenciones para la ejecución y propone *in vece* dividir las en dos áreas equiparables :

“*intención activa* –las decisiones específicas del compositor respecto a instrumentación, tempo, dinámica, ornamentación, articulación, etc.,...e *intención pasiva* –aquellos factores sobre los que no tuvo control pero que conciente o inconscientemente asumió.”¹⁰³

Considera que el valor último del estudio de la intención para fines de la EHI, debe ser no tanto el cómo una pieza debe o no sonar, sino más bien de que forma la ejecución, como el medio de hacer sonar la música, condiciona nuestra idea de cómo se relaciona la música con el mundo en el cual sonó por primera vez y en el que continúa sonando.(p.95)

No obstante entre más arduamente trabajemos para imitar el pasado, más personal y contemporáneo será el resultado, ya señala Paul Henry Lang;

¹⁰¹ Copland,Aaron, Cita comisionada por John Cage,para *Notations*. (New York,1969) en Butt,ibid.

¹⁰² Dipert,Randall, “The Composer’s Intentions : An Examination of their relevance for Performance”, *Musical Quarterly*,66,(1980), pp 205-18, p.212

¹⁰³ Butt,op.cit.p.90

“ es siempre nuestro presente lo que estamos interpretando, pero lo hacemos mirando dentro del pasado”¹⁰⁴

Claro que el principio de respeto a las intenciones nos puede facilmente llevar a la obligación ineludible de transmitir literalmente estas, sin alterar aún el más mínimo detalle.

Ya E.T.A.Hoffmann en 1810 formuló un paradigma que funcionó durante la época romántica;

“El verdadero artista vive sólo en las obras que ha comprendido y ahora ejecuta, según la intención del maestro. Él no busca poner su personalidad delante en alguna forma, sino que todos sus afanes van dirigidos a un mismo fin; hacer vivir todas las encantadoras imágenes y formas el compositor ha imbuido en su trabajo, con un mágico poder.”¹⁰⁵

No debemos de olvidar que el “sentido de la música” no se hace presente hasta el momento en que se ejecuta y se “recibe”por un oyente.

“Aquellos que nunca descubrieron cómo el compositor quiso que su obra fuese interpretada, -NOS previene Johann Mattheson en 1739-, difícilmente lograrán tocarla bien. Frecuentemente privarán la obra de su real vigor y gracia, tanto, en efecto, que si el compositor se encontrase entre los oyentes, tendría dificultad en reconocer su propio trabajo.”¹⁰⁶

Quantz va aún más lejos al observar que “el éxito de una pieza de música depende tanto de los ejecutantes, como del compositor. Las mejores composiciones pueden ser estropeadas por una mala expresión y una composición mediocre puede mejorarse con buena expresión.”¹⁰⁷

Stravinsky esperaba un intérprete transparente que actúa como transmisor de la obra sin involucrar para nada su carácter e ideas.”The highest quality in an executant...is submission”¹⁰⁸

Está claro que para una EHI artística y vital, requerimos de un intérprete imaginativo, informado y ejecutivo, que tome decisiones acertadas en el contexto y que se aleje de las convenciones, tópicos y lugares comunes, de un intérprete “automático”, “transparente”, o “sumiso”.

Por el contrario, ha de poner en operación los recursos estéticos y musicológicos, para dotar de vida a una obra notada en forma no prescriptiva, ni absoluta en su acabado.

¹⁰⁴ Lang,Paul Henry, *Musicology and Performance*, Yale University Press, USA 1997,p.184

¹⁰⁵ Citado por Butt, *Ibid.*95

¹⁰⁶ Mattheson, Johann, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburgo,1739),trad., al inglés, E.Harris, Ann Harbor,USA,,1981,citado por Haynes,op.cit.p.24

¹⁰⁷ Quantz, 1752, citado por Haynes, op.cit.p.24

¹⁰⁸ “la más alta cualidad de un ejecutante ...es la sumisión”,citado en Haynes, *Ibid.*, p.58

Mientras Bartok pide en las piezas de su *Microcosmos*, ejecuciones absolutamente literales y en un espacio de tiempo específico, cuantificado en segundos, la flexibilidad que exige un *Romance glosado*, una *Tocata* de Cabanilles, o un *Tiento de medio Registro* de Correa, nos enfrenta a otros supuestos y libertades que yacen en esa música y que están en flagrante conflicto con una actitud moderna convencional, transmitida rutinariamente por los conservatorios, que aplica indiscriminadamente la misma gramática musical a las obras de cualquier período .

Las cualidades de una ejecución historicista, -con atención al gesto, al fraseo menudo, a las sutiles gradaciones dinámicas e inflexiones (pulido individual de las notas), el tempo rubato, los acentos agógicos, pausas y jerarquía de compás-, nos dice Bruce Haynes, tienden a oponerse a la predecible, y automática regularidad mecánica del estilo moderno.(p.59)

“la ejecución (Vortrag) es pobre cuando cada nota está cantada sin calidez o tocada al mismo nivel sin alternar pianos y fortes...uno contradice las pasiones que deben ser expresadas, o ejecuta todo en general, sin sensibilidad ni pasión, sin involucrarse uno mismo, así que la impresión que dan es la de que el músico está cantando o tocando como agente de alguien más.”¹⁰⁹

Hay una verdad fundamental señalada por Bruce Haynes;

“las piezas que no nos gustan son aquellas que aún no entendemos; esto es, aquellas que aún no sabemos cómo tocar”.¹¹⁰

Vivimos en un tiempo y en una cultura donde es posible escuchar y tocar música de muchos períodos históricos y para poderle encontrar sentido recomienda Laurence Dreyfus;

“ajustarnos a su antigüedad, trayendo a juego formas de discriminación y patrones de expectación que son relevantes al estilo de la obra. Esto es que afinemos nuestras mentes hacia los puntos de vista, convenciones y procedimientos normativos que conoció el artista y que presumiblemente compartía con su audiencia.”¹¹¹

Esta cultura postmoderna nos ha ejercitado para reconocer y gozar una variedad infinita de estilos históricos en sus propios términos y aún con la sutileza de detectar anacronismos, solecismos y otras “*salidas de tono*”, en materia de estilos del pasado.

¹⁰⁹ Quantz, op.cit.,(1752) en Haynes op.cit.p.62

¹¹⁰ Haynes, op.cit.p.216

¹¹¹ Dreyfus, Laurence, *Bach and the patterns of invention*, Harvard University Press, USA, 1996,p.29

Así como podemos expresarnos y entender más de un idioma o lengua, detectando acentos, estrato social, formación, etc., así podemos reconocer los elementos diferenciales de los estilos históricos.

Considera John Butt que “puede bien ser una cuestión específica de nuestra época, el que podamos apreciar diferencias estilísticas y lingüísticas mejor que nunca antes.”¹¹²

Queda pues evidenciado el problema de detectar las intenciones originales de un compositor, ya que estas se formaron en un amplio contexto que no podemos recrear completamente.

Will Crutchfield en “*Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals*”¹¹³ nos ubica en la realidad al considerar que; “una ejecución musical es invariablemente una aproximación imperfecta a un fijo –aunque desconocido– ideal, resumido en la partitura, (o que yace dentro del pensamiento del compositor)”.¹¹⁴

Estamos claros con la noción de que la música antigua no era ejecutada en “conciertos”, el uso y adaptabilidad que le damos a este repertorio usando nuevos medios para servir nuestros nuevos propósitos, constituye para algunos una “perversión básica de sus intenciones originales.”¹¹⁵

Sin duda, la música de muchos compositores sonaba a la de otros, pero seguramente nunca antes se han ligado estas asociaciones, a estilos tan distantes temporalmente. (Morgan, p.73)

Esto nos lleva a preguntarnos, ¿son las obras de arte significativas en sus términos propios de alguna manera *transhistórica*, o podemos aproximarnos a ellas sólo como productos de su contexto? , recordemos que la comprensión y entendimiento se generan al acomodar signos que nos resultan nuevos en contextos familiares.

“sin contexto no tenemos significado; los actos individuales no significan, son mudos símbolos aislados. El significado de todo acto es contextual y (...) este se amplía y profundiza tanto como ampliemos y enriquezcamos el contexto en el cual lo percibimos.”¹¹⁶

Todo significado, auténtico o no, se desprende de la forma personal en que los individuos; ejecutantes y audiencia, incorporan esa obra en sus propios contextos significativos. (p.123)

¹¹² Butt, op.cit., p.28

¹¹³ En *Authenticity*, op.cit.pp19-26

¹¹⁴ *Ibid.*.p.24

¹¹⁵ Morgan, Robert, en *Authenticity*, op. cit.p.71

¹¹⁶ Tomlinson, Gary, “The Historian, the Performer, and Authentic Meaning in Music”, pp115-136 en *Authenticity*, (1988), p.118

Las argumentaciones en contra de la recreación y preservación del contexto se basan en dos supuestos: el primero es, en pluma de John Butt,¹¹⁷ la visión familiar modernista que considera al contexto irrelevante en el arte verdaderamente grande, y la segunda, es la visión que asume que el contexto retiene las implicaciones políticas de las situaciones originales, evidenciando una faceta reaccionaria, que prolonga un sistema político atrasado.”¹¹⁷

Taruskin, en su citada contribución al libro antológico *Authenticity and Early Music*,¹¹⁸ considera a la ejecución musical como...

”una suerte de acto sacramental, una comunión que renueva el contacto con la fuente y refuerza la percepción, no sólo de la temporalidad del pasado, sino también de su presencia... un sentido de lo atemporal y de lo temporal, por separado así como de lo atemporal conjuntamente con lo temporal.”¹¹⁹

Butt aconseja contextualizar:

“ en vez de indagar las intenciones del compositor para discernir una correcta interpretación, la EHI, posibilita que nos formemos un concepto diferente del compositor y de sus intenciones...la ejecución puede ser un parámetro útil en el entendimiento de cómo esa pieza de música fue creada y notada.”¹²⁰

También habrá que considerar que los compositores como cualquier ser humano, se pueden equivocar, cambiar de opinión, o dudar en espera de un consejo inspirador del ejecutante.

Aunque para algunos resulta infantil esta necesidad de aprobación del autor, hay que recordar que durante todo el siglo XX, por lo menos , los conservatorios oficiales han recalcado la importancia y prioridad de seguir las intenciones de los compositores en la teoría y en la práctica de la ejecución.

Taruskin sugiere la idea del ejecutante tomando parte del rol de la audiencia, monitoreando constantemente la ejecución desde la perspectiva del oyente y reaccionar ante lo que escucha. Escéptico y tajante afirma;

“ no podemos conocer las intenciones...los compositores no siempre las expresan, y si lo hacen, pueden hacerlo de forma casual, o pueden honestamente equivocarse debido a las presiones de tiempo, o a un cambio de gusto no necesariamente conciente.”¹²¹

¹¹⁷ Butt,op.cit.p.206-7

¹¹⁸ “The Pastness of the Present and the Presence of the Past” en pp.137-207 en *Authenticity* (1988)

¹¹⁹ *Ibid.*,p.156

¹²⁰ Butt,John, *Playing with History : The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge University Press, 2002, 3a. ed 2005, Prefacio XII

Mozart opinaba que el ejecutante debía tocar de tal forma compenetrado que “ uno crea que la música fue compuesta por la persona que la está tocando.”¹²²

LA NOTACIÓN COMO SOPORTE DE LA OBRA, *URTEXT* ,Y EL CONCEPTO DE LA FIDELIDAD A LAS FUENTES, *WERKTREUE* :

La fidelidad en la realización de una partitura original,(Urtext),consignada en su soporte natural, que puede ser la notación de algún tipo, suele llamarse *Werktreue*.

Observa John Cage en *Notations*,(Nueva York 1969), “La evolución de la notación indica una tendencia a hacer la creación o la producción, constantemente más compleja e importante... hacer su ejecución o reproducción progresivamente más mecánica.”¹²³

Debemos de abandonar la idea de que la notación es una receta transparente para la ejecución, algo casi intercambiable con la ejecución misma.

El contenido y significado deben ubicarse, aunque contingentes, en la actividad, función y uso del lector o intérprete.

Muchos repertorios han sido distorsionados o devaluados por la aplicación indiscriminada de las reglas corrientes de interpretación, creyendo que constituyen un sistema universal de expresión humana.(Butt,p.101)

La música étnica, folklórica o popular, en diversas regiones del mundo, no está concebida en términos de notación musical, como la música culta de Occidente, sino en términos de estilos de ejecución idiosincrásicos.

La conexión que existe entre la música antigua y otras músicas del mundo es una amplia veta cultural que no ha sido suficientemente reconocida.

Hay muchas ocasiones en las que los ejecutantes buscan la autenticidad histórica en culturas paralelas del presente.

En el caso particular de México esto es aún más cierto, ya que nuestra cultura siempre ha sido en esencia policultural. Coexisten en nuestro presente lenguajes musicales de riqueza insospechada y variados instrumentos aún en uso, que nos remiten a fuentes arqueológicas,

¹²¹ Taruskin,Richard, *Text and Act*, OUP,New York & Oxford,1995,p.97

¹²² Mozart, W.A. carta de 1778, citada en Haynes, op.cit.,p.86

¹²³ Citado en Butt,op.cit.p.96

renacentistas y barrocas, que estando vivas, ofrecen perspectivas poco transitadas por nuestros investigadores.

El repertorio gregoriano se establecía en ejecuciones memorizadas antes de ser notado, y “ cuando la notación primeramente se usó, las actividades de memoria, improvisación y lectura continuaron conviviendo lado al lado...la notación antigua estuvo siempre concebida como un asunto de elección personal, y no por ignorancia, descuido, falta de habilidad, primitivismo o subdesarrollo.”¹²⁴

No debemos olvidar la importancia capital de la memoria como base de la educación, y su destacado lugar en la enseñanza musical:

No sólo la ejecución, sino también la composición estaban íntimamente conectadas con la memoria. El arte de la invención era la compilación de una colección procedente de nuestro propio archivo de memoria. Si el resultado final era escrito, era hecho usualmente por dictado (no por el autor), y el producto no era una terminada e inmutable pieza musical.¹²⁵

Se pueden considerar estos esfuerzos como una ayuda nemotécnica que retrotrae hacia un original que existió únicamente en las mentes de sus intérpretes y compositores originales.(Ibídem)

Sabemos, por cierto, que la *Ofrenda Musical* se originó en una improvisación ante Federico el Grande, y ciertas partes (como el *Ricercare* a tres voces) representan “ mejoras notadas de una ejecución...los compositores que confían en las melodías y los gestos expresivos de la música folklórica, anotan algo que existió en la ejecución práctica, como hacen desde luego, los compositores de música litúrgica para órgano de Paumann a Messiaen.”¹²⁶

La polifonía desde sus inicios en la Edad Media, hasta el tiempo presente, ha estado íntimamente asociada al desarrollo y cambios de estilo en la notación musical.

Pero como todo etnomusicólogo sabe, aún el más sofisticado sistema de notación es incapaz de indicar lo esencial para hacer un estilo de ejecución convincente en su contexto.

¹²⁴ Treitel, Leo, “The *Unwritten and Written* Transmission of Medieval Chant and the Start-up of Musical Notation”, *The Journal of Musicology*, 10, 1992, pp131-91.

¹²⁵ Butt, op.cit, p.116

¹²⁶ Ibid., p.117

La nota escrita emplea un sistema simbólico de representación, que debe ser reinterpretado convincentemente a la hora de la ejecución, para ser reconocida y apreciada en un contexto significativo.

Siempre existió una diferencia fundamental entre notación impresa y manuscrita. La primera con un carácter público y general, casi universal, el segundo es local, privado y único.

La corrección contrapuntística en el papel, puede ser un síntoma de la primacía y valor que el siglo XVI, y en especial la imprenta musical, confirió a la nota escrita.

El hecho mismo de alcanzar publicación, aparte de los compromisos técnicos y económicos que comportaba, ponía al autor al alcance más amplio posible, lo que redundaba en una cuidadosa supervisión de lo que sería su “tarjeta de presentación”.

La música coral de Palestrina en la que la notación presenta un “extremadamente refinado y perfecto tratamiento de la disonancia, línea y ritmo (que han venido a ser paradigma para el estudio del contrapunto), sin embargo hay una considerable serie de evidencias que sugieren que en la ejecución, algunos –si no todos-, los cantores improvisaban sobre las líneas, a menudo contradiciendo la “perfección” contrapuntística.”¹²⁷

Uno de los grandes exponentes de la ornamentación vocal, miembro de la Capilla Sixtina, Giovanni Luca Conforti, escribió un ilustrativo y fácil tratado de ornamentación, el *Breve et facile maniera d'essercitarsi* (Roma 1593), anunciado para lograr, en menos de dos meses, las habilidades que famosos cantores lograron adquirir en años de práctica y escucha ;
...”la única regla que el cantante es exhortado a seguir es la dictada por el oído.”¹²⁸

En la ejecución de los motetes polifónicos, en la cual una o más partes son extraídas del cuerpo polifónico, ornamentadas y glosadas con profusión, para ser ejecutadas en el órgano, como una práctica usual en la época.

“La austeridad no era característica ni de los más simples géneros litúrgicos.”¹²⁹

Arcángel Corelli, logró que su reputación creciera, no sólo por su virtuosismo como violinista, sino precisamente por su Apolíneo manejo de la notación, limpia y terminada, de hermosas sonatas que el transformaba en sus conciertos en “ejecuciones Dionisiacas, al menos de los tiempos lentos de sus sonatas para violín.”¹³⁰

¹²⁷ *Ibid.*, p.118

¹²⁸ Citado por Butt, *Ibid.*, p.119

¹²⁹ *Ibid.*

Un ejemplo de la clase de notación que parece completa pero que parece haber sido ejemplar más que obligatoria, nos lo ofrece el campo entero de la música litúrgica alemana para órgano.

“La naturaleza ejemplar es más obvia en repertorios con una intención pedagógica como el *Fundamenta*, de Conrad Paumann, quizá con otros muchos elementos de la Colección *Buxheim*, de fines del siglo XV.”¹³¹

Aunque el propio Butt en su libro sobre interpretación Bachiana, publicado en Cambridge, 1990, observa que Bach frecuentemente parece no prestar cuidado a las directrices de ejecución “estén impresas o en manuscritos.”¹³²

Continúa Butt con la siguiente observación; “It is unlikely that Bach, who seems to have been unable to copy any manuscript without adding corrections or improvements, regularly played this pieces (*Orgelbüchlein*)¹³³, in precisely their notated form. Furthermore, given the amount of improvisation required by most Lutheran liturgies of the time, they must surely be only the notational tip of an enormous improvisational iceberg.”¹³⁴

Algo similar se podría decir del repertorio organístico clásico francés, de los siglos XVII y XVIII. Esta música, se encuentra entre el material notado con más precisión en la época, y cada vez tiende a ser más prescriptivo en cuanto a registración, ornamentación y otros avisos para la ejecución.

Observa Bruce Gustafson que “la música de órgano que ha llegado hasta nosotros representa modelos de un arte improvisatorio representado por maestros famosos.”¹³⁵

Era tal la complejidad de la liturgia francesa, que un organista podía ser puesto a tocar más de cien versillos cada día,”claramente mucho más de lo que se encontraba disponible en fuentes impresas de entonces y ciertamente más de lo que hubiese sido práctico en forma manuscrita”¹³⁶.

En Italia también, como en otros países latino-mediterráneos católicos, (Francia, España y Portugal) el órgano jugó un papel mayor en la liturgia, por lo que las piezas están

¹³⁰ *Ibid.*, p. 120

¹³¹ *Ibid.*, p. 113.

¹³² Butt, John, *Bach Interpretation*, Cambridge, 1990, p. 111

¹³³ El *Orgelbüchlein*, posee un amplio rango de propósitos; proveer música para la liturgia, ejemplos a los estudiantes, interpretación teológica, o ejercicios para perfeccionar pequeñas piezas de música. (Butt, p. 113)

Es importante conocer su libro; Butt, John, “Germany & the Netherlands”: *Keyboard Music Before 1700*, A. Silbiger, Nueva York 1995, pp. 147-52

¹³⁴ Butt, *Playing*, op. cit. p. 113

¹³⁵ Gustafson, Bruce, “France”, *Keyboard Music before 1700*, ed. Alexander Silbiger, Nueva York, 1995, p. 98

¹³⁶ Butt, *Playing*, op. cit. p. 113

concebidas de forma seccional, para que el organista puede terminarlas en el punto que sea necesario.

En España y la América española, tenemos una curiosa situación; la mayor parte de las fuentes del siglo XVI y XVII están impresas ya sea en notación coral, o ya sea en la precisa, -aunque con sus *intrínquilis*-, notación en tablatura de cifra española, por lo que la mayoría de los problemas surgen del mal estado de las copias o de los “supuestos conocidos”, que se aclaraban contextualmente o por comunicación oral, via el maestro.

Sin embargo, existe una considerable cantidad de manuscritos españoles y mexicanos del siglo XVIII, que a pesar de su cercanía temporal, presentan problemas caligráficos y de transcripción, ya que una gran parte parece haber sido destinada a fines didácticos.

Muchas veces se trata de ejemplares copiados y trabajados por los propios alumnos, con los errores, imprecisiones y problemas que esto conlleva.

Los compositores –organistas, encararon el problema de la precisión musical, de acuerdo con las convenciones de la época, un asunto agravado por el hecho de que una gran mayoría de estos notables maestros, en el ámbito peninsular, eran ciegos.

Esto nos permite imaginar métodos particulares de trabajo, con los “transcriptores”, que de oídas, tomaban “las migajas musicales que caían de la mesa”, (recuerdos y apuntes de memorables improvisaciones, obras ya populares como tales, o ejercicios didácticos claramente intencionados), las notaban y previsiblemente se reproducirían ante el autor para que con su anuencia, se consideraran correctamente anotadas y “reproducibles adecuadamente”.

A veces, parece que este método no se cumplió, como en el caso de la publicación de Hernando de Cabezón en Madrid, 1578, año en el que ya don Antonio había rendido su alma y que muy probablemente no pudo certificar la veracidad de las transcripciones.

Los compositores habrían insistido en que sus discípulos tocaran estas piezas tan exactamente como fuera posible y que estos mismos serían requeridos a improvisar sus propias piezas, según estos modelos. Butt nos invita a reconocer que “ un *ejemplo* perfecto, no debe ser confundido con una *obra* autónoma y perfecta.”¹³⁷

¹³⁷ *Ibíd.*, p.114

No hay un sentido particular de progreso histórico en estos criterios de notación deliberadamente incompleta o para servir de ejemplo.

Diversos períodos históricos suelen tener puntos en común; “el reto es entender la relación entre la notación y las prácticas musicales a las que estuvo asociada y esto resulta válido en los campos de ejecución de Mozart y la ópera italiana del siglo XIX, como lo es en aquellos de la *Musica Ficta* y la realización de los continuos.”¹³⁸

Recordemos la definición que el *New Grove* (2002) propone para notación musical:

“Musical notation can be understood as a set of instructions indicating to the performer how the composer wished the music to sound”.¹³⁹

Antes que nada debemos conocer, -nos dice Thurson Dart- los símbolos exactos que usó el compositor; “luego debemos conocer su significado en el tiempo en que fueron escritos, y por último debemos expresar nuestras conclusiones en términos de nuestra época.”¹⁴⁰

El Dr. Gustavo Delgado, considerando que la mayoría de estos tratados tiene una edad de tres o cuatro siglos, nos previene que...” la interpretación de la música de un período determinado no puede ser reducida a la observancia de un determinado conjunto de reglas.(ya que) las dificultades que habremos de librar para aproximarnos a la comprensión originaria de las concepciones musicales...son tan arduas, que sólo procediendo con suma cautela lograremos nuestro cometido”.¹⁴¹

Es decir que la partitura es el recipiente principal en el cual el autor vierte sus deseos sonoros explícitos.

“Es sorprendente -escribe Harmoncourt- que obras musicales que son completamente diferentes en esencia y estilo, como pueden ser una ópera de Monteverdi y una sinfonía de Malher, están escritos usando los mismos signos de notación”¹⁴²

Aunque los gastados signos -que nos permiten registrar y reproducir la música de un amplio período histórico- siguen vigentes y sustentan la autoridad de una fuente consignada en estos medios, ésta se ve frecuentemente cuestionada por *otras versiones* que pueden resultar más auténticas, originales o mejor editadas y transcritas.

Nuestra época ha considerado una obligación el transmitir literalmente las intenciones autorales en la creencia de que el símbolo musical y la palabra, gozan de una suerte de

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Notación musical puede ser entendida como una serie de instrucciones que le indican al ejecutante cómo quería el compositor que sonara su música. *New Grove* (2002), Trad.JAG.

¹⁴⁰ Dart, *Interpretation*, op.cit.p.13-14

¹⁴¹ Delgado, Gustavo, “Algunos aspectos en torno a la ornamentación en la música ibérica de los siglos XVI y XVII,” en la *Revista de la Academia Mexicana de Música Antigua para Órgano*, Vol.2/3 (1994-1995) pp 6-12

¹⁴² Harmoncourt, Nikolaus, *Baroque Music today*, op. cit. p.28

capacidad transhistórica de seguir comunicando, aún en siglos y estilos apartados, la representación concreta y exacta del pensamiento musical representado.

Lo que Taruskin considera “fetichismo textual, la exaltación de las partituras sobre aquellos que las leen o las escriben”.¹⁴³

Esta obsesión fundamentalista con la palabra y el signo escritos –sin importar que éstos hayan sido escritos en otras lenguas, con varios siglos de antigüedad y con significados que irremisiblemente han cambiado- le hace recordar a Christopher Small a los investigadores coránicos, talmúdicos o bíblicos con su ciega e irracional “obsesión por la documentación, su reverencia por cualquier texto escrito y sus discusiones –a veces de siglos- sobre el significado de una sola frase.”¹⁴⁴

No deja de sorprender, por otro lado, la cantidad de *revivals* religiosos en nuestros días, ya que parecen paralelos a los retornos históricos que caracterizan al post-modernismo, estableciendo una resonancia perturbadora con los fundamentalistas del historicismo musical, en sus esfuerzos por restaurar las prácticas religiosas de acuerdo con preceptos históricos.

Aunque pueda parecer una revolución fundamentalista, esta se basa enteramente en la infraestructura creada por el capitalismo ; los fundamentalistas tratan de recrear lo que ellos consideran “más puro y auténtico pasado, con las nuevas tecnologías y medios”.¹⁴⁵

Aprovechando la adaptabilidad de nuestra era postmoderna, todos los elementos contextuales que nos conectan con los tiempos bíblicos se borran y el fundamentalismo reaparece como una relación simulada con el pasado, siendo su efecto más impactante la negación de “cualquier diferencia social o cultural entre los sujetos postmodernos del capitalismo tardío, y los súbditos en el Medio Oriente, del Imperio Romano.”¹⁴⁶

Los calvinistas siguiendo a la letra los documentos bíblicos, con la sorda confianza de saberse elegidos ante estas revelaciones, pero sin dejar nada a la imaginación, recuerdan a los ejecutantes carismáticos que encuentran su inspiración en la historia para sus intensas y fanáticas ejecuciones o aquellos que “insisten en la observancia detallada de incontables preceptos

¹⁴³ Taruskin, Richard, *Text and Act*, op.cit.p.319

¹⁴⁴ Small, Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, 1998, p.90

¹⁴⁵ Butt, *Playing*, op.cit.p.162

¹⁴⁶ *Ibíd.*

históricos que suelen llevar a ejecuciones de sutil y meticulosa observancia y a otras que parecen negar cualquier profundidad en la música.”¹⁴⁷

Presenciamos una *histeria causal*, que corresponde a la pérdida de orígenes y causas y que deriva en una...”obsesiva búsqueda de origen, responsabilidad y referencia...la hipertrofia de la investigación histórica, el frenesí de explicarlo todo, atribuirlo todo, ponerle un pie de cita a todo”¹⁴⁸.

Fredric Jameson en *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*,¹⁴⁹ explica el estado del postmodernismo como una realidad histórica que es el reflejo cultural específico del tardío capitalismo multinacional...” representa un sistema del cual no podemos distanciarnos, pero este sistema no puede ser comprendido de ninguna forma como un todo.”¹⁵⁰

Así el artista de hoy, inmerso en un sistema económico de poder, incomprensible y ajeno, encuentra en la realidad virtual evocada por la nueva tecnología, una metáfora para la “intangible realidad omnipresente del capital multinacional.”¹⁵¹

Entre las premisas originales del arte postmoderno, el despego de la historia significa que un artista puede recobrar un estilo o idioma, como si fuese un *object trouvé*, despegado enteramente de sus significados originales.

Este fenómeno que para algunos semiólogos puede ser referido al libre juego de significados, ya no más atados a su sentido original, refuerza la visión de Jameson de que la fluctuación de los afectos en el mundo postmoderno corresponde al declive del sujeto y al fin del concepto de un único, personal y distintivo estilo personal. (pp.10-15)

Mientras que la modernidad prometía un nuevo orden mundial que finalmente eclipsaría las diferencias interculturales,(globalización), el postmodernismo atestigua el súbito resurgimiento de identidades étnicas locales y la reinención de tradiciones regionales.

Para Margaret Rose, “el postmodernismo viene a ser un reflejo del estado de la cultura resultante de las transformaciones de las reglas del juego para la ciencia, la literatura y el arte.”¹⁵²

Con fuerte dosis de optimismo Jean Francois Lyotard prevé ..”un mundo postmoderno del conocimiento que llevará a una sana democratización de la sociedad; la computadora por ejemplo llegará a ser el medio potencial para acceder y hacer llegar toda la información y datos al público en general.”¹⁵³

¹⁴⁷ *Ibíd.*

¹⁴⁸ Baudrillard, Jean, *Fatal Strategies*, New York 1990, p.12

¹⁴⁹ Durham, NC, 1991, p.18

¹⁵⁰ ... *represent a system from which we have no recourse to distance ourselves, but the system cannot be grasped in any way as a whole* *Ibíd.*, p.49

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² Rose, Margaret, *The Post-Modern and the Post-Industrial*, Cambridge, 1991, p.55

El análisis computarizado de materiales permite penosas y arduas restauraciones con los elementos conservados y ayuda a detectar cabalmente las partes faltantes.

Muchos constructores de instrumentos usan computadoras para sus diseños “históricos”, y durante mucho tiempo se han usado métodos científicos, con su ayuda, para el análisis de marcas de agua, tintas, grafología y para el estudio de manuscritos.¹⁵⁴

Mientras el postmodernismo conserva el toque irónico y el doble sentido, como actitud y tono general de rebeldía contracultural, -que a los “modernos” les resulta profundamente trivial y superficial-, esta actitud antisolemne y juguetona ante la historia y ante el respeto a las “obras maestras,” se aplica también en un amplio contexto económico y de estilo de vida, que refleja cambios fundamentales en la situación global.

En un extremo la hiper-sofisticación del artista postmoderno, ecléctico, personal y erudito, manejando códigos desusados con singular galanura, en el otro, el postmodernismo puede conjurar la imagen de un artista *light*, al cual parece darle lo mismo cualquier cosa, es decir desprovisto de un elemental aparato crítico que le permita jerarquizar valores.

Ahí están los casos de los *revivals* de toda obra -con tal de que sea antigua- la incuestionable consideración de cualquier testimonio y opinión del pasado.

La extensa lista de *Kleinemeisters*, que desde sus tumbas -seguramente sorprendidos- observan la actualización de sus minucias, ensayos y esbozos, que hoy cobran una carta de valor y consideración, que en su tiempo nunca tuvieron.

Rescates fortuitos de un repertorio a veces mercedamente olvidado, pero que hoy se ofrece como descubrimiento significativo, *object trouvé*, en espera -quizá- del juicio de la propia historia, *whatever that means!*.

Recordemos que el movimiento musical historicista y la etnomusicología florecieron al mismo tiempo, (a partir de los años 60s), y en un clima de desorientación, y pérdida de identidad, que se quiso conjurar tratando de establecer certezas respecto al pasado y esforzándose por entender cabalmente a las *otras culturas*.

El doble código, la fusión, el pastiche, y el eclecticismo a ultranza, son subproductos de una búsqueda como la del ensamble Hilliard, mezclando polifonía vocal franco flamenca

¹⁵³ Lyotard, Jean Francois, *The Postmodern Condition : A Report on Knowledge (1979)*, trad.al inglés, G.Bennington y B.Massumi, Manchester 1984,p.67

¹⁵⁴ Butt,op.cit.p.191

con el saxofón, o de la ópera *Ambrosio*, con sus intencionales anacronismos y variada paleta de géneros, así como una numerosa hueste de ejemplos que revelan las inquietudes presentes de una música que ya no se conforma con ser “moderna” y busca en los lenguajes de hoy, ayer y mañana, una fuente de inspiración más humana y cercana a la comunicación de significados en el mundo actual, lejos del farragoso conceptismo de los artistas que en vez de obras ofrecen explicaciones, pero que en todo caso usurpan el significado y la propia elocuencia de la obra misma y lo sustituyen con “rollos articulados”, que en el plano puramente musical y artístico hacen suspirar por la modesta percepción de algún evento sonoramente atractivo.

Es decir, la vieja técnica de las vanguardias, de rodear sus obras con un halo de misterio para iniciados, que desprecia profundamente al público –ya que se puede permitir ese lujo por las becas y subvenciones- y que estando aún perdidas en la carrera por obtener apoyos, y parecer “modernamente correctos”, descalifican, obstaculizan y critican, el regreso parcial de tradiciones y lenguajes que no consideran contemporáneos o adecuados, para ellos, aunque lo sean para las audiencias que los reciben. Moralina estilística.

Ser indiferente a las reacciones de los oyentes sería algo impensable para los músicos del barroco, ya que eran, después de todo, sirvientes que escribían una música que consideraban poco probable de volver a ejecutar.

Su audiencia eran los patrones que ofrecían el evento, y sus huéspedes invitados, casi siempre *connoisseurs* y diletantes, a veces más capacitados que los mismos profesionales.

“la música era creada para ellos solamente y para ser gozada en ese momento. Como sirvientes de su aristocrática audiencia, músicos, bailarines y actores, estaban ahí para divertir y entretener, así como los medios actuales de entretenimiento. Podían fácilmente ser ignorados, con un chasquido de dedos el mecenas podía hacer que repitieran –o cancelaran- una pieza o un movimiento. Como un DC de hoy, el concierto existía para conveniencia del usuario.”¹⁵⁵

La música era comisionada de forma privada y pertenecía –como una pintura o un mueble- al que la pagaba, por lo que frecuentemente sólo existía en un solo manuscrito, propiedad del patrón.

Una actitud respetuosa y reverente ante la partitura, no parece haber sido un fuerte imperativo en la época barroca. Stanley Boorman nos recuerda que “compositores o copistas

¹⁵⁵ Haynes, op.cit.p.132

posteriores podían agregar voces, recomponer secciones...o sustituir arias o secciones más largas en las óperas, reacomodar el orden de los movimientos, o adornarlos hasta el punto en que el original se pierde de vista, aunque se mantuviera el nombre del compositor a lo largo del proceso”¹⁵⁶.

La notación en el barroco es una suerte de taquigrafía, que rescata los trazos fundamentales de la obra pero que deja otros aspectos como fraseo, gestualidad, dinámicas y los sutiles cambios de tempo y pulso rítmicos, a una aceptación consensual de principios manejados por los contemporáneos y que hoy nos plantean la necesidad de contextualizar a profundidad para ser capaces de un entendimiento cabal de la obra en cuestión.

Es una característica de las partituras retóricas del barroco, el de estar hechas para estudiantes y profesionales, conteniendo sólo lo esencial, dando por entendido las convenciones de la época y sólo marcando lo excepcional, lo inesperado, lo que contraviene la regla, lo que se desvía del estilo general, explicado debidamente por el maestro.

La notación barroca implica muchos elementos que no son explícitos ni obvios en la página, así que tocar literalmente estilo *Urtext* , paradójicamente resultará no tocar como está implícitamente escrito ya que se desconocen los mensajes, y señales inmersos en la notación.

Un músico profesional competente usualmente leía o reconocía, en esas viejas partituras;

” las funciones de figuras y gestos en las frases, muchos cambios dinámicos, cambios de tempo a corto y largo plazo, inflexiones y moldeado de las notas, libertades rítmicas usadas para distinguir la importancia melódica relativa de las notas (agógica), prolongar las primeras notas de un grupo, en pasajes rápidos, para clarificar los grupos métricos y delinear las figuraciones (acento agógico), contrastar articulaciones, pausas, arcadas basadas en la importancia de la nota.”¹⁵⁷

A estas podríamos agregar la percepción del carácter, estilo y referencias a danzas u otras filiaciones, la pertinencia de ciertos registros que “ pide “ la obra, etc.

” La percepción de la *quantitas intrínseca*, o buenas y malas notas (buone o cative), daba información esencial a los ejecutantes acerca de patrones de articulación. En vez de confiar en marcas para las ligaduras y precisiones tipográficas para reconocer los *staccatti*, *sforzandi* y acentos, los ejecutantes de los siglos XVII y

¹⁵⁶ Boorman, Stanley, “The Musical Text”, en *Rethinking Music*, ed. N.Cook y M.Everist, pp.403-23, Oxford University Press, 1999, p.420

¹⁵⁷ Haynes, op. cit. p.109

XVIII, interpretaban sus limpias partituras a través de hábitos y fórmulas aprendidas como parte de su instrucción elemental.”¹⁵⁸

Haynes asegura que cuando los parámetros dinámicos, el cuidado de la forma de la nota, el rubato, la agógica, pausas, jerarquía de compases y énfasis, están presentes regularmente en nuestras ejecuciones, estos actúan como ventanas hacia nuestra alma (p.113).

Sabemos que la connotación de las palabras varía constantemente aún durante nuestras vidas y según el estrato cultural y económico, -para no hablar del geográfico-político- así que resulta lógico suponer que al tratar documentos musicales con tres o cuatro siglos de antigüedad ,

“...sin un conocimiento especial, equivocaremos los significados de sus símbolos. A algunos les resulta conveniente ignorar esto, así vemos que los músicos de estilo moderno, frecuentemente leen música retórica con efectos que no resultan satisfactorios.”¹⁵⁹

La notación musical puede ser *descriptiva* o *prescriptiva*.

Harnoncourt define la notación descriptiva de esta forma :”la composición está anotada, pero los detalles de su interpretación no pueden ser deducidos de la notación”¹⁶⁰

La responsabilidad de escoger instrumentos, movimientos a incluir o descartar, afinación y otros detalles prácticos recaen en el ejecutante.

Este tipo de notación ofrece un esbozo o visión de la obra, pero no necesariamente provee los medios técnicos para realizarla, estos corren por cuenta del intérprete.

Por el contrario, la notación prescriptiva, consiste en avisos razonablemente detallados para la ejecución : las tablaturas de cifra de órgano por ejemplo.

En esta modalidad, “ la forma y la estructura de la pieza misma emergen automáticamente durante la ejecución como resultado de seguir las instrucciones.”¹⁶¹

André Mangars, notable virtuoso de la viola da gamba, en su *Reponse fait à un curieux sur le sentiment de la Musique d’Italie*, citado por Haynes, p.105, comentó después de escuchar a Girolamo Frescobaldi en 1639 ;

¹⁵⁸ Houle, George, *Meter in Music, 1600-1800*, Indiana University Press, USA 1987, p.190

¹⁵⁹ Haynes, op.cit.p.103

¹⁶⁰ Citado por Haynes, *Ibid.*, p.103

¹⁶¹ *Ibid.*

Aunque sus obras impresas ofrecen suficiente testimonio de su habilidad, uno tiene que escucharlo en persona, improvisando tocatas llenas de interés contrapuntístico y de admirables invenciones, para poder apreciar cabalmente su profundo conocimiento.

Es decir, que aunque la obra esté razonablemente bien notada, en la interpretación se observa como la improvisación y la flexibilidad que brinda el dominio técnico, hacen apología de la obra, transformando, lo que en el papel parecía completo, en un caudal de invención y sorpresa.

La notación musical es imprecisa, presupone acuerdos elementales y conocimientos específicos de parte del lector.

Siempre habrá variables importantes en la ejecución, que no encontraremos en la partichela, como “vibrato, frecuencia de los cambios dinámicos, balance, rubato, tiempo exacto y jerarquía en los compases,”¹⁶² y de la mano con la notación tenemos una tradición oral paralela, imprescindible para traducir y descifrar los símbolos, estas convenciones pasadas de una generación a otra por los maestros, a veces resultan tan importantes y significativas –ya que se expresan desde la cátedra- que pueden revocar, enmendar y corregir a los textos mismos.

Kingsbury observa que :

“la partitura es usada como un estándar simbólico, pero la autoridad final recae en el profesor, que puede moldear el texto cuanto sea necesario para sacarle cuanto quieren oír y escuchar. *Thank goodness*”¹⁶³

Los músicos frecuentemente solemos identificarnos no sólo con nuestros maestros, sino aún con la “escuela” de la cual ellos provienen.

Frecuentemente esta identificación va más allá de nuestra generación y se interna en siglos pretéritos.

Un ejemplo que me viene a la mente, es el de mi primera maestra de piano que como discípula de don Luís Moctezuma, -notable pianista de abolengo indígena-, a su vez

¹⁶² Haynes, *Ibid.*, p.105

¹⁶³ Kingsbury, Henry, *Music Talent, and Performance : a Conservatory Cultural System*, Temple University Press, USA, 1988, p.88

discípulo de Franz Liszt, y este de Beethoven (via Czerny), derivaba su autoridad de pertenecer a esta escuela firmemente asentada en una tradición pianística inmejorable.

En el caso del clave, puedo reconocer que por haber estudiado con Luisa Durón, Enrique Aracil, Colin Tilney, y más recientemente el órgano histórico con Gustavo Delgado, - todos ellos, excepto Tilney, discípulos de Leonhardt o Koopman-, me considero heredero de la escuela holandesa y acepto conscientemente la pertenencia a las tradiciones musicales que sustenta. Parentescos musicales que resultan reconocibles y que cobijan las certezas estilísticas y conceptuales indispensables para sentir una identidad de linaje.

Observa Mayer Brown que el contraste entre la forma de tocar de los miembros de la escuela de los Países Bajos y otros, es especialmente esclarecedor, por la evidencia que da de que los resultados musicales pueden diferir ampliamente, aún si dos personas basan su estilo de ejecución en los mismos supuestos y hasta en los mismos tratados para su información.¹⁶⁴

Al respecto dice Ton Koopman ;

Los jóvenes ejecutantes...salen y hacen música confiando en lo que las generaciones anteriores les han enseñado. Creo que esto es peligroso porque si nos equivocamos, la próxima generación encontrará estos errores y nos corregirá...estoy seguro de que hemos incurrido en errores, especialmente en problemas no resueltos como el rubato, del cual tenemos pocas fuentes.

Espero que la próxima generación descubrirá nuevas fuentes y revelará nuevas respuestas.¹⁶⁵

Nos vemos forzados, -nos dice Morgan- “ a reconstruir la música solo en términos de una práctica documentada, que por ya no estar viva, es apta para ser percibida como congelada en un estado de perfección perpetua, inmune al paso del tiempo.”¹⁶⁶

Resulta impactante, -después de yuxtaponer tantos diferentes testimonios de investigadores- constatar cuán diversas y hasta contradictorias conclusiones, se pueden extraer de lo que es esencialmente el mismo fenómeno cultural.

¹⁶⁴ Mayer Brown, en *Authenticity*, op.cit.pp.50-51

¹⁶⁵ Golun,Uri, “Interview with Ton Koopman”, Goldberg Magazine, www.goldbergweb.com, citado por Haynes,op.cit.p.147

¹⁶⁶ Morgan,op.cit.p.70

LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL ÓRGANO HISTÓRICO :

Fénix en todo el orbe único y raro
Templo famoso de alto entendimiento
Fábrica a donde el arte al pensamiento
Es igual como en ésta vemos claro.
(Soneto de Pedro Laynez, 1578)¹⁶⁷

Aunque me referiré frecuentemente a la restauración de los órganos históricos mexicanos de forma general, hay que tener en consideración que, -para poder focalizar un ejemplo concreto-, la documentación específica que sustenta los criterios de restauración, se refiere al órgano del Evangelio de la Catedral Metropolitana, obra de don José Nassarre (México,1735).

En toda restauración el punto de partida es , lógicamente, la delimitación del objeto a intervenir ya que ésta obedece a un cuidadoso plan dictado por la pieza misma y debe iniciarse por un profundo estudio de los testimonios creados en torno a ella : pedidos, memorias, actas, nóminas, planos, dictámenes, estudios, artículos y otras descripciones generadas desde su creación.

Partimos de la base de precisar -después de un análisis de fuentes- el órgano a restaurar, es decir el que representa el mejor momento del instrumento, en el entendido de que las diferentes alteraciones que ha sufrido en su historia frecuentemente son incompatibles y que se encuentran superpuestas físicamente en el cuerpo del mismo.

Un restaurador documentado deberá evaluar al órgano, con todas las sucesivas reformas y alteraciones a lo largo de su existencia, como una unidad sonora irrepetible y determinar cual será el propósito exacto de la restauración, cuestión que en nuestro caso y hasta hoy, es imposible precisar por las técnicas de ocultación y secretismo, de los responsables de esta restauración en México y España.

¹⁶⁷ En el *Encomium*, del prefacio a la edición de música de Antonio de Cabezón ,en las *Obras de Música para Tecla, Arpa y Vihuela*, ed. Hernando de Cabezón, Madrid 1578, ed. H.Anglés, I. Milá y Fontanals, CSIC, Madrid,1996,p.24

Como investigador para una tesis doctoral para la UNAM, he solicitado, por escrito y verbalmente, información sobre el proyecto, sin lograr ninguna información. Será *de Facto*, que tendremos que aceptar lo que resulte de esta intervención.

Evaluando las sucesivas intervenciones a lo largo de su historia, su estado de conservación y valor artístico, se debería determinar cuál de sus fases o períodos constructivos deberán privilegiarse, restituyendo en cuanto sea posible el diseño o modelo que representa el mejor momento del órgano.

Basados en fuentes documentales, vestigios materiales, evidencias físicas, analogías constructivas podemos evaluar (de preferencia en un cuerpo colegiado interdisciplinario), la importancia de cada concepción fónica y la pertinencia de elección del momento más significativo en la historia del instrumento, ya que las sucesivas intervenciones están superpuestas y son ágilmente ubicables.

A través de una licitación -que nos permite conocer las diversas opciones de métodos de restauración, calidad, costo y tiempo- usualmente se elige un maestro restaurador con taller capaz para la obra y que conoce profundamente las tradiciones constructivas que atañen al órgano.

Dado que hablamos de instrumentos totalmente contruidos a mano, es siempre preferible una metodología histórico- artesanal, de reconstrucción y recuperación de piezas faltantes, usando, en cuanto sea posible, los antiguos materiales, las técnicas y aparatos de la época y manteniendo en mente la imagen del sonido original , sin forzar las evidencias y con respeto a los testimonios documentales .

Las restauraciones que sustituyen los flautados originales por flautados convencionales de fábrica, que electrifican totalmente sus sistemas de tracción mecánica, que proveen a esos ascéticos y venerables órganos de múltiples teclados y pedaleras del peor gusto, mientras adulteran su armonización, afinación y timbre originales, han hecho un perjuicio grande a los instrumentos ya que les privan de su voz real al tiempo que se pierden o destruyen las evidencias físicas del órgano histórico.

El sonido resultante es convencional e incoloro, suena a la fábrica que lo produjo y a otros miles de instrumentos hechos en serie y no con la personal metodología del artesano.

Nassarre en México, como Rückers en Flandes, o Stradivarius en Lombardía, representa un ideal autoral por recuperar, un instrumento con personalidad musical única.

El *estilo moderno* de interpretación no solo afectó la ejecución de la música del renacimiento y el barroco, sino que además derivó, -a partir de los años treinta-, en una corriente estética de ejecutantes bien relacionados, a los que ahora no les parecía suficiente el volumen original de los instrumentos y preferían la magnificación electrónica.

Esto influyó en los constructores y restauradores de entonces (ya constituidos en fábricas transnacionales), y los pusieron al servicio de una estética cronocentrista¹⁶⁸, culpable de irreparables crímenes cometidos sobre un buen número de órganos históricos.

Roma, con una cantidad de magníficos órganos del renacimiento y el barroco, puede ser un buen ejemplo de restauraciones desafortunadas e irreversibles, que privaron al mundo de ejemplares originales de la mejor calidad y hoy presentan un variado catálogo de monumentos grotescamente intervenidos, (con 4 o más teclados, pedaleras absurdas, consolas electrificadas enteramente, registros alterados, flautados sustituidos o reabajados con criterios discutibles, mecánica original descartada, volúmenes sonoros incongruentes, afinaciones modernizadas, etc.)

Esta circunstancia ha dejado a la opulenta Ciudad Eterna con sólo dos órganos históricos restaurados con principios respetuosos y congruentes.

El de la pequeña iglesia de Santa Bárbara es un ejemplo magnífico, aunque modesto, de una lograda restauración hecha por Riccardo Lorenzini, quien logró, sacarle un gran partido a la sonoridad de este organito, en el pequeño oratorio que lo acoge.¹⁶⁹

En el caso de México y de su rico patrimonio organístico, es de agradecer que, -salvo las devastadoras restauraciones y pérdidas conocidas,- aún tengamos un patrimonio que puede ser rescatado aplicando los conceptos que a partir de los últimos 30 años se han venido practicando, con el consenso de una nueva generación de intérpretes, investigadores y

¹⁶⁸ Cronocentrista: que piensa que los materiales y técnicas del presente son superiores a los originales y actúa en consecuencia.

¹⁶⁹ FICHA ORGANITO

restauradores, más informados y concientes de que todo trabajo de restauración es una hipótesis personal, que obedece a criterios falibles y a conceptos perfectibles.

Un principio seguro es el considerar siempre la posible restitución y vuelta al instrumento original, es decir, realizar la restauración con los materiales y técnicas reversibles, lo más cercanas a las empleadas en el mismo.

Se deberá documentar profesionalmente -con fotos, grabaciones y reportes detallados- el proceso (criterios seguidos, piezas reemplazadas, testimonios encontrados, etc.), lo que hace posible la recuperación de los elementos originales si se obtiene una mejor y más precisa información sobre el instrumento en época posterior.

El instrumento que nos ocupa, ha acumulado al paso de los siglos, restauraciones, mejoras, olvido y destrucción ; sin embargo el objetivo a precisar -no siempre evidente- se encuentra contenido en su corpulenta caja y sus mutaciones están documentadas en precisos legajos de información, en libros de fábrica, actas de Cabildo, contratos, testamentos y otros testimonios.

Así que se puede decidir, con un grupo colegiado de expertos, qué cambios conservar; reformas y mejoras congruentes, etc., conservando hasta donde sea posible el diseño original de Nassarre.

Estamos claros de que no será una *replicatio* (réplica, clon), sino una *emulatio*, (copia mejorando al modelo). Esperamos que las *addendae*, decididas por Grenzing, resulten congruentes y atinadas, después de todo es un organero de renombre, que tendrá mucho cuidado de comprometer su prestigio en América.

Es por esto que el ensayo presente busca ligar los conceptos de ejecución musical históricamente informada (EHI), con estos órganos de la Catedral Metropolitana en particular y en general con cualquier órgano de México, España, Hispanoamérica y en suma, del mundo.

CONSERVACIÓN PREVENTIVA :

Partimos del concepto moderno de *conservación preventiva*¹⁷⁰ entendida como un conjunto de operaciones y técnicas, encaminadas a prolongar la vida de los bienes culturales, aplicando todos los medios posibles, externos a los objetos, que garanticen su correcta conservación y mantenimiento.

Estos pueden ser : la seguridad (incendio-robo), el control de condiciones ambientales adecuadas (iluminación, clima, polución) y otros factores como el registro del equilibrio con el ambiente a que se han habituado a lo largo de los siglos, las intervenciones de que han sido objeto, la naturaleza de los diferentes materiales que conforman el objeto y su particular proceso artesanal de fabricación.

Nuestros órganos, según se demuestra en los documentos adjuntos, han seguido una vida azarosa que ha dependido en buena medida de la preparación cultural, respeto a los bienes nacionales que custodian e información actualizada, de los miembros del Cabildo de la Catedral.

Durante algunas épocas se observaron las disposiciones del constructor Nassarre, que prescribía un mantenimiento continuo, encomendado a un afinador nombrado para tal efecto; don Joseph Casela, que actuaría como el curador de un museo, encargado de tener los órganos afinados y a punto para cumplir sus funciones musicales.

También recomendó que cada cinco o seis años se debía realizar un apeo (desmante y limpieza).

Estas mínimas normas de conservación fueron observadas –con algunos retrasos- durante todo el siglo XVIII y hasta el fin del virreinato, sin embargo en otros momentos –de los 272 años que tienen de vida- se han visto amenazados por el olvido y el desdén, o agredidos al grado de quererlos hacer desaparecer.(Ver documento en Apéndice)

V.-Nombramiento de Joseph Casela como afinador de los 2 órganos de Catedral

Notaría de Francisco Dionisio Rodríguez, México 27 diciembre de 1736 (AGNN) en Tovar, op.cit.

¹⁷⁰ Calvo, Ana, *Conservación y restauración*, Materiales, técnicas y procedimientos, Ed. Serbal, Barcelona, 1997.p.63

Si el acuerdo inicial de conservación preventiva sugerido por Nassarre se hubiese respetado no se hablaría hoy en día de reparar los daños causados por el deficiente cuidado del polvo y la humedad, durante las numerosas obras de ingeniería que ha sufrido la catedral, ni de la restitución de piezas robadas o deterioradas por el mal uso, ni del restablecimiento de sus condiciones originales después de intervenciones inadecuadas o de eventos criminales, como el incendio de 1967.

Es decir que la *restauración* es consecuencia de la ineficacia o ausencia de medios preventivos, encaminados a preservar las propiedades físicas y culturales de estos órganos para que pervivan en el tiempo con todos sus valores.

Tan importante es el soporte o elementos materiales, como el mensaje o elementos sustentados en el objeto. Se pretende conservar la integridad física y la funcional (capacidad de transmitir la información que encierra)¹⁷¹

Es bien sabido que los instrumentos musicales constituyen un grupo específico de bienes culturales, con características peculiares, tanto por la diversidad de materiales que los conforman, como por la función sonora que cumplen.

Así, a los problemas de recuperación material se suman los criterios de recuperación sonora.

Los procesos de reintegración de maderas talladas, ángeles dorados, instrumentos musicales fingidos, mascarones pintados, piezas de metal, brillo natural, soportes de piedra, pieles animales, elementos de madera y metal, teclados de hueso y ébano, etc., y los cuestionamientos técnico-musicales para la recuperación de una compleja máquina capaz de producir un ideal sonoro del que pocas veces se habla porque sólo algunos alcanzan.

En la hora sutil de la armonización¹⁷² final del órgano, se escuchará, nota por nota y registro por registro si los criterios de recuperación fueron acertados.

Es claro que nuestros instrumentos requieren el trabajo experto de diversas disciplinas, ya que representan una especialidad en los terrenos de conservación-restauración, que se ocupan en la aplicación de los tratamientos y técnicas imprescindibles para la conservación

¹⁷¹ *Ibid.*, p.63

¹⁷² Armonizar, metafóricamente; especialización de organeros para designar el acto de disponer y ajustar las distintas partes que componen los tubos del órgano de modo que emitan la nota, el timbre y la intensidad de sonido deseados. Saura Buil Joaquín, *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*, (DTHOE) Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona 2001.

de la vida del bien cultural, subsanando los daños que presentan, reintegrando las partes perdidas o adulteradas, y evaluando los aspectos recuperables de un diseño único original.

La restauración ha pasado de ser una actividad meramente artesanal, a una disciplina que exige, además de la capacidad técnica del restaurador, unos conocimientos básicos histórico-artísticos, científicos y de materiales, factores de degradación y de conservación, y cuyos planteamientos deberían hacerse a partir de una visión interdisciplinaria contando con otros especialistas.¹⁷³

La *reintegración* es aquella técnica de restauración que permite completar las pérdidas de soporte, función musical, decoración, valores cromáticos, etc., en general se limita a las lagunas existentes en la pieza, debidamente documentadas y previa discusión de su pertinencia, con otros especialistas.

En general se realiza con materiales inocuos, reversibles y reconocibles con respecto al original. Los criterios actuales, frecuentemente discutidos en foros y congresos internacionales (UNESCO), reconocen que la intervención directa sobre un objeto debe ser mínima ya que implica la responsabilidad de respetar los valores materiales y culturales del objeto, la renuncia a toda participación creadora, el respeto a la concepción original del autor y al paso del tiempo que establece añadidos, correcciones y “mejoras”, que deben observarse, discutirse y conservarse, en el caso de no contravenir sustancialmente al diseño original.

...debe abstenerse de cuantas manipulaciones impliquen modificación real o aparente de los auténticos y privativos valores de la obra, materiales, funcionales, artísticos, históricos...respeto a cuantas adiciones complementarias sean consustanciales a la propia historia del bien cultural...eliminación de enmascaramientos, ajenos a la integridad total de la obra...estabilización y consolidación de los elementos degradados...[descartar la] sustitución...reposición de elementos[de] evidente pertenencia al conjunto.¹⁷⁴

Es claro que toda reconstrucción o reintegración de elementos perdidos deberá realizarse con materiales de una calidad lo más próxima posible a la original, reversibles e inocuos y que puedan ser reconocibles como tales.

Toda acción restauradora debe de estar sustentada por un proyecto discutido ampliamente con los diversos expertos, documentada sonora y fotográficamente, para quedar reflejada en

¹⁷³ Calvo, *Restauración*, op. cit., p.193

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.69

un exhaustivo expediente o informe, tanto del proceso seguido como de los resultados obtenidos.

Podemos resumir las funciones y responsabilidades del restaurador de órganos de la siguiente manera: examinar y documentar el estado de conservación y problemas particulares de los instrumentos; decidir las opciones de tratamiento que deberán ser revisadas y aprobadas por un comité técnico-musical ; realizar los tratamientos correspondientes ; documentar los tratamientos realizados; recomendar los métodos para el cuidado y mantenimiento futuro.

En el año 2005 tuve oportunidad de visitar España para conocer algunas de las restauraciones realizadas en Andalucía por el taller de Gerhard Grenzing ; En Marchena, Iglesia de San Juan, órgano de Juan de Chavarria, 1765, y órgano de Francisco Rodriguez, 1802 , en Zaragoza el órgano de La Seo, (Roqués, s.XIX),y el de San Juan el Real en Calatayud, en Barcelona el órgano de Santa María del Mar, además de algunos órganos medianos y chicos que se encontraban en su taller del Pipiol.

Guiado por Eduardo López Banzo y Claudio Rainolter conocí el organeto del s.XVI del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza, el órgano de Paniza, el de Almonacid de la Sierra y el de San Pedro de los Francos, en Calatayud, todos ellos restaurados por Claudio y Cristina Rainolter, en su taller de Tarazona.

Acompañado en ocasiones por los propios organeros, pude visitar y tocar los instrumentos por largas y magníficas horas, para poderme formar una opinión sobre los restauradores activos .

En el 2007 pude conocer algunas restauraciones de Flentrop en Alkmaar ; (El órgano Van Covelens, y el Van Hagerbeer/ Schnitger, en la iglesia mayor de Saint Laurens Kerk, el órgano Müller (1755) de la iglesia luterana-evangélica, el órgano Müller (1762) de la Kapelkerk, el órgano Strumphler (1792) de la Remonstrantse Kerk), y finalmente en Italia pude conocer de cerca varios trabajos de restauración de Ricardo Lorenzini en Roma(Santa Bárbara) y en la Toscana, (el órgano de la iglesia de Santa María Assunta de Tronci- Agati en Gavinana, el de San Marcelo, de Pietro Agati (1790), el de Sta. Ma. Assunta en Popiglio, el de Mammiano (Mochi), y además tuve el placer de visitar su taller en Pistoia.

Las conclusiones a las que llegué se basan en el conocimiento del trabajo de estos organeros a los que se suma el de Daniel Birouste en la Provenza, (Plaisance) y en Tierra de Campos, y en México el trabajo de restauración realizado por Pascual Quorin, en Puebla, (Santuario de los Remedios en Cholula) y por último el magnífico órgano de Santo Domingo, en Yanhuitlán, Oaxaca.

Quiero dejar claro que todos estos restauradores comparten estándares de calidad de primera línea, en el trato y acabado de las piezas de metal y de madera, en la calidad de los materiales empleados, en la confiabilidad de sus teclados y mecanismos, siempre limpios y profesionales, sin embargo quiero expresar mi opinión *bonna fide*, ya que para México comienza una era de restauraciones, que esperamos, sean realizadas con buen tino y hagan de nuestro país una sede internacional de organería.

Un primer grupo de restauradores, encabezados por Quorin, Rainolter, Lorenzini, y Birouste, representan la corriente artesanal de restauración, donde todos los elementos son copiados, -si no es posible reemplazarlos- de forma manual, siguiendo las técnicas históricas tradicionales de la organería.

En sus talleres trabajan artesanalmente las maderas, los metales y las pieles, usando instrumentos y artilugios que siguen demostrando su eficacia después de siglos.

Son negocios de índole familiar, con una relación y entrega, casi mística a sus instrumentos.

Este es el método idóneo a emplear en México, donde la mayoría de órganos fueron artesanalmente contruidos, y donde debería fomentarse la creación de algunos talleres familiares, capaces de construcción, restauración y mantenimiento del enorme caudal de instrumentos que poseemos.

El énfasis está puesto en la búsqueda de un sonido auténticamente revelador del estilo particular del órgano. Cada instrumento es una *persona*.

No podemos dejar de celebrar especialmente, por ejemplo las restauraciones de Lorenzini en la Toscana, de Rainolter en Calatayud, o de Quorin en Yanhuitlán y Cholula.

Desde luego el resultado es personal del organero que realiza el trabajo, pero están de manifiesto las características sonoras del original, buscadas con sincero deseo de hallarlas.

Otro grupo de restauradores, representados por Grenzing y Flentrop, por ejemplo, son empresas de construcción de instrumentos de carácter industrial y en sus restauraciones se observan consistentemente sustituciones radicales y renovaciones, que les imprimen un sello personal y moderno, que cuando se trata de restauraciones logra resultados de calidad variada.

En el caso de la Flentrop- Orgelbow, pude admirar las restauraciones de los órganos medianos y pequeños en Alkmaar y aunque siempre me parecieron de volumen sumamente acrecentado, especialmente el órgano grande de Saint Laurens Kerk.

Creo que la vieja afición holandesa a los *Draai orgels* callejeros, con sus tonos robustos, declamatorios y gritones, tiene algo que ver.

Siempre resulta un placer tocar un órgano restaurado por este taller, limpio, profesional y confiable. Sus teclados y mecanismos son de la mejor calidad, y con registraciones discretas, a veces modestas , como el organito de la Remonstranse Kerk de Alkmaar, que llena el ámbito espacial, sin llegar a resultar opresivo, resultan instrumentos memorables.

Ahora se percibe, desgraciadamente, un leve hálito de decadencia en el taller de Zaandam, tras la muerte del Maestro Dirk Flentrop.

Algo de notar es el eficiente sistema de mantenimiento que han sabido organizar, ya que mantienen afinados y en uso un gran número de instrumentos en el país.

Por parte de Grenzing y su espléndido taller en el Pipiol, Barcelona, puedo decir que toqué con gran placer en su Echeverría (1762) de Marchena, aunque el Rodríguez (1802) y el Roqués de la Seo, no me convencieron , ni los criterios seguidos para restaurarlos.

Nos dice el propio Gerhard Grenzing en el capítulo sobre la restauración del órgano mayor de la Seo de El Salvador de Zaragoza :

A nuestro entender restaurar un órgano es estudiar, comprender y respetar la evolución del instrumento...de forma que permitan conservar las aportaciones que lo han enriquecido y mejorado, y que, aunque no sean originales, son vitales para entender lo que hoy cada instrumento es...Una correcta restauración además tiene que quedar justificada ante un foro de investigadores y conservadores, de una forma cada vez más transparente.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Grenzing, Gerhard, et alia, *El Órgano Mayor de la Seo de El Salvador, de Zaragoza* .Restauración y Conservación del Patrimonio Aragonés,2003.

Conservar indiscriminadamente todas las *addendae* congruentes o no, con el diseño original, lleva, *à mon avis*, a una indeterminación que fácilmente lo torna en un instrumento *anodino*. Como en la zarzuela, *ni chicha ni limoná*.

El resultado en el órgano de la Seo, en mi personal opinión, deja mucho a desear, de algun modo, no resultó una yuxtaposición afortunada, sonoramente hablando. Si como principio respetuoso testimonial, se decide conservar *todo* lo que los siglos han acumulado sin un criterio selectivo, estamos en desventaja con la historia, aceptándolo todo indiscriminadamente, por el hecho de “estar ahí”, como el polvo y la humedad.

Se debe observar cada caso en particular y evaluar la mejor etapa del órgano y en torno a ese ideal sonoro en concreto decidir que resulta congruente y que una adulteración pernicioso. Debemos aprender a acudir al pasado selectivamente y dejar que nuestra perspectiva histórica, apoyada en el conocimiento, nos señale cuál fue el mejor momento del instrumento.

Preservar todas las intervenciones equivale a validar estética y musicalmente cualquier modificación, equivale a no aplicar más que un criterio material.

Desde luego, el trabajo fue realizado con gran eficacia y calidad y el espléndido catálogo que acompañó su entrega, es de gran belleza y riqueza de contenido.

Sería muy deseable, por otro lado, que Grenzing practicara lo que asegura constituye una *correcta restauración*...que según él mismo afirma, deberá quedar, “ justificada ante un foro de investigadores y conservadores, de una forma cada vez más transparente”¹⁷⁶.

Una de las grandes debilidades de esta restauración, es precisamente la de haber sido hecha secretamente y sin justificar nada, ante ese “foro de investigadores y conservadores”, que nunca se convocó, para la supervisión de este trabajo.

A la fecha, y después de haber solicitado, sin éxito, en múltiples ocasiones, -no solo a las autoridades de CONACULTA, sino al propio organero-, un reporte de su proyecto de restauración, la “transparencia”, brilla por ausencia .

Por otro lado, respecto a los órganos hechos en fábrica durante el siglo XIX y principios del XX, pude constatar la magnífica restauración del órgano de la Iglesia de la Merced de

¹⁷⁶ *Ibíd.*

Burgos, de la Casa Cavaillé-Coll, (1905), realizada por el Maestro Oscar Laguna del Taller de Grenzing.

Este taller podría restaurar la gran cantidad de órganos alemanes, principalmente del afamado Walcker & Co., que nos heredó la era porfiriana.

Magníficos ejemplares de estos órganos históricos de principios del siglo XX, se encuentran en la ciudad ; por ejemplo en el Buen Tono, La Profesa, La Sagrada Familia, capilla del Espíritu Santo y un largo et caetera, que se desborda en el territorio nacional, donde encontramos numerosos ejemplares, que podrían ser inmejorablemente restaurados en el taller del Pipiol.

Todos estos organeros artesanales o industriales, han hecho réplicas de instrumentos antiguos, y casi siempre emulaciones, mejorando algunas inconveniencias técnicas o facilitando acciones y desempeño.

Desde luego añaden mecanismos eléctricos para accionar fuelles y luces, -salvo en instrumentos pequeños- , cuando conviene completan las dos notas superiores del teclado (do#- re 5), aunque rara vez modifican las octavas cortas.

Con los instrumentos góticos, por ejemplo, que por su antigüedad ya no poseían casi rastros originales, han restituido, siguiendo la inspiración de las cajas, un instrumento gótico, razonablemente cercano a un ideal desaparecido, lo que suele llamarse *Simulacrum* .

Los resultados son sorprendentes, recuerdo particularmente el de San Juan de los Francos en Calatayud, obra de Claudio y Cristina Rainolter.

Es decir que se pueden restituir aún instrumentos desaparecidos, ya que la información sobre la organería hispánica se ha enriquecido significativamente.

Recrear a veces el instrumento desaparecido, en base a exiguos trazos, puede resultar muy conveniente, porque es de hecho, la recuperación de algo perdido por esa comunidad.

III METODOLOGÍA PROPUESTA:

Conciente de que la investigación que planteo tiene un carácter interdisciplinario, habrá que considerar que por lo menos podemos hablar de metodología en la transcripción



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

musicológica, en la investigación histórica, en el tratamiento de las fuentes, en la restauración de órganos y de una metodología para la ejecución histórica.

Me referiré especialmente a esta última; los principios metodológicos que sustentan la ejecución de ciertas obras –que responden al condicionante de tiempo y espacio que establecimos- basándonos en las reflexiones de las Hipótesis de Trabajo, y que serán sonadas públicamente en un órgano restaurado con criterios histórico-musicológicos.

Es necesario tener presente que una interpretación que busca la fidelidad histórica y estilística, siempre será hipotética y cuestionable, (como otra que no lo es) y no se puede reducir a una aplicación mecánica de preceptos y normas –algunas veces vagos, confusos y hasta contradictorios- ya que el hecho artístico que representa la ejecución pública, trasciende la diligente aplicación de digitaciones y fraseos, el atinado sembradío de redobles y quiebros, o la ingeniosa multiplicación de glosas, para encaminarse a una búsqueda más profunda de la veracidad interpretativa.

Teóricos y compositores de la época encaminan su quehacer a lograr la suprema verdad que implica la dedicación *Ad maiorem gloriam Dei*.

En otras circunstancias y con otra ideología filosófica, la exigencia devocional de autores y tratadistas del pasado, se ha trocado en nuestro tiempo y en las usuales condiciones de los organistas de hoy, –en el mejor de los casos- por una congruente búsqueda, relectura, discusión y reinterpretación, de un amplio repertorio que espera siempre un nuevo acercamiento.

La mística del intérprete que busca la autenticidad histórica, aún a sabiendas de las lagunas infranqueables y de que la formalidad ritualizada puede conducir a ejecuciones tópicas, de autenticidad estándar y comercial.

La mística del restaurador que reinterpreta los vestigios y descubre la personalidad del órgano.

Es en estos dos aspectos; ejecución- restauración, que se centran las preocupaciones metodológicas de esta tesis.

Solo seré responsable personalmente de lo que respecta a la ejecución del programa, ya que de la aplicación de los principios de una restauración histórica, el responsable será en este caso el organero encargado.

Howard Ferguson, (pp13-39), dedica un capítulo de su libro ¹⁷⁷ a proponer una división de tipos y formas musicales, para aplicar a cada género un análisis, conducente a una ejecución razonada.

He adaptado su sistema de aproximación analítica, al repertorio del programa establecido, ya que como es frecuente, el mundo musical hispánico resulta ignorado y apenas mencionado, por la mayoría de los musicólogos tradicionales.

Hay que recordar que las formas musicales de los siglos XVI-XVIII, pueden clasificarse como derivadas de un origen claramente vocal o aquellas cuyo origen es puramente instrumental.

Ferguson recomienda en este tipo de piezas, comenzar por un atento análisis de la estructura, definiendo, el principio y fin de cada sección.

Con el fin de clarificar y evidenciar los materiales temáticos se puede hacer uso también del color rojo para marcar las diversas apariciones del tema, el azul para las del contratema, etc.

Es un sistema básico, tradicional de análisis, que aclara las estructuras visualmente.

*Las secciones usualmente comienzan con la entrada de un tema que difiere significativamente del que la precede.*¹⁷⁸ Estas secciones concluyen con cadencias que pueden o no superponerse a la sección siguiente.

Los temas pueden caracterizarse con letras mayúsculas (A,B,A) y sus variantes con numerales (A1,A2,etc.), y los temas divididos, cuyos componentes se desarrollan separadamente con el uso de un número índice (A1, A2).

Así resultará más fácil de observar la relación entre las secciones y decidir como deberán de articularse y frasearse. Los siguientes puntos deben llevarse en mente:

- a) Las cadencias que no se sobreponen a las secciones que les siguen son más importantes que las que sí se superponen; b) A veces necesitarán subrayarse con

¹⁷⁷ Ferguson,Howard, *Keyboard Interpretation*, Oxford University Press, London 1975

¹⁷⁸ Ferguson, op.cit.p.14

- la ayuda de una indicación de **ritardando**. c) Los movimientos que no contienen cambios de compás, deberán mantener el **tempo** constante, aparte de pequeñas fluctuaciones sugeridas por los cambios de textura o movimiento rítmicos;
- d) Se pueden enfatizar los contrastes temáticos con articulaciones contrastadas.¹⁷⁹

En el *Pange Lingua glosado*, el gran Aguilera de Heredia, organista y compositor aragonés de fama ultramarina, hace un breve despliegue de retórica religiosa, lírica y expresiva, tomando de base los versos del *Pange Lingua*.

Canta lengua el glorioso misterio
Del cuerpo y la preciosa sangre
Pagados como precio de la redención del mundo
Fruto de tu generoso vientre, el rey que guía a la gente

Aquí el *cantus firmus* procedente de la liturgia gregoriana: el canto del *Pange lingua*, usado a todo lo largo de la pieza, en valores dilatados, en la parte del bajo.

Puede aparecer en notas largas iguales, o de forma ornamentada.

Para Ferguson la función principal de estos cantos llanos no era litúrgica, sino como soporte estructural de la elaboración polifónica, por lo cual en la ejecución *deberá fundirse con los otros elementos de la textura musical*.¹⁸⁰

En este caso en particular difiero de su opinión ya que el carácter y expresividad de los cantos litúrgicos, tenían en la España del s.XVII un definido sentido referencial, que a nuestro juicio debe conocerse, para penetrar en los símbolos ocultos de la composición.

El uso de un determinado *cantus firmus*, entre estos autores, conocedores profundos de la liturgia de su tiempo, no era casual ni tan sólo funcional. Es pues importante acudir a la identificación del canto original en el *Liber usualis*, marcarlo con su texto bajo las notas musicales, traducirlo, indagar su sentido y permitir que el carácter original del canto sugiera la ejecución de la pieza, sea como en este caso exultativa, y gloriosa, o en el de un *De Profundis* o un *Miserere*, grave y triste.

¹⁷⁹ Ibid.p.15

¹⁸⁰ Ferguson,Ibid.p18

*Pange lingua gloriosi
Corporis misterium
Sanguinis que pretiosi
Quem in mundi pretium
Fructus ventris generosi
Rex effudit gentium*

Habrá que examinar meticulosamente, los principios básicos estudiados en escuelas de música y conservatorios, porque en ellos se encierran aciertos y errores, transmitidos de atrás.

El aprovechamiento de la historia es selectivo por naturaleza. Siempre captamos la historia parcialmente, por lo que también su aplicación es selectiva y discriminatoria; *Histoire   la carte*.

La ejecución del programa mismo servirá de ilustración concreta de nuestra propuesta.

La presente tesis siguiendo los postulados Aristot licos, pretende derivar de las hipótesis planteadas, con carácter universal genérico, una metodología que también parte de lo general, ya acotado al mundo musical hispánico, hasta por fin llegar, al cabo de cada apartado, a los comentarios particulares de la aplicación de ciertos principios en obras específicas del programa.

Realicé las transcripciones de los documentos de archivo, atendiendo al principio de mantener ortografía, mayúsculas y puntuación .

Agregu  algunos acentos que a veces aclaran el tiempo del verbo y faltantes entre paréntesis.

Con el fin de resaltar debidamente los materiales originales recientemente paleografiados, emple  siempre las cursivas en las citas de documentos antiguos (manuscritos e impresos), ya que a veces se entretujan con las glosas y comentarios, para que quedara claro en todo momento, que es comentario personal o glosa, y que es referencia.

Con las citas contemporáneas empleé el entrecomillado convencional, o la reducción del tipo, sin cursivas.

En el Apéndice I, se encuentran las notas y grabaciones, de los 4 programas siguientes:

La Antigua Escuela Alemana para Órgano, grabado en Santo Domingo Yanhuitlán, Oaxaca, en noviembre del 2004.

La Obra para manuales del Órgano de Juan Sebastián Bach, grabado en el Santuario de los Remedios, Cholula, Puebla, noviembre del 2005.

La Música Francesa de Tecla, del Gótico a la Ilustración, grabado en el templo de Nuestra Señora de la Asunción, Tlaxiaco, Oaxaca, en noviembre del 2006.

La Música Italiana para Tecla del Renacimiento y el Barroco, grabado en el templo de San Andrés Cholula, Puebla, el 2 de diciembre del 2007.

INDICE DEL APÉNDICE DOCUMENTAL :

I.-Proyecto de Nassarre en 1734 Quenta General de las obras de Altares, Organos, Tribunas, Cantería, Ornamentos y Capas =Con los instrumentos de Comprobazion. Fábrica Material, libro 5, Año de 1737 ff 10,11 y 12, (ACMM)

II.-Dictamen del organista Juan Télles Xirón. (1736) Quenta General de las obras de Altares, Organos, Tribunas, Cantería, Ornamentos y Capas =Con los instrumentos de Comprobazion. Fábrica Material, libro 5, Año de 1737 ff.41r- 42v, (ACMM)

III .-Contrato a Francisco Peláes para afinar los tres órganos de Catedral. (1704)

Notaría de Auncibay Anaya, México 20 de mayo de 1704, (AGNN) en Tovar, Guillermo, *Documentos Inéditos para la Historia del Arte en México, órganos s .XVIII*, Mecanuscrito s.p.

IV.-Contrato a Diego de Cebaldos para la fábrica de un órgano. (1655)

Notaría de Pedro Moreno de Velasco, México 28 de septiembre de 1655, p. 95. (AGNN), en Tovar, *op. cit.*

V.-Nombramiento de Joseph Casela como afinador de los 2 órganos de Catedral.(1736)

Notaría de Francisco Dionisio Rodríguez, México 27 diciembre de 1736 (AGNN) en Tovar, *op.cit.*

VI. Expediente promovido por el Afinador Millán sobre la composición de los Organos de esta Santa Yglesia Metropolitana. (1792)

Quenta General, op.cit. Caja 3 Exp. 3, 6 de junio de 1792 (ACMM)_(f-22) IMG 2659-23

VII Reconocimiento del Organo por Mariano Antonio Pérez de Lara .(1798)
Quenta, General, op. cit. Caja 3 Exp. 4, ACCMM. (IMG 2705-69)

VIII Dictamen de José Gámez sobre el acabado del órgano del Evangelio.(1801)
Quenta General, op.cit. Caja 3 Exp. 5, ACCMM. Noviembre 16 de 1801

IX Listado de las mixturas de los órganos de la Epístola, y del Evangelio.(1821)
Actas de Cabildo N° 63 del 23 de junio de 1818 al 5 de noviembre de 1821, (ACCMM)

X.- Los Ángeles Músicos de las Cajas de los Órganos:

Asesoría a los restauradores del INAH por José Antonio Guzmán Bravo, México, octubre del 2007.

EL DISEÑO Y EJECUCIÓN DE UN PROGRAMA NOVOHISPANO :

A partir de un amplio acopio bibliográfico de fuentes españolas y mexicanas, se estableció un programa diacrónico, antológico y genérico, y se escogieron algunos tratados significativos y aplicables a esta música.

Con una duración aproximada de 80” , el programa pretende mostrar obras para tecla de los autores más representativos y conocidos en México, durante el Virreinato.

Los puntos a considerar en el diseño de un programa, parten de la observación del instrumento a emplear y de las características técnicas que posibilitan la ejecución de una determinada obra en ese órgano, o clavecímalo en particular.

Las consideraciones de época, país de origen, estilo y funcionalidad acústica, fueron tomadas en cuenta para la elección, sin olvidar tampoco que este programa habrá de ser presentado ante un público.

Es decir, que la ejecución misma es el hecho musical que le da sustento a la investigación, cerrando el ciclo que genera el estudio de un programa, su ejecución en un órgano razonablemente restaurado, o en una copia fiel de clave, y la recepción que le presta el oyente.

Siempre es adecuado iniciar un programa con el acopio bibliográfico de música y fuentes para la interpretación.

Esta exploración del repertorio deberá ser amplia y sobrada, para integrar listados de los cuales se extraiga el programa definitivo, después de haber sonado y elegido varias obras de cada autor representativo del renacimiento y el barroco hispánicos, por su interés musical, representación de algún género en particular, contraste tonal y otros criterios que toman en cuenta las circunstancias de ejecución del programa.

En el caso presente, el programa tiene la función específica de querer ejemplificar- con obras notables de los mejores autores españoles y mexicanos- la aplicación de principios musicológicos contenidos en los tratados de la época y en fuentes secundarias contemporáneas, por lo que se buscó el contraste de épocas, géneros, estilos, carácter y tonalidades, para ilustrar, con amplio margen, las diversas soluciones aplicadas.

La preparación y asimilación de un programa, parte de una cuidadosa lectura, de preferencia participada y comentada; yo he tenido la suerte de contar con la invaluable colaboración del Dr. Gustavo Delgado, y de mi amigo pianista Aurelio León .

Debe madurarse lentamente asimilando los estilos y afectos, hasta poder ofrecer al público una experiencia compartida profunda y significativa, al tiempo que activa y ligera; condiciones que impone el siglo.

Habrá que ir mas allá de las notas y figuras, decidir las texturas de la registración, cómo resaltar la estructura de las obras: la melodía acompañada, la polifonía, la escritura acordal, los pasajes virtuosísticos, etc., para lograr al fin, tocar con *buen ayre*.

Un importante aspecto es considerar la función social que cumple un programa que será interpretado ante una audiencia de pinta insospechada y algunas veces en el contexto de rumbosas fiestas religiosas, con cohetes, músicas y ruido.

En otras, será en salas de concierto herméticas, (museos sónicos), sin contacto al exterior, con público usualmente agradecido, por estar constituido principalmente por alumnos, amigos y parientes.

La experiencia demuestra que es acertado buscar la variedad de tonos, ritmos y carácter de las obras, propiciar el contraste que causa expectación, variar los estilos y épocas, ya que ciertas yuxtaposiciones de obras, resultan más afortunadas que otras.

En mi caso, como maestro de la ENM, también considero el valor didáctico de las formas musicales, el seguimiento histórico de los estilos, etc., tanto para cursos regulares como para seminarios, conferencias, y conciertos en el contexto de las fiestas patronales locales.

La estrecha relación que hemos encontrado entre las fuentes musicales, los autores y su desempeño como organistas prácticos y el instrumento mismo, nos encamina a considerar el siguiente programa, integrado por obras encontradas en México y otras piezas españolas, que probablemente fueron material musical de uso local en su tiempo.

El programa está integrado en tres partes:

La primera parte, proviene de copias de ediciones españolas famosas, llegadas al Nuevo Mundo en su momento y cubre un lapso editorial entre 1555 y 1626.

Estas piezas se encuentran en las fuentes musicológicas clásicas, la mayoría procede de la biblioteca musical del convento mayor de San Francisco, en la Ciudad de México, destruido a mediados del siglo XIX, y hoy se encuentran en archivos privados.

Las referencias bibliográficas completas a los tratados se encuentra en FUENTES PARA LA EJECUCIÓN, adelante.

Himno Ave maris stella y romance, "si me veys en tierra agena" del libro *Declaración de Instrumentos musicales*, Osuna. Juan de León, 1555., por fray Juan Bermudo.

Fantasías X y XI, del *Arte de tañer Fantasía*, Valladolid: Francisco Fernández de Córdova, 1565, de fray Tomás de Santa María.

Romance; Mira, Nero de Tarpeya y Verso del Magnificat de Vº tono de Morales, glosados por Francisco Palero, contenidos en el *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela*, de Luys Venegas de Henestrosa, Alcalá de Henares: Joan de Brocar, 1557. Fabordones de IV tono. (llano, glosado de tiple, de voces intermedias y de baxo) y un motete glosado, sobre el Ave María de Josquin des Prés, de Antonio de Cabezón, del libro *Obras de música para tecla y arpa y vihuela*, Madrid; Francisco Sánchez, 1578.

Un tiento de tiple, de séptimo tono y uno de dos bajos de la *Facultad Orgánica*, Alcalá 1626, de Francisco Correa de Arauxo.

La segunda parte está contenida en manuscritos particulares de México y cubre un espacio temporal entre ca.1660 y 1760, aprox.

Las siguientes piezas, de autores novohispanos o españoles, se encuentran en fuentes manuscritas de Oaxaca y México:

Intabulatura de un motete Pro Defunctis de Francisco López Capillas(1608-1674)

Tiento a modo de Canción, anónimo oaxaqueño, Santiago Ixtaltepec, s.XVII ,

Un tiento de lleno, del VIIº tono, del Manuscrito de José de Torres, (ca. 1720).

2 obras de Leonardo Hortensio de Leo, del Manuscrito de la Catedral de México, ca. 1760.

La tercera parte la conforman algunas piezas heterogéneas de autores que resultaban de importancia antológica, contextual y artística, aunque no contemos específicamente con copias, fragmentos o testimonios directos de su paso por Nueva España.

Tres *Recercadas: Passamezzo, Folia y Romanesca*, de Diego Ortiz, *Tratado de Glosas*,(Roma 1553); Aguilera de Heredia *el Pange lingua glosado, un tiento de falsas de Bruna; Pasacalles Iº, y Corrente italiana de Cabanilles*, una *Gaitilla* de Sebastián Durón y un *Te Deum* para órgano de Antonio Soler.

El programa está constituido por piezas de varios formatos y duraciones, cubriendo hasta donde fue posible los diversos géneros usados en el imperio español durante los siglos XVI al XVIII.

Se buscaron los contrastes de tonalidades, carácter, ritmo y género.

Aunque cumple cabalmente estas funciones, el programa no pretende ser solamente académico o didáctico , en primera instancia hablamos de un programa artístico, en el sentido normal de la presentación de un evento sostenible en sus propios términos y por su calidad musical.

LOS INSTRUMENTOS DE TECLA.

El problema de la elección de un instrumento, sea este órgano, clavecímalo o clavicordio, ya ha sido tratado *ad extenso*, por varios autores que han desmitificado la idea de la especificidad del repertorio.

Desde su título mismo, las publicaciones en cifra se dirigen a instrumentos de distinto género como pueden ser los de tecla, arpas y vihuelas.

Esto significa que el ejecutante deberá elegir las piezas según sus capacidades, la pertinencia de su adecuación al instrumento específico de su elección sin descartar que estos tres tipos de instrumentos se pueden hacer sonar en conjunto, como un grupo de cámara de múltiples posibilidades.

Podemos interpretar estos títulos a partir del “y” de los encabezados; *...Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela* (Venegas de Henestrosa); *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (Hernando de Cabezón); o *...assi para tecla como para Vihuela y todo instrumento que pueda tañer a tres y quatro voces...* (Santa María), como la sugerencia de un trío renacentista de refinado equilibrio; el arpa y la vihuela alternando glosas con la espineta, el monacordio o el realejo.

Stevenson considera que para Bermudo el órgano y el monacordio resultaban equivalentes y cita el fol. 37 del *Arte Tripharia*, Osuna: Juan de León, 1550.

*Para poner en el monachordio...que es saber poner en el organo...*¹⁸¹

También encontramos que en la práctica generalizada, los instrumentos de viento resultaban intercambiables, entre ellos y con las voces (observando sus respectivas tesituras, transporte o lectura en otras claves), así en indicaciones marginales de los tres libros citados encontramos sugerencias para ejecución en otros medios, como son chirimías, bajones, flautas, trompetas, cornetos o sacabuches.

Es un hecho aceptado que la ejecución de la polifonía vocal en Nueva España jamás era hecha *a capella*, sino siempre acudiendo a doblajes instrumentales que sostenían la afinación de las voces.

¹⁸¹ “ Bermudo seems to have considered organ and manichord as equivalent instruments”. Stevenson Robert, *Juan Bermudo*, Martinus Nijhoff, La Haya, 1960, nota 1 en p.76 , sugiere Stevenson nombrarlo, con más propiedad, *Polichordio*, ya que no posee sólo una cuerda, como la etimología sugiere.

Es decir que siempre se acudía a las fuentes asequibles y se realizaban con los instrumentistas con que se contara.

A veces algunas modificaciones o transposiciones, se hacían imprescindibles ;

Esta resulta una invaluable lección de flexibilidad organológica en la búsqueda de la “autenticidad histórica”.

El uso genérico de “tecla” valía en el renacimiento para un sinfín de instrumentos:

teclado percusor (clavicordio o monocordio¹⁸²), teclado de rasgueo (clavecímalo, espineta, virginal), teclado aerófono (órgano portativo, positivo o realejo, gran órgano)

En otras regiones del Imperio Español era semejante esta ínter cambiabilidad entre órgano y clave, como se observa en el virreinato de Nápoles, en la edición de Giovanni Maria Trabaci de sus *Ricercate, Canzone francese, Capricci, Canti fermi, Gagliarde, Partite diverse, Toccate, Durezze, Ligature, Conzonanze stravaganti et un Madrigale passeggiato nel fine. Opere da sonare tutte e quattro voci, Libro primo, Napoli, Vitale, 1603.*

Las páginas de este primer libro se anuncian útiles para el instrumento que se quiera, pero más proporcionalmente, al órgano o al clave; *sopra qualsivoglia stromento, ma più proportionevolmente ne gli organi e ne i cimbali.*¹⁸³

También el *Secondo libro de Ricercate et altri varii Capricci, con cento versi sopra li otto finali ecclesiastici per rispondere in tutti i Divini Officii et in ogni altra sorte d'occasione*(Napoli, Carlino, 1615), está dedicado *per ogni stromento, ma ispecialmente per i Cimbali e gli Organi.*

Trabaci, muy vinculado a las actividades musicales de la corte española de Nápoles, se revela como un admirador a ultranza del clavecímalo; *il cembalo è signor de tutti linstrumenti del mondo e in lui si possono sonare ogni cosa con facilità.*¹⁸⁴

Aún a finales del siglo XVII se seguía con esta intercambiabilidad, como lo prueba la edición de Gregorio Strozzi de sus *Capricci da sonare cembali et organi.*(Napoli, De

¹⁸² Monocordio = Manichordio, monochordio, monachordio, etc.= Clavicordio, (ligado o no). No estamos hablando del Ornithoparchus o “real monochordio”, de Guido d’Arezzo.

¹⁸³ Dellaborra, María Teresa, *Il Cimbalo cromático napoletano*, (Alan Curtis, clave cromático), notas a la grabación Nuova Era, 7177, p.6

¹⁸⁴ El clavecímalo es el señor de todos los instrumentos del mundo y en él se puede sonar cualquier cosa con facilidad. *Ibid.*.p.7

Bonis, 1683). En otras latitudes del Imperio, -como todavía lo era Flandes-, no era diferente, como vemos en la edición de la *Fantasia Cromática*, de Sweelinck, encabezada *Voor orgel of Klavezimbel*.(para órgano o clavecímalo).

Para la adecuada elección de una pieza claramente dispuesta para este o aquel instrumento, también habrá que considerar las recomendaciones de los autores mismos.

Correa de Arauxo, por ejemplo en su *Facultad orgánica*, nos indica que el tiento LX, *de medio registro de baxón de treinta y dos números al compás de segundo tono*, que por razón de tener 32 figuras de triples corcheas rápidas por compás, en la región de los bajos, lo recomienda para ser tocado en órgano positivo o realejo, ya que los pesados bajos de contras de los grandes órganos resultarían lentos de respuesta e imprácticos:

*...el cual [tiento LX] más es para tañido en realejos, que en órganos grandes; por no poder responder las contras de los tales con tanta velocidad como es necesario; y por ser los juegos de teclas muy rezios, y hundir mucho.*¹⁸⁵

Las indicaciones de Frescobaldi al inicio de las tocatas quinta y sexta, que requieren órganos con pedales; *Sopra i pedali per l'Organo, e senza...* y que por cierto aparecen en *Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, Magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'intavolatura di cimballo et organo* de Girolamo Frescobaldi, organista in S. Pietro di Roma (in Roma 1637, da Niccolò Borbone que también en su título explícitamente considera su ejecución en clavecímalo y en órgano, claro, con las reservas que recién observamos o la simple observación de escrituras impracticables en tal o cual género de instrumento, (por no tener los pedales suficientes por ejemplo para alguna fuga de Bach o Buxtehude), los problemas de extensión, escritura (arpeggios floridos, ornamentos abigarrados, notas largas), estilo (acordal, polifónico, melodía acompañada, etc.), o funcionalidad, (obras litúrgicas más apropiadas para el órgano y piezas cortesanas más efectivas en los claves, sin caer en absolutos).

Habrà que tener presente el gusto personal que preferirá usar para este preludio un clavicordio ligado; para tal tocata un cierto clavecímalo de dos teclados; para tal tiento, la multitud de registros y volumen de un órgano grande, o aquel romance para organeto

¹⁸⁵ Correa, op,cit. p.157

positivo, nos harán meditar repertorios adecuados a las condiciones particulares con que los encontramos en la realidad y en las circunstancias en las que se realizará la ejecución; (una clase, un concierto, un disco, una fiesta patronal o una participación casual, etc.)

Hoy es ampliamente aceptado el principio de ínter cambiabilidad de los instrumentos de tecla;

La práctica antigua consistía en que los músicos se expresaran en tal o cual instrumento de teclado, en otros instrumentos, o mediante el canto, según la ocasión, las posibilidades o el humor del momento.¹⁸⁶

Sin embargo este principio básico, de índole práctica y circunstancial se ve acotado- como ya hemos visto- por condicionantes estéticas, físicas del instrumento (extensión, registración partida o no, características de manuales y pedalera, etc.), indicaciones específicas de los autores, género o carácter de las piezas y sobretodo juicio personal.

Habrá que considerar también la ubicación y posible acceso a ciertos instrumentos- particularmente los órganos- que difícilmente podemos disponer a cualquier hora o para cualquier uso.

Ya nos avisa Hernando de Cabezón en el proemio que antecede al libro;

*Obras de Música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón, (Madrid 1578)*¹⁸⁷

Que por la majestad y señorío que tiene el órgano no puede...

*consentir ser tocado de manos rudas y principiantes, ni exercitarse en él la gramática del enseñar, ni la molestia del deprender y estudiar, teniendo otros instrumentos menores ...que llaman monachordio y clavicordio (clavicordio y clavecímalo).*¹⁸⁸

Nassarre también coincide en esta recomendación pero teniendo en cuenta algunas cautelas.

¹⁸⁶ Gester, Martín, "Instrumentos de teclado" en *Revista AMMAO*, vol.2/3, México 1994-1995. trad. Eugenio Delgado. pp.3-5.

¹⁸⁷ Cabezón, Hernando, *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón, músico de la cámara y capilla del Rey Don Philippe, nuestro señor. Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo, ansimesmo músico de cámara y capilla de su Majestad. Dirigidas a la S.C.R.M. del Rey Don Philippe, nuestro señor. Con privilegio. Impresas en Madrid, en casa de Francisco Sánchez. Año de M.D.L.XXVIII. Edición de Higinio Anglés, 2ª. Impresión corregida, Institución Milà i Fontanals, C.S.I.C. Madrid 1996

¹⁸⁸ *Ibíd.* P.21

Para el estudio, el instrumento que recomienda como apropiado, por costo y facilidad, es el que llama *Manocordio* (clavicordio), ya que es un instrumento casero, portátil y no requiere de fuellos ni de otros auxilios pero advierte que... *quando la llegan a executar bien en el Organo, no se dexen llevar de lo que les suena; poniendo toda la atención en lo que se va siguiendo, que guardando este orden, la tocará tambien en el Organo, como en el Manocordio*¹⁸⁹

José Sierra Pérez en su estudio introductorio a la edición de la música para órgano de Soler¹⁹⁰ enfrenta el problema de la adjudicación de instrumentos a las diversas obras de Soler.

Considera la ínter cambiabilidad antes aludida, que desde el renacimiento y el barroco, llega hasta la época galante, en la que resultan aún sucedáneos, los claves (clavecímalo y clavicordio), el fortepiano “e incluso el órgano en el primer clasicismo... y resulta arriesgado decir que tal obra es para clave y tal otra para órgano, a no ser que las características de escritura lo indiquen muy expresamente.”¹⁹¹

Reparte las obras de tecla de este autor, en las siguientes categorías:

“Música para Clave; ...que también puede y pudo ser interpretada por el fortepiano, clavicordio u órgano. No comporta una diferenciación idiomática distinta para cada instrumento. La mayor parte está escrita en la forma básica de sonata monotemática bipartita.”¹⁹²

Sigue con la categoría de “Música para dos órganos”, en la cual se comprende una colección completa de seis conciertos, nominalmente dirigida a los órganos, aunque en este caso, no litúrgicos.

Es uno de los pocos ejemplos específicos del uso de órganos en contexto profano; los *Seis Conciertos de dos Órganos / obligados. Compuestos por el / Pe. Fr. Antonio Soler / Para la diversión del Ssmo. Ynfante de España / Dn. Gabriel de Borbón.*

¹⁸⁹ *Ibid.* .p.468

¹⁹⁰ Soler, Antonio :*Música para Órgano*, Versión y Estudio de José Sierra P. Eds. Escorialenses, Madrid 1997

¹⁹¹ *Ibid.*,p.15

¹⁹² *Ibid.*,p.17

Estos conciertos pueden, y han sido, interpretados en dos claves, órgano y clave, dos realejos, o dos grandes órganos, como los de nuestra catedral.

La tercera categoría la integran las obras específicas para órgano litúrgico...” por su escritura -que no puede ser ejecutada en el clave o pianoforte-, y por su función litúrgica. Una literatura intencionadamente distinta en la técnica instrumental y en la estética.”¹⁹³

Argumenta Sierra que en esta música se encuentran muchos casos de notas largas de duración, que resultarían impracticables en los claves.

No exceden nunca la extensión del registro grave, (C1).

En lo que respecta a los estilos empleados, marcadamente organísticos, habla de “un estilo más suelto y de carácter más libre e improvisatorio de los **Preludios** y de los **Versos**... [y de otro estilo]... más atado y contrapuntístico -el que , sin duda, es más específico de este instrumento- y de formas más extensas : **Fuga, Intento, Paso, Obra**, denominaciones todas ellas, prácticamente sinónimas en cuanto a la forma musical y en cuanto al estilo”¹⁹⁴.

Persiste, todavía a finales del siglo XVIII y durante el XIX y parte del XX, la confusión organológica de términos, ahora agravada con la aparición del fortepiano, que frecuentemente aparece como *clavicordio con fuerte y piano*.

Es curioso que muchos proclamados asiduos de la EHI, añadan hoy en día en México, una nueva incorrección lingüística, que prefiere un mal pronunciado galicismo, -apodando *clavecín*-, al que en nuestras fuentes se llama clave o clavecímalo.

Alma Espinosa cita un anuncio publicado en el *Diario de Madrid* (1795), “por el famoso constructor de instrumentos Francisco Florez (que abunda en la confusión) ; ofrece construir; *claves de pluma y de piano*...”

¹⁹³ *Ibíd.*, p.16

¹⁹⁴ *Ibíd.*

Esta distinción es similar a la esbozada con anterioridad entre *clavicordios de pluma* y *clavicordios de piano* en el inventario de instrumentos de la reina María Bárbara, hecho después de su muerte en 1758.¹⁹⁵

Entre 1805 y 1815, la Gaceta de México, ofrece a la venta algunos instrumentos curiosos o enigmáticos, por ejemplo : un fortepiano octavino, un monacordio nuevo moderno de 61 teclas, un clave fortepiano, un clave de construcción antigua, dos claviórganos, unos particulares claves organizados, un clave fortepiano inglés,(Clementi), con una octava completa de aumento.

Saldívar cita a un constructor de Durango (México), don Mariano Placeres, organista mayor y claverero, que ofrecía, a fines del siglo XVIII, pianos, “de muy dulces y agradables voces, con piano resonido, piano apagado, apagado solo, fuerte apagado con la mota, piano todo apagado, fuerte claro de resonido y piano de palanca y que aún podía integrarse a un órgano pequeño “ de 4 mixturas que componen quince combinaciones, deducidas de cuatro partes que son: flautado bordón, octava, docena dulce, y lleno claro.”¹⁹⁶

Instrumentos y modelos que reflejan la urgencia de los claveros de entonces por construir instrumentos mixtos y experimentales, poblados de artilugios y mecanismos que los hacían más atractivos a la vista de sus contemporáneos.

Un último documento de las postrimerías del virreinato, citado por del Dr. Saldívar, nos describe con detalle lo que fueron los órganos clásicos novohispanos hacia 1820.

Se trata de una carta promocional que escribe el organero curador de la catedral, José Joaquín Pérez de Lara, hijo del prestigiado organero Mariano Antonio, para ofrecer construir un órgano mediano, de cinco varas de alto.

Mi estimado hermano Fr. José Guiles: estando enterado de la que remite de V.R. el R.P.Dr. Narciso Durán, en orden a la pretensión que tiene de colocar órgano en su Iglesia en cumplimiento del encargo que V.R. me hace, le manifiesto mi sentir en la materia, contestando a cada una de las circunstancias que propone, en la forma siguiente:

¹⁹⁵ Espinosa Alma, “Música de clave de Félix Máximo López : ¿Realmente para clave?, en *Claves y pianos españoles*, op.cit.p.178. El inventario completo está reproducido en el libro de Kirkpatrick Ralph, *Domenico Scarlatti*, pp.177- 203, Princeton University Press, ed. Castellana, Alianza Música,24, Madrid,1985, p.361

¹⁹⁶ Saldívar, Gabriel,*Historia de la Música en México*, ed. Cultura, México 1934, pp. 193-94

Para una iglesia de fondo de sesenta varas, es suficiente un órgano de cinco varas de alto, construída su caja en una forma agradable; omitiéndose adorno de molduras voluminosas, fabricada con el viento de que desarmada puedan hacerse cargas cómodas;

Ésta irá adornada con tres castillejos, o vistas de flautas todas de sonido, en las cuales irá colocado todo el flautado mayor.

El teclado debe ser según el estilo del día, de octava abierta con cincuenta y un signos y chapeado de hueso.

Estoy entendido que el organista debe tocar al estilo opuesto, por omitir la irreverencia del Santísimo; asimismo, que el tono de este órgano ha de ser coral por ser más bajo para la comodidad de los que cantan.

Los fuelles me es indiferente colocarlos a la diestra o siniestra de la caja; como también ponerle doce teclas o signos de los más graves del mismo teclado con uso al pie para algunos tastos; porque los pedales sólo se hallan en órganos de mucha magnitud para uso de las contras que los adornan.

Las mixturas que debe tener este órgano son las siguientes:

<i>Mano izquierda</i>	<i>Mano derecha</i>
<i>Flautado mayor</i>	<i>Flautado mayor</i>
<i>Violón o contra</i>	<i>Violón unísono</i>
<i>Quincena clara</i>	<i>Octava clara</i>
<i>Lleno en tres mixturas</i>	<i>Lleno o Tolosana</i>
<i>Mixtura de clarines</i>	
<i>Bajoncillo</i>	<i>Clarín claro</i>
<i>Tambor</i>	<i>Pajaritos</i>

Todo fabricado de buena madera y buen metal; resguardado con llaves donde conviene; entregado aquí a sujeto perito, desarmado y numerado de mi cuenta; puedo hacerlo por el precio de seiscientos cincuenta pesos.

Puedo agregarle a más de lo dicho, la mixtura de corneta de eco, cuyo importe es de cien pesos y esta mixtura es sólo para la mano derecha, con quien se acompaña la de violines de igual precio; porque la trompa real que se coloca en la izquierda, no es propia para este órgano.

También puedo aumentarle el bajoncillo de la izquierda, el clarín de quincena y el claro de la derecha, el de trompa magna, por el precio de doscientos veinticinco pesos fuera de lo dicho.

Puede V.R. hacer elección de lo que guste, quedando a su disposición su afmo. Hermano que lo estima.-José Joaquín Pérez de Lara.-Junio de 1820.- sin lugar de procedencia ni destino.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Saldivar, op. cit. p. 189

COMPROMISOS PRÁCTICOS:

Un caso normal en nuestro medio es el pensar -dado el siempre reducido tiempo de estudio con el que se cuenta- en un programa susceptible de ser ejecutado intercambiabilmente en órgano o clavecímalo, con la conciencia tranquila de ofrecer versiones adecuadas idiomáticamente al instrumento en turno.

Como se estableció en un principio, este programa está diseñado para el órgano del Evangelio de la Catedral de México, o para otros órganos históricos, no sólo de México o España.

Las extensiones requeridas no exceden los límites C-c''.

También prevé la posibilidad de ejecutarlos sobre un par de claves de características distintas :

El primero es un clave mexicano, de un manual y dos 8', construido en 1969, por Martín Seidel en Coyoacán, basado en el clave mediterráneo más antiguo sobreviviente (Hieronimus da Bologna, 1521), conservado en el Museo Victoria & Albert de Londres.

Este clave, sigue los elementos conservados y característicos del clave de la casa de los condes de Santiago Calimaya, ca. 1630, (como un costillar interno à la flamenca, octava corta distinta de las convencionales, dos registros de 8' acoplables y una sordina para efecto de vihuela), supliendo los elementos desaparecidos del original, con los del modelo clásico latino, del Vic & A.

Este clave estará afinado con la tabla encontrada en el interior del propio órgano, (meso tónico ampliado),¹⁹⁸ y en el se interpretan los autores renacentistas y del barroco temprano.

Se usará un clave de Bettenhausen 1995, basado en un modelo flamenco de Jean Dulcken (ca.1740), en el que se ejecutarán los autores barrocos y galantes, con una afinación de Francesco Antonio Vallotti, (1697-1780)¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Ver en el apartado de Afinación, la descripción y realización de esta tabla encontrada en el interior del secreto del órgano, de un meso tónico ampliado del siglo XVIII, ideal para los "tonos naturales" y para tonalidades hasta de tres sostenidos o dos bemoles.

¹⁹⁹ Para Vallotti, un buen temperamento es aquel "cuyo círculo de quintas está cerrado (sin lobo), tocable en todas las tonalidades, cuyos intervalos menores y mayores (3as. y 6as), varían sistemáticamente de tamaño, para favorecer las escalas y tríadas más comunes. El efecto de estas irregularidades es llamativo; aviva la armonía y enfatiza las modulaciones al contrastar las cualidades tonales. Estos efectos son especialmente adecuados para el repertorio barroco

Algunos problemas han surgido del uso que hace Correa, por ejemplo, de la octava corta, ya que ésta es imprescindible para lograr las extensiones exigidas por él.

Como el órgano de catedral tiene *octava tendida cromática*, he preferido no considerar el uso de la octava corta, -por más que ofrece ventajas-, ya que resulta imposible en el órgano y en los claves resulta impráctico, modificar durante el concierto las afinaciones de la octava grave.

Preferí solucionar *Salomónicamente*, las dificultades de ejecución de un *tiento de medio registro de dos baxones*, de Correa, que pide décimas y glosas rápidas, con un criterio que se pueda relacionar con la posterior ejecución, por ejemplo de la *Gaitilla*, de Sebastián Durón, y otras obras que podrían dificultarse, si mantuviéramos la octava corta.

Fray Pablo Nassarre²⁰⁰, como se verá adelante, ofrece pistas para diferenciar una ornamentación en los instrumentos de tecla, (manteniendo los batimentos de un trino todo el valor de la figura, cuando se ejecuta en los claves o simplemente dejando sonar la nota en los órganos).

Habrán repertorios en los que el autor hace un uso exhaustivo del pedal y que resultarían imposibles en un clave o en un órgano manual, notas graves o agudas usadas por autores virtuosos, cuya transposición resultaría incómoda y problemática.

Entre las piezas de origen puramente instrumental tenemos; preludios, tocatas, fabordones, tientos, etc. Ferguson²⁰¹ dedica este apartado a los dos primeros tipos de piezas, emparentadas por un origen común improvisatorio.

En un principio el prelude organístico y las tocatas eran pequeñas improvisaciones que servía para establecer el modo y la entonación- para el oficiante y el coro- de la música que se ejecutaría. Después se empezaron a escribir para enseñar la improvisación, siendo éstos

tardío, mucho del cual no solamente es más auténtico, sino mucho más expresivo al ejecutarse en este temperamento". Blood, William, "Well-tempering the clavier: five methods," *Early Music*, vol.7, no. 4 /octubre de 1979, pp. 491-95.

²⁰⁰ Nassarre fray Pablo, *Segunda parte de la Escuela Musica, según la práctica moderna*, Zaragoza ;Manuel Roman, 1723. ed. Facsímil, Dip. Prov. de Zaragoza, Inst. Fernando el Católico. (C.S.I.C.) # 783, Zaragoza 1980. La primera parte fue impresa un año después que la segunda,(1724).

²⁰¹ *Ibid*,pp20-28

los primeros ejemplos de música de tecla que no es ni una danza ni depende de algún modelo vocal.

Sin embargo en el ámbito hispánico que nos ocupa, esta denominación fue empleada sistemáticamente hasta el siglo XVIII, pero existen piezas que cumplen cabalmente con esa función, tal es el caso de los fabordones.

Estos son secuencias armónicas en polifonía acordal, construidas sobre las dos cadencias obligadas de “mediante” y “final” de cada uno de los modos gregorianos.

En general servían de entonaciones para el Magnificat, versos o salmos.

En el *Libro de Cifra Nueva para tecla, Harpa y vihuela*, de Luys Venegas de Henestrosa, (Alcalá de Henares, 1557)²⁰² aparece una colección de fabordones *llanos* y otros *glosados*, en los ocho tonos del canto llano.

Los fabordones glosados presentan ejemplos invaluable, cortos y claros, de la técnica de la glosa en las diversas voces que lo componen.

Anglés,²⁰³ atribuye- por su estilo- las composiciones anónimas de estos glosados a Antonio de Cabezón, aún cuando difieren en realización con los publicados por su hijo Hernando.

La clara estructura de estos, pide un realce de la cadencia media y un ritardando, en la cadencia final.

Los fabordones publicados en las *Obras de Música (1578)*, compuestos y glosados por don Antonio, parten del escueto esqueleto armónico llano y se glosan por el tiple, las voces intermedias, y por el bajo.

Para la ejecución de las líneas de los glosados, se aplicarán digitaciones, articulación y fraseo, al modo de Santa María y se compondrán glosas en los pasajes llanos :

Con lo que respecta a las tocatas, son conocidas las multicitadas indicaciones de los prefacios a los libros de *Toccate e Partite*, 1614 y de *Il primo libro di capricci*, 1624.

Juan Cabanilles y otros autores a partir de él, escribieron tocatas emparentadas con este concepto italiano de libertad improvisatoria, contrastes de *tempi*, entre las diversas

²⁰² Venegas, en Anglés, t.II, Barcelona 1965, op.cit.

²⁰³ Ibid, t.I, p.171

secciones, despliegues virtuosísticos libres, opuestos a secciones estrictas con temas definidos.

Algunas veces estas se interrelacionan con disolvencias más que con cortes claros, pero

el intérprete debe tener siempre en mente sus diversas funciones, para que pueda mostrar tanto las interrelaciones como el contraste esencial que existe entre ellas.²⁰⁴

Basándonos en las reflexiones de las Hipótesis de Trabajo, otros rasgos de la música misma, como ciertos arpeggios, ornamentos o repeticiones de acordes y notas largas, en claves de poca sonoridad, quedarán a criterio del ejecutante y de las circunstancias acústicas en las que el concierto se realiza.

Aún el piano, aunque anacrónico para esta música, puede ser un invaluable instrumento de estudio, difusión, y práctica cotidiana.

Recuérdese que sólo apenas hace algunas décadas no existían en nuestro país ni claves restaurados o copiados, ni órganos cabalmente restaurados.

La búsqueda de fidelidad histórica, servirá para orientar un arduo camino de selección crítica, negociación de compromisos, actitud abierta y anticonvencional.

Es este, tal vez, el camino para *tañer con buen natural*.

LA REGISTRACIÓN DE LOS ÓRGANOS

Correa nos ofrece nuevas soluciones de registración en órganos que ya también por sus años de estudiante en Sevilla, hacia fines del siglo XVI, comenzaban a cambiar sus austeras composiciones de filas enteras de registros, (máximo 16, salvo en contados órganos grandes), por el nuevo concepto de teclados partidos entre el do central y el do#, que permiten una variedad más colorida de combinaciones aún en órganos pequeños.

Como Cabezón, Frescobaldi, Byrd, Sweelinck y Titelouze emplea un teclado del do *sograve* (2ª, línea adicional inferior, en clave de fa), hasta el la *agudissimo*, (primera línea adicional superior, en clave de sol), y casi siempre con la primera octava corta; do, (en la tecla del mi), fa, re, (en lugar de fa#), sol, mi, (en lugar de sol#), la, si bemol.

²⁰⁴ Ferguson, *Ibid.*, p.21

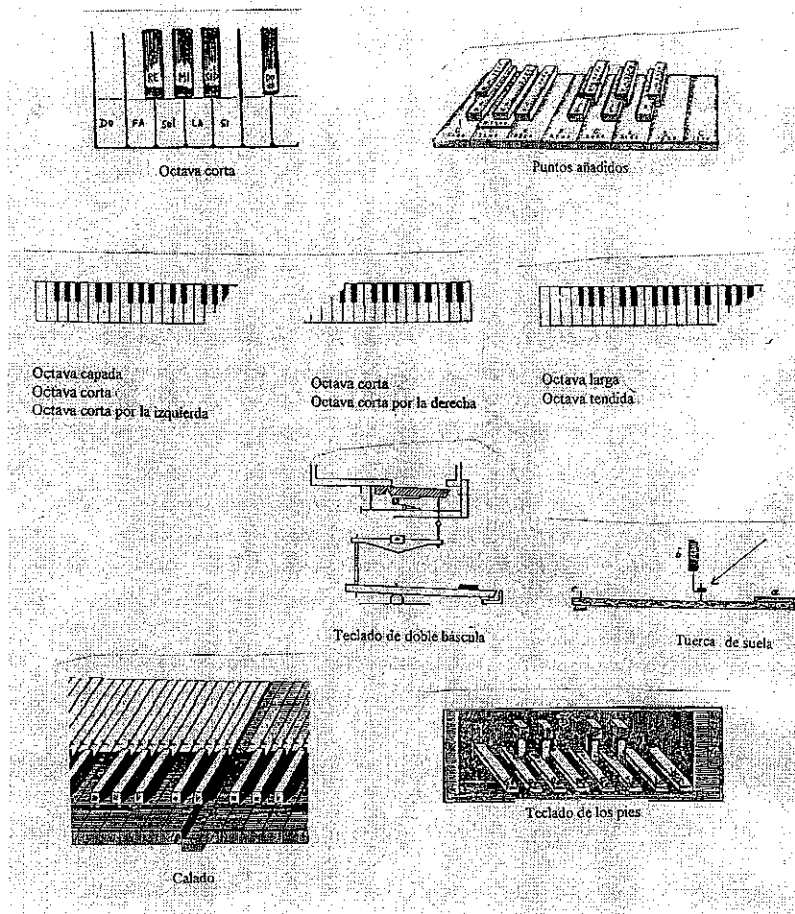


LÁMINA 1, DISEÑO DE TECLADOS, DTHOE.

Esta invención española, de los *registros partidos*, gestada en la segunda mitad del siglo XVI, se establece temprano en los órganos mexicanos²⁰⁵ y se instituye en regla para la inmensa mayoría de nuestros instrumentos históricos conservados.

Gracias a tamaña invención pudo introducirse en los órganos pequeños el contraste sonoro repentino, el claroscuro, colorido y oposiciones dinámicas, que mucho habían de pesar en la evolución de la composición y en el creciente subjetivismo de la expresión musical.²⁰⁶

²⁰⁵ En el perfil biográfico de la obra de Palero, (pp. XV- XVIII), Juan Ruiz Jiménez menciona a Enrique Franco (organero activo en Sevilla), como autor de los primeros órganos partidos conocidos en Granada, y afirma que este mismo organero realizaría uno con todos los registros partidos, para el Nuevo Mundo destinado a la provincia del Nombre de Jesús en Guatemala, esta es una de las primeras menciones conocidas a los órganos de medio registro—que luego serían la regla— en América. Fernández Palero, Francisco, *Obras para Tecla*, ed. Andrés Cea Galán, Gaus 2004.

²⁰⁶ Correa, t.I, *Ibíd.* Prefacio, S. Kastner, p.22

Por primera vez, en la historia de las publicaciones para tecla aparecen minuciosas indicaciones conteniendo novedosas indicaciones sobre registración, aire, y ejecución; Correa se ocupa de mencionar registraciones específicas para tañer estas obras de medio registro :

Como son de naturalezas tan distintas, las voces superiores destes discursos de medio registro, respecto de las inferiores, por andar aquéllas (esto es, los tiples) en el lleno del órgano, y éstas (esto es, los baxos) en el flautado, o al revés, si los discursos son de dos baxones; los tiples en el flautado y los baxos en el lleno o trompetas, y no poderse mezclar unas con otras²⁰⁷...

He aquí una condicionante en la elección del instrumento adecuado ya que algunas veces ni con un órgano de dos teclados (no partidos), podemos recrear este efecto por razón de que en un glosado de tiple la m.d. no pueda auxiliar a la m.i., con algunas notas del alto, ya que sonarían con la misma registración, y que resultan poco prácticas para tocarlas en el otro teclado con el pulgar, mientras se va en el principal con la glosa.

En casos así, algunos cambios facilitarán la ejecución, mejorándola sin perjudicar la obra, el criterio dicta.

(PONER EJEMPLO TIENTO DE 2 BAXONES, DE ARAUXO)

Múltiples son los comentarios que nos ofrece en *La Facultad Orgánica*, respecto a registración...*para instrumentos de difícil responder...se quite en tales casos, siendo de catorce palmos, el flautado o bordón más bajo...y aún considera un Tiento de medio registro de baxón de treinta y dos números al compás, de Segundo Tono, que posee figuras ágiles de 32 triples corcheas por compás, más apropiado de tañerse... en realejos que en*

²⁰⁷ Correa, t.II op.cit. p.106 (nota al pie)

*órganos grandes, por no poder responder las contras de los tales con tanta velocidad como es necesario; y por ser los juegos de teclas muy rezios, y hundir mucho.*²⁰⁸

Los órganos hispánicos en general no poseen pedaleras completas, como los alemanes, sino algunas pisas de una octava cromática como máximo (12 notas) que se empleaban principalmente para apoyar las secuencias cadenciales.

Habla Nassarre de los músicos “antiguos” que se contentaban con ejecuciones mas simples y adecuadas a los órganos de entonces, que no usaban de registros partidos, y nos recuerda que en el siglo XVII, se desarrolló tanto esta técnica que se aumentó el trabajo de estudio de los organistas con obras de dos triples o de dos bajos, con acompañamientos polifónicos más elaborados y glosas más ricas:

*Pero ya en este presente Siglo, no contentos los célebres Organistas de èl, con tener los Organos partidos, han procurado que se inventasen tantos registros, y tan de gusto en ellos, que es una maravilla, tan deleytable lisonja de el oído, que se lleva la atención de los oyentes este instrumento mas que ninguna otra especie de música.*²⁰⁹

Exhorta a los organistas que cotidianamente tocan, a inventar nuevas ideas, partidos de mano derecha o izquierda, acompañamientos glosados y con imitaciones, a veces dos triples o dos bajos, registrando con imaginación y variedad, tanto partidos como llenos con muchas diferencias, en las ideas y en los aires, y aquel que no se considere diestro podrá estudiar y valerse de obras ajenas.

Además la práctica continua del instrumento capacita al organista a que pueda detectar cualquier defecto en los instrumentos que toca:

*Es el Organo entre todos el que de mas partes materiales se compone, y el primero en magnitud: y por estas razones está mas à riesgo de ser mas defectuoso; y son los organistas à quien ordinariamente cometen su censura.*²¹⁰

El organista habrá de ser capaz de juzgar las especies de mixturas de un órgano; si es de octava, quincena, docena, un lleno claro u obscuro si guardan o no el diapasón los caños...

²⁰⁸ Ibid., p.157 (pie de página)

²⁰⁹ Ibid.p.473

²¹⁰ Ibid.p.479

*Y otros muchos defectos puede aver en los Organos por descuydo, o ignorancia de los artífices; y importa que los Organistas los noten para poder dar su censura justificadamente.*²¹¹

Evalúa la música moderna que dice, requiere de más técnica, por la diversa variedad de registros que para entonces existían y por usar de una escritura mas glosada y armoniosa, no solo en las partes de solo, sino también en los acompañamientos.

En franco desacuerdo con los organistas conservadores que consideran la música antigua mas grave, y de mayor primor, Nassarre opina que no ha perdido gravedad en manos de compositores de juicio ,ni tampoco es de menor primor, ya que siendo técnicamente más difícil, las glosas veloces y ornamentadas, atraen la atención de los fieles, más que la música del pasado.

La elección de un programa enfrenta las condicionantes que dictan el instrumento , las fuentes, el gusto, y la posibilidad de obtención de materiales.

En el caso presente, pensamos idealmente en el órgano barroco mexicano más completo que se conserva, -Joseph Nassarre 1735 - en el lado del Evangelio²¹² de la Catedral Metropolitana.

Disposición de los registros del órgano del Evangelio²¹³.

MANO IZQUIERDA	MANO DERECHA
	<i>Teclado superior</i>
Do, Re...Do´(24 notas)	Do#...Re ´´´(26 notas)
Flautado de 26 palmos	Flautado de 26
Flautado mayor	Flautado Mayor
Flautado nave	Flautado nave
Violón	Violón

²¹¹ Ibid.p.479

²¹² Del Evangelio, del Arcedeán, del poniente, a la izquierda del coro; el órgano de la Epístola, del Deán, al oriente, a la derecha del coro.

²¹³ Apud. En Delgado, *Los órganos...op. cit.*,pp. 53-54

Octava clara
Octava nazarda
Espigueta
Docena nazarda
Docena clara
Espigueta
Quincena clara

Diez y setena nazarda
Diez y novena clara
Veinte docena clara
Veinte docena nazarda

Lleno
Címbala
Sobre címbala

Orlo
Trompeta real
Bajoncillo
Bajoncillo
Clarín de quincena
Orlo
Chirimía

Teclado inferior

Cadereta interna

Trompeta

Octava clara
Octava nazarda
Espigueta
Docena nazarda
Docena clara
Flauta traversa
Quincena clara
Diez y setena clara
Diez y setena nazarda
Diez y novena clara
Rochela
Corneta magna
Corneta de ecos
Lleno
Címbala
Sobre címbala
Tolosana
Trompeta magna
Trompeta magna
Trompeta real
Clarín claro
Clarín claro
Clarín claro
Obue
Chirimía

Trompeta

Violón
Octava clara
Veinte docena
Diez y setena
Diez y novena
Lleno

Violón
Octava nazarda
Docena clara
Diez y setena
Tolosana
Lleno

Cadereta de espalda

Octava clara
Quincena clara
Veinte docena clara
Corneta magna

Octava clara
Quincena clara
Diez y novena

Recitativo de mano derecha :

Tercer teclado en caja de expresión

Teclado do...re'''(27 notas)

Violines
Chirimía
Violón
Docena clara
Quincena clara
Diez y novena claro

El instrumento cuenta con un teclado superior con 50 teclas, partido al centro entre el Do y el Do#, para accionar el gran órgano y otro también de medio registro para las caderetas interna y externa, con diez pedales para las contras y un tecladillo para solos con su caja de ecos. La extensión es desde el Do regrave hasta el Re''' resobreagudo.

Posee tres flautados mayores, que sirven ambas naves, un copioso arsenal de lengüetería , nazardos, variados registros de solo y de llenos, además de unas graves contras de 26 palmos, accionadas con los pies.

La posibilidad de acoplar el gran órgano con las caderetas por medio del teclado superior, se canceló a finales del siglo XVIII, por las molestias que causaba constantemente al salirse las teclas de guía.

Ya no se mencionan intentos de restitución de este acoplamiento que enriquecía mucho la sonoridad del órgano pleno y que sería importante rescatar.

Partiendo de la disposición original de un órgano barroco tan completo habrá que dividir el concepto de registración por épocas, es decir, que para la música del renacimiento se buscarán registraciones de llenos balanceados, construidos sobre el flautado principal y las diversas adiciones de octavas, quintas y llenos, buscando un timbre homogéneo tanto en el *flautado mayor* como en los *nazardos*.

EJEMPLO DE REGISTRACIÓN DE PALERO

1ª. Obra: Verso del Magnificat de V tono de Morales; se propone la siguiente registración para esta obra.(nos basamos en el órgano de la Epístola de Catedral).

Flautado de 26 palmos

Flautado mayor

Flautado nave

8va. Clara

12na. Clara

15na. Clara

17na. Clara

19na. Clara

Corneta magna

Lleno

(en el teclado superior, órgano principal, registros continuos en ambas manos)

2ª. Obra : Romance *Mira Nero de Tarpeya*

Cadereta interior ;

Violón

8va. Nasarda

Cadereta exterior ;

8va. Clara

15na. clara

(en el teclado inferior, caderetas, registros continuos)

El modelo de órgano del renacimiento novohispano, (rara vez de más de 16 registros), con registros de flautados enteros, y sus columnas de adiciones armónicas y llenos, semejante a los usados en la Toscana, Roma y Nápoles, durante el siglo XVI, representa la tradición latina clásica.

Las obras de registros partidos ofrecen posibilidades de explorar los timbres y texturas de los órganos hispánicos.

En nuestro programa hallaremos varios tipos de tientos : de lleno, de tiple, de dos bajos, de falsas, a modo de canción, etc.

Para todos es imprescindible partir del análisis estructural que clarifica las secciones, los posibles contrastes, las cadencias internas y las secuencias polifónicas.

Los tientos de lleno prefiguran una organización “democrática” de las voces, las cuales irán haciendo sus entradas temáticas imitativas, desarrollando el material glosado y llegando a las cadencias internas que marcan la aparición de nuevos materiales. Sugieren una registración plena a base de llenos.

Los tientos de *medio registro*, sean de tiple, alto o dos bajos, tienen en común una clara estructura, en la cual se preludia la entrada de la parte solista (tiple, alto o bajo), con una sección polifónica a tres o cuatro voces, con tiempo grave y regular que antecede la aparición de la parte solista.

Para la registración se puede acudir a las diversas lengüetas o registros solistas.

Para algunos de los enigmáticos tientos de falsas, los velados registros de nazardos.

En algunos tientos el contraste musical entre el solista y el coro polifónico, crea una impresión dramática de profunda gravedad.

En el V^o tiento de tiple de séptimo tono de Francisco Correa de Arauxo,²¹⁴ comenzamos con una entrada sola del bajo, imitada después, con carácter grave y procesional, que da paso a la aparición de una sección florida, melismática y virtuosa, de gran expresividad y contraste.

Se podría pensar en las procesiones sevillanas de la Semana Santa, en las que a una sección de pasos de marcha graves y dolientes reforzados por tambores y trompetas, se alternan con el canto de *saetas* o cantos exultativos, improvisados al calor del arrobamiento místico.

Se logra así un contraste sobrecogedor entre el pulso regular del coro de voces y las intervenciones solistas de gran brillo y expresividad.

Aparte de las indicaciones específicas de Correa, el *Tiento de lleno* de Torres, y el título de *Gaitilla* (que sugiere una lengüeta grave tipo bajón), no encontramos, en las obras escogidas ninguna referencia específica a registración particular, salvo en el caso de los *16 Versos para Te Deum*, de Antonio Soler (1729-1783).

Es esta una obra seccionada en 16 números de carácter diverso y contrastado que requieren para la ejecución de un instrumento a dos teclados, con cadereta.

Se inicia con un fuerte *lleno*, en el órgano mayor, contrastado con pianos de eco en el segundo manual.

En el 4^o fragmento pone la indicación *Coreado*, de *Coreo*. El juego o enlace de los coros... Género de composición musical característica del órgano concebida para producir “Repeticiones” o “Contestaciones” de frases musicales utilizando además de los tímbricos, los diversos recursos dinámicos del instrumento, tales como cambios de teclado, cajas de ecos, caderetas, fachadas, etc. DTHOE.

En el No. 5 pone; *Partido de mano derecha, registro: corneta*.

En el No.6 aparece *Cadereta*.

En el No.8 ; *Dcha: Trompeta Real y Bastarda, Iqda: Trompeta Real*.

En el No. 9 alterna con la indicación *Dos teclados*, el empleo del órgano contrastado con la *cadereta*.

El No. 10 dice *Travesera*. (aludiendo a los registros de flautas de madera, llamadas *dulces o traveseras*).

²¹⁴ Correa , op.cit. t.I , p.167

Estas son las referencias específicas, que sugieren una adecuación con el carácter diverso de las piezas (danzable, orquestal, solista, etc.)

Con resignación, el notable erudito Jerónimo Benito Feijoo, en su *Teatro Crítico Universal, o discursos varios, en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*, Madrid, 1766²¹⁵, observa :

Que las cantadas, que ahora se oyen en las Iglesias, son, en quanto a la forma, las mismas que resuenan en las Tablas, porque se componen todas de Menuetes, Recitados, Arias, Alegros, y al último se pone aquello, que llaman Grave, pero de esso muy poco, porque no fastidie.

Esto es cierto y observable en los 16 *Versos para Te Deum*, de Soler, que sirven de final al programa. La variedad de aires, caracteres, afectos y formas, es evidente en este catálogo de pequeñas formas, que Soler ofrece en sus glosas a los versos, y que exigen una decidida registración colorística y contrastada.

Esta es una pieza de marcado uso litúrgico, aunque por su estilo de escritura, podría ser ejecutada en sala, sin menoscabo, en un clavecímalo de dos teclados.

Son escasas las referencias al empleo del órgano, en nuestro país, fuera del ámbito eclesiástico, y aún en España, son pocos los testimonios de ejecución de música profana en los órganos, no sólo por las estrictas disposiciones para la entrada al coro y el uso del órgano, sino también por la extendida ñoñería y estrechez de los quisquillosos sochantres, que supervisaban el uso del órgano.

Tomamos del perfil biográfico que ofrece Juan Ruiz Jiménez en el prólogo que acompaña la transcripción de la obra de Fernández Palero, una divertida cita en la que se esgrime el dedo inquisitorial en contra de este notable organista y compositor, por subir señoras al órgano y tocarles indecentes danzas.

Seguramente para Palero no resultaría esta reprimenda tan divertida, como para nosotros;

²¹⁵ Discurso XIV, *Música de los Templos*, p.275, citado en Soler, op. cit. p.21

*...resulta que vos aveis consentido entrar mugeres en la capilla y subíolas al choro y tañido el órgano para que ellas bailen y dándoles de merendar y usado de otras profanidades yndecentes contra la orden que tenemos dado y proveído.*²¹⁶

LA CIFRA ESPAÑOLA PARA TECLA

Para formar su repertorio de ejecución un tecladista enfrenta – según fray Juan Bermudo – los problemas de la lectura, que pueden ser; a) leer directamente las partes de los libros de coro; (difícil práctica ya que encontramos las partes de tiple, alto, tenor, y bajo, completas y puestas por separado en la misma página, por lo que resulta casi imposible ir siguiendo la música en cuatro diferentes lugares de la página); b) preparar una partitura poniendo las voces en los dos pentagramas, separadas por barras de compás; y c) la de aprender la técnica de la intabulatura (tablatura), para transcribir las piezas para uso de instrumentistas.

Para realizar transcripciones en tablatura, los tratadistas recomiendan comenzar por dar un número a cada tecla, trazar tantas líneas cuantas voces tenga la pieza, poniendo la cifra que corresponde en la línea de la voz respectiva, (de arriba abajo; tiple, alto, tenor, y bajo), espaciar las cifras dentro del compás (delimitado con líneas).

Los valores de las notas se colocan encima del cifrado, debidamente separado por barras de compás y se aplican a la voz que más ágil movimiento tenga; *De forma, que la tal señal no demuestra el valor en todas las bozes: sino el de la boz que mas cifras tiene.*²¹⁷

Aconseja a los clavistas comenzar transcribiendo y montando algunos villancicos de Juan Vásquez, que aunque fáciles no carecen de interés musical.

Después conviene pasar a la música de Josquin des Pres, Adriano Willaert, Iachet Mantuano (Jacob van Wert), Bernardino Figueroa, Cristóbal de Morales, Nicolás Gombert y de algunos semejantes...pero nos previene de no emplear cualquier música compuesta directamente para el clavicordio...

²¹⁶ Fernández Palero, op.cit., p.XVI

²¹⁷ Bermudo, op.cit., lib. 4º, fol. 100v.

*Música de tañedores compuesta sobre el monachordio no la pongáis (sino fuera de excelentes hombres) porque tienen grandes faltas.*²¹⁸

Considera empero recomendable la música compuesta por Juan Doys (Málaga), Pedro de Villada (Sevilla), Mosén Vila (Barcelona), y desde luego de Antonio de Cabezón y Francisco de Soto, tañedores de la corte.

Las bases del sistema español de tablatura para órgano se mantuvieron con pocas diferencias hasta el siglo XVIII.

Del simplificado sistema de Venegas (que determina el valor y duración de las notas por la distribución de las cifras en el espacio entre barras de compás con valor de una semibreve), hasta los más complejos y precisos, como los usados por Hernando de Cabezón en la edición de las *Obras de Música* de su padre o la clara tablatura propuesta por Correa en su *Facultad Orgánica*, en las que el valor y duración de las cifras procede del de unas notas pequeñas colocadas sobre las pautas de voces.

Correa trata con suficiencia y elogio, este sistema de la escritura en cifra.

Alaba el ingenio...*de nuestros Españoles [que] inventò este genero de cifra que oy tenemos, y en que va puntada la musica practica de este libro, tan facil, y juntamente tan perfecto, que no puede aver otro que lo exceda.*²¹⁹

Como Venegas de Henestrosa y otros tratadistas mencionados, Correa asigna un número del 1 al 7 a la secuencia grave de notas de fa a mi.

Diferencia cada octava (grave, aguda, sobreaguda, agudísima) con un rasgo diferente; sea guión al pie del número, un punto o una vírgula.

Las pausas o silencios se marcan con una P.

Se tienden líneas horizontales, según el número de voces, se espacian por barras de compás y se escriben las cifras de los sonidos, en la voz que le toca, (tiple 1ª línea, alto 2ª., tenor 3ª., bajo 4ª).

El bemol es una pequeña letra b a la derecha de la cifra y el sostenido con un asterisco.

Con gran claridad procede a señalarnos otros casos y particularidades de esta útil y práctica escritura..*que en donde quiera que se ha usado a obrado maravillosos efectos: haziendo*

²¹⁸ Bermudo, *Ibid.*

²¹⁹ Correa, *Ibid.*, t.I ,p.35, *Prólogo en Alabanza de la cifra.*

*que personas tiernas y de poca edad, alcancen en breve tiempo, lo que en otros siglos, aun no se conseguía con largos años de estudio.*²²⁰

LOS ESTILOS EN EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO : LA RETÓRICA

*Si vis me flere, dolendum est primus ipsi tibi*²²¹

Horacio, *Ars Poetica*, II : 99

La asimilación acertada del estilo nos coloca en el camino seguro para interpretar el trasfondo de la música.

Este aspecto, que requiere de una efectiva naturalidad de asimilación , es quizá el más trascendente en nuestra interpretación, y revela inmediatamente que nosotros conocemos el lenguaje y nos expresamos “en el” y “con el” , de forma cotidiana y libre, como si se tratara de lenguas o idiomas que uno conoce a profundidad.

Estilo es una categoría social, como el lenguaje.

No es un gusto privado e individual, se comparte, es una categoría amplia que “al ser mayor que el individuo, integra a muchos individuos.”²²²

En vez de estudiar y reproducir literalmente eventos individuales, (réplica o facsímil), debemos mantener las cosas en general, concentrados en el estilo, tal como lo percibimos hoy en día.

Bach se quejaba de que los ejecutantes de su tiempo, debían asimilar muchos estilos nacionales.

El problema hoy, es que se ha magnificado el universo a considerar, en tiempo y geografía. Diferenciar el repertorio estilísticamente, entre diversos autores, épocas, y nacionalidades, aunque muchas veces se puede observar la floración inconsciente de conceptos modernos en la ejecución y aún una estandarización de manierismos y afectaciones, que puede ser

²²⁰ Correa, t.I,op.cit.,p.36

²²¹ “Si me quieres hacer llorar, primero debes tu de mostrar dolor.” Horacio, *Ars Poetica*,II : 99

²²² Haynes,op.cit.p.114

resultado de la copia descarada, que permiten las numerosas grabaciones de grandes personalidades, accesibles hoy día.

Muchas veces la guía mas lúcida será el sentido común, conocer y manejar la época y estilo, tratando de ponerse en los diferentes casos de un ejecutante antiguo y uno contemporáneo, obrando en consecuencia.

Los compromisos son inevitables, pero habrá que tratarlos con exigencia.

No cabe duda que el mas alto logro en la interpretación es llegar a la íntima compenetración con la música que nos revela nuestra faz real ; la autenticidad consigo mismo, compartida públicamente.

Ya no es asunto de buscar la autenticidad fuera de nosotros, en los documentos, en los preceptos o en las obras, ya estas pasaron el escrutinio y el análisis que las validó ante nuestros ojos, ahora es tiempo de enfrentar el aspecto más profundo y sutil que requiere un intérprete ante el público : la asimilación en la ejecución.

Después de varias noches en una cárcel de piedra, vecino a un jaguar cautivo, Borges, en su *Aleph*, hace que Tzinacán, el mago de la pirámide, por fin entienda el significado de su cautiverio y exclame casi al borde del éxtasis o de la iluminación ; - “ ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o que la de sentir!.”²²³

Quizá nos esté reservada esta dicha, en un momento fortuito, iluminado, en el que cobren sentido nuestros desvelos y el largo cautiverio en el estudio, por fin rinda el fruto esperado de una revelación musical.

Bermudo al igual que Fuenllana y algunos otros artistas del renacimiento español, se declara poco proclive a la glosa, ya que tienden a obscurecer el pensamiento original del autor. Sólo las recomienda en cadencias u otros lugares donde *la compostura lo demanda*.

En este aspecto presenciamos las posturas estilísticas opuestas de los artistas austeros, al estilo *herreriano* (de Juan de Herrera, arquitecto del Escorial y de la Catedral de Puebla, entre otras), sobrio, severo y elegante al gusto de Felipe II, y la de los proto-barrocos

²²³ Borges, Jorge Luís, *El Aleph*, ed. Millenium # 49, México, 1995, p.83

artistas *platerescos*, (como las fachadas agustinas de Acolman y Meztitlán), que prefieren la filigrana, la profusa ornamentación, la fantasía improvisatoria y otras libertades.

Este estilo tiene a su cabeza, al dominico fray Tomás de Santa María y entre sus filas esgrime a Antonio y Hernando de Cabezón, músicos de la corte.

Resulta curioso que esta dicotomía estilística representada por Bermudo y Santa María, también corresponda a sus órdenes mendicantes, el predicador franciscano austero, estructuralista y conceptual y su contraparte perteneciente a la suntuosa y política orden dominicana. Claro que no está de más recomendar que no se llegue a extremos.

He aquí en la misma época y corte, dos diferentes matices de la retórica musical renacentista.

Tenemos dos claras opciones que habrá que asignar y aplicar entre los autores del círculo cortesano de Felipe II.

Desde luego existieron posturas múltiples que hacen pensar en lo imposible de precisar prácticas del pasado remoto y que invitan a descubrir personalmente lo que pueda ser una ejecución históricamente informada, necesariamente al gusto de nuestro tiempo y con las influencias y libertades, las cautelas y acotamientos, que nos impone una estética general y una manera de hacer las cosas en nuestro tiempo, diametralmente opuesto a lo que se hacía sólo hace 50 años.

No olvidemos que interpretes e investigadores, seleccionamos de la historia lo que nos funciona.

Asimilar un estilo consiste en extrapolar de todas las obras de un autor en particular (valga la exageración), o de las obras de su período o país, los elementos característicos y distintivos, que inmediatamente resultan reconocibles, y nos hacen tener la certeza de escuchar al Soler maduro, al Cabezón de su juventud, o a Correa y Cabanilles, con esos giros, salidas, ocurrencias y genialidades que los caracterizan; el estilo de su lenguaje, el timbre particular de su voz.

Esta suma de perfiles, termina por dibujar el retrato, -tanto más profundo y reconocible-cuanto más lo sea nuestra capacidad analítica y sensibilidad.

Consideraciones estilísticas que tuve en cuenta al aplicarle a cierto autor o a cierta obra del programa, categorías estéticas que consideremos apropiadas, sea a la Bermudo (que aplico también a Fernández Palero y a Ortiz) o a la Santa María, para Cabezón, y Aguilera de Heredia.

En resumen, la ubicación estilística nos lleva a dos versiones contrastadas de estilo, durante el renacimiento (herreriano-plateresco), para las obras del siglo XVI,(Cabezón, Bermudo, Fernández, Santa María, Ortiz y Aguilera); una versión para el barroco temprano, (Correa, Bruna, López Capillas y Cabanilles), caracterizada por las libertades retóricas, flexibilidad en el pulso, profusa ornamentación , otra versión para el barroco pleno, (Anónimo de Oaxaca, Torres, Durón), con pulso regular, contraste de secciones y de registración, y un último *estilo elocuente*, para las sonatas de Catedral y el Te Deum, de Soler, enfatizando la retórica galante, contrastes súbitos de forte y piano, ornamentación y registración.

Esta es una muy general y esquemática distribución formal, usando por lo menos cinco diferentes matices estilísticos, en estas obras que se ubican entre 1550 y 1780, aproximadamente.

LA RETÓRICA

A inicios del siglo XX, los historiadores de la música redescubrieron la importancia de la retórica como base de la estética y conceptos teóricos, en la música antigua. Fue reconocida como un discurso alterno que valida e influye la ejecución musical expresiva.

La retórica fue ampliamente rechazada durante el romanticismo, por considerarla artificiosa, formal, insincera, hipócrita y a fin de cuentas vacía.

Tampoco Hernando de Cabezón parece haberle tenido demasiado aprecio a la retórica, por considerarla usurpadora de los méritos que corresponden a la música. Pone por argumento el que el propio Orfeo,

“ tras cuya música se yvan todos...(aún),los animales y árboles ,por haber su dulce entretenimiento domesticado y ablandado aquella rusticidad y rigor de los primeros hombres, que estaban como brutos y aun como insensibles troncos, sin trato ni comunicación alguna.(La música)...los sacó de

las cuevas, donde vivían como bestias, y de entre los árboles y selvas, y les dio gusto y voluntad de vivir en uno y defenderse unos a otros.

Ganó con esto la Música tanta honrra, que movidos de envidia los retóricos se la pretendieron usurpar, y con sus acostumbradas labias y persuasiones, metiéndolo a barato y torciendo el verdadero sentido desta figura, dixeron que su arte era la que avía obrado esto. Y assí se jacta dello Cicerón, príncipe de la eloqüencia latina. Pero sin tomarnos con ellos a palabras, porque nos ternán en ellas ventaja, la razón misma nos defenderá callando...Assí que en la...niñez del género humano, no hubo eloqüencia, ni se entendió ni conoció, sino que por medio de la Música...se ablandaron los hombres y comenzó a entrar en ellos la humanidad y amor y a querer ser regidos y gobernados por razón y vivir en ciudades con leyes y concierto.²²⁴

Don Hernando parece haber llegado al meollo de actuales discusiones sobre el sonido, el habla, la música y la palabra.

Una vieja discusión que en los terrenos vocales alcanzó temperaturas elevadas durante los siglos XVI a XVIII: ¿Será la música más importante que la palabra?

Los detallados tratados de retórica de los escritores griegos y romanos, desde Aristóteles a Cicerón y Quintiliano, fueron redescubiertos en el renacimiento y aplicados pronto a las artes escénicas, en particular a la ejecución musical pública, pero también hallaron su lugar en el discurso teológico, en la arenga política y en la actuación teatral.

A mediados de los años sesenta, se desarrolló un estilo de ejecución...” que implementó un nuevo estilo de tocar, basado en figuras y gestos, con el fin de proyectar afectos²²⁵, lo que Haynes ha llamado *Estilo Elocuente*.²²⁶

Leonhardt asegura que la música retórica puede ser, más expresiva que la romántica.²²⁷

Un conocido actor de la corte de Dresden, Jean Poisson, escribió en 1717, sus notables *Reflexions sur l'art de parler en public* en las que subraya :

Todas las reglas de Cicerón, de Quintiliano y de los ilustres modernos que pudieran haber escrito sobre la declamación, serán inútiles para el orador, si no sigue la primera que es la de entender

²²⁴ Cabezón (1578), op.cit.p.20

²²⁵ Afecto: (VER DICCIONARIO)

²²⁶ Haynes, ibíd., p.166 ; Estilo Elocuente: estilo barroco de ejecución, altamente afectado, que es vívido y sentimentalmente expresivo; tocar o cantar en una manera pasional oratórica. Esta basado en la declamación y fraseo gestuales, se contrasta con el estilo directo (Strait Style).Ibíd., p.14., Nota: strait tiene la connotación de “estrecho, severo, virtuoso, puritano, que no permite crecer ,etc.), en general Haynes lo aplica al estilo moderno de ejecución.

²²⁷ Sherman, Bernard, *Inside Early Music: Conversations with Performers*, OUP, Oxford & Nueva York, p.197

claramente lo que está diciendo y lo siente intensamente, para poder hacerlo perceptible a sus oyentes.

Declamar es hablar de una manera enfática, que usa una exagerada enunciación y precisión.

“La declamación barroca no es un habla normal cotidiana, es exagerada en claridad, pronunciación, en subir y dejar caer la cadencia de la voz, en el tiempo y pausas indicadas por la puntuación.”²²⁸

Existen cinco elementos tradicionales en el proceso de creación del pensamiento retórico que Haynes –apoyado en Cicerón y Quintiliano–, resume y considera como los de mayor interés para los intérpretes :

- 1.-**Inventio** (invención); inspiraciones e invenciones en la forma de figuras y gestos, la esencia de una pieza.
- 2.-**Dispositio** (arreglo, sintaxis); organizando las invenciones dentro de una composición.
- 3.-**Elocutio** (técnica, estilo); precisión, corrección; estar juntos y afinados; estilo de proyectar.
- 4.-**Memoria** (memoria, salir de la página); ornamentación y glosa, elementos improvisatorios.
- 5.-**Pronunciatio / Actio** (ejecución efectiva, emocionante, entregada); declamación, *Vortrag*, elocuencia. (afectar la mente y el corazón del oyente) (pp.166-67)

El objeto principal de la retórica no es la verdad (que persigue la filosofía), sino la persuasión, es decir la convincente argumentación textual y gestual para lograr penetrar la atención del oyente y manipular sus emociones. Por crudo que esto suene.

La importancia de la retórica como guía de un estilo de ejecución apropiado para la música renacentista y barroca, debe tomar en cuenta tanto el emocional e inflamado estilo religioso, capaz de conmover y convencer a los fieles novohispanos, como el estilo escénico-retórico, más aplicado a los efectos dramáticos buscados por los textos teatrales, declamados en corrales y coliseos, o el muy parodiado estilo de la retórica políticas, más llevado a la exageración de la arenga; de la sobre exaltación, al grito intimidante, del subterfugio, al maquillaje.

²²⁸ Haynes, op.cit.p.172

En ellos encontramos la búsqueda de la persuasión, a través de una narrativa clara, (sin descartar fragmentos alegóricos, culteranos, conceptistas, simbólicos o de contenido obscuro), frecuentemente enfáticos y altisonantes, usando recursos como el acento y el delecto, la emoción (natural o exagerada), la sobriedad como contraste, el culteranismo y el conceptismo verbales, y un sinnúmero de recursos retóricos codificados, que lo mismo aplicaban exaltados predicadores religiosos, que políticos en turno o con más efecto y calidad, actores que daban vida a los personajes memorables del teatro novohispano.

En el siglo XVII nuestro público aplaudía las obras de autores nacionales como Juan Ruiz de Alarcón o Sor Juana Inés de la Cruz y se emocionaba en los *coliseos de cal y canto*, con las comedias, entremeses y autos sacramentales de Lope de Vega, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes o Calderón de la Barca. (Autores que siempre fueron considerados nuestros, no impuestos como algo ajeno, sino deslizados en nuestra cultura hispánica local, con la naturalidad que avaló la indiscutible calidad de esta herencia).

En los teatros novohispanos la clásica retórica castellana, elegante, clara y poética, codeándose con las hablas populares, rústicas, mestizas, silvestres y llenas de múltiples significados, literales o sublinguales; los más diversos colores y sabores que aportaron las lenguas indígenas de América, al español, suavizando su crudeza con fórmulas corteses, entonaciones sensuales, nombres enigmáticos, cacofonías divertidas, e infinitos nombres de variados frutos y novedades.

En Nueva España abundaron los predicadores educados en las universidades de España, Flandes e Italia, aunque en un principio la retórica resultó un ingenio inútil, ya que la barrera de la lengua no autorizaba otra comunicación que la gestual, -como en el cine mudo-, y así debieron de suplir el discurso literal con gestualidades variadas lo más explícito posible, materia ardua si pensamos que lo que trataban de comunicar era una doctrina altamente simbólica, conceptual y agena.

Concientes de esto, pronto los frailes hallaron una aplicación historicista a los principios retóricos de las lenguas indígenas, mayormente del náhuatl, que ya conocía y empleaba, una serie de fórmulas retóricas.

Desde el náhuatl clásico elegante y pulido usado por los dioses, héroes, viejos y señores, hasta el náhuatl chusco que se burlaba de los acentos locales y de la pronunciación de otros pueblos indígenas, v.g. en ciertas representaciones se vestían de *huastecos*, o *chichimecas* y remedaban a los *totonacu* (los que hablan tartamudo y pronuncian mal).

Es en el teatro religioso en el que los frailes tendrán oportunidad de aplicar una gama de recursos retóricos a circunstancias dramáticas que requieren el efecto adecuado; como por ejemplo el tratamiento señorial a los Reyes Magos, en un náhuatl reposado y reverencial ; el tierno uso de diminutivos suntuosos (joyita de jade, plumita de quetzal, chalchihuite, etc.) para dirigirse al Niño Jesús; la chusca aplicación de epítetos y motes, de Herodes a sus escribas, etc. y que les brindó a los frailes la posibilidad de ir incorporando las figuras retóricas de los antiguos escribas y sacerdotes, mayormente en las notables obras de Teatro Misional, que fueron compuestas para *persuadir y convencer*, antes que para transmitir conceptos y preceptos.

Paralelamente, también con gestos y Dios sabe qué ingenios, se comenzó a enseñar la *nueva música*, a los indígenas.

Desde la primera generación de catecúmenos, ya tenemos noticias de organistas mayas y tlaxcaltecas, asomándose por vez primera, a la notación gregoriana, a los signos del canto de órgano y a las tablaturas instrumentales.

Tal es la rapidez y eficiencia de estas enseñanzas, que a sólo 30 años de la integración del imperio de Moctezuma a la monarquía española, -como reino de la Nueva España-, ya se habla de una generación de organistas en México, que requieren música para tañer sobre los órganos y claves, y encargan al académico de retórica en nuestra flamante universidad, don Francisco Cervantes de Salazar²²⁹, amigo personal de fray Juan Bermudo, que ruegue y convenza al insigne maestro andaluz, para que agregue a la ya próxima publicación de su *Declaración de Instrumentos Musicales*, impresa en Osuna en 1555, algunos ejemplos para tecla, *hechos a posta para tañer*.

²²⁹ Francisco Cervantes de Salazar es autor del *Túmulo Imperial*, (crónica de las exequias de Carlos V, ceremonias celebradas el 30 de noviembre y el 1° de diciembre de 1559, realizadas en el Convento Mayor de San Francisco de la Ciudad de México), también había prologado una obra anterior de Bermudo, *El Arte Tripharia*, (Osuna, 1550).

De ahí la multicitada referencia, -que ahora viene a cuento- del prólogo en el que Bermudo accede a la petición y agrega algunas piezas, -casi a regañadientes- para los tañedores del Nuevo Mundo, entre las que yo elegí el himno *Ave Maris Stella*.

*Bien tengo entendido aver en España mucha y buena música de la cual se pueden los tañedores aprovechar, y assi no avía necesidad de la mía: pero he sido importunado de amigos, que imprimiese alguna hecha a posta para tañer, mayormente que de Indias me han rogado por ella: y parecióme cosa justa hazerlo.*²³⁰

Ya durante el siglo XVII, en las grandes ciudades novohispanas, existen espaciosos conventos, suntuosas catedrales e iglesias, capillas y escuelas de todo tipo, que hacían uso cotidiano de la retórica persuasiva.

Recordemos que el tema favorito de los predicadores del siglo anterior había sido el *Juicio Final*, con sus tintes apocalípticos muy apropiados para infundir terror a una congregación abrumada por las novedades, usando una retórica truculenta y amenazante, que muchas veces los indios materializaron en frescos perturbadores.

Ahora ya en el nuevo siglo XVII, - de oro y desengaño para España, de plata y mestizaje para nosotros- la retórica religiosa, esgrimida desde púlpitos catedralicios urbanos, está más encaminada a llamar al orden y al decoro, a los criollos pendencieros, *casquivanos* y *antojadizos*, que se cosían con estocadas a punta de florete, en las calles nocturnas, por pura diversión.

Es decir adquiere un tono urbano, que sin dejar de ser admonitorio, incluye ya referencias mitológicas, conceptistas y culteranas, y desde luego una retahíla de reprimendas.

Esto es reflejo de una sociedad más próspera e integrada socialmente, asentada ya en pueblos y ciudades, donde los predicadores se daban vuelo, con retórica exaltada, tratando de infundir culpas, manipular conciencias y a veces aconsejar con tino, a una heterogénea y mundana sociedad, mestiza y rica, a la vez abierta a indescriptibles goces sensoriales y al mismo tiempo intransigente con el pecado ajeno. No basta ser, sino aparentar.

²³⁰ Bermudo, *op.cit.*, Prólogo.

Durante el siglo XVIII, el siglo de oro novohispano, que presencié la multiplicación de corrales de comedias y teatros en la Ciudad de México, -ya para entonces la ciudad más populosa del Imperio-, debemos de buscar la retórica aplicada a las representaciones teatrales profanas. Es en los tabladros donde la ironía, el humor, las pasiones afectivas y los enredos, ofrecen campo nuevo a la retórica para desplegar su convincente artificio. El riquísimo formato del verso barroco y de la prosa alegórica, dieron cauce a la retórica en el gran teatro del mundo.

Los tonos declamatorios del galán enamorado, los retorcidos argumentos del villano, o los divertidos acentos y razones de los personajes *característicos*, que no podían faltar, con sus tartamudeos, chistes, enredos verbales y otros recursos populares en el hablar regional, urbana y curiosa.

Cantinflas o Gila, vienen a ser herederos de esta vena de la retórica demencial; *la razón de la sinrazón*, que convertía a este tipo de cómicos, en héroes populares de identificación nacional.

El propósito principal de la música retórica fue el de “estimular a su audiencia emocionalmente, emplazando, provocando, conjurando y exaltando afectos de orden social, que eran compartidos...el intérprete debe convencer a su audiencia de la realidad de sus emociones.”²³¹

Uno de los estilos retóricos que goza de mayor popularidad hoy en día, en el *Stylus phantasticus*, definido libremente por Athanasius Kircher en su *Musurgia Universalis* (Roma, 1650),²³² como un estilo adecuado para los instrumentos, el más libre y menos constreñido método de composición. *No se encuentra atado a nada, ni a palabras ni a marchas armónicas [o melódicas], fue inventado para mostrar el ingenio y para revelar las estructuras ocultas del armonía y la ingeniosa composición de frases armonizadas y fugas.*

Ya Thomas Morley en *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Music*, (Londres, 1597), había considerado a la Fantasía como la principal y mejor clase de música, que se hacía en su tiempo ;

²³¹ Haynes, op.cit.p.176

²³² Trad.,al inglés, Pieter Dirksen, *Stylus Phantasticus*, Alkmaar,2007. (Conferencia del 24 de junio 2007)

*That is, when a musician taketh a point at his pleasure, and wresteth and turneth it as he list, making either much or little of it according as shall seem best in his own conceit. In this may more art be shownw than in any other musicke, because the composer is tide to nothing but that he may adde, diminish, and alter at his pleasure. And this kind will beare any allowances whatsoever tolerable in other musick, except changing the air & leaving the key, which in fantasias may never be suffered. Other things you may use at your pleasure, as bindings with discords, quicke and slow motions, proportions, and what you list.*²³³

Este estilo libre improvisatorio, está impregnado de una retórica musical que organiza las diferentes *dispositio*, de forma que podamos aplicarle algunos de los recursos retóricos, como pueden ser el *exordium/ narratio*, para los comienzos de preludios y tocatas, la *propositio*, para una fuga, el *confutatio*, para pasajes disonantes o *durezza*, la *confirmatio/ confutatio*, para otra fuga o chacona, hasta llegar a la coda final, *peroratio*.

Este estilo, de francas raíces improvisatorias, acotadas con recursos retóricos, fue muy popular en la música de tecla especialmente durante el siglo XVII y llegó a un clímax de maestría en el arte de Frescobaldi, Correa de Arauxo, Froberger, Pasquini, Buxtehude y Bach.

Johann Mattheson, en el citado tratado, *Der Vollkommene Capellmeister*, que publicó en Leipzig en 1739, nos ofrece la más completa descripción del Estilo Fantástico :

Este estilo es el más libre e ilimitado que podamos imaginar, para componer, cantar y tocar. Uno puede dar con una idea y seguirse con otra, sin estar atado ni a las palabras ni a la melodía, sólo a la armonía, para que el cantante o tañedor demuestre su habilidad.

*Toda clase de progresiones desusadas, ornamentos escondidos, ingeniosos giros, y digresiones, pueden tocarse sin observar el compás ni el tono; sin considerar lo que está en la partitura; sin forma o diseño; sin tema ni sujetos que se trabajen; ahora rápido, ahora dubitativo, ahora en una, luego en múltiples partes, de repente observando el compás, sin masas de sonido, pero con el deseo de agradar y dejar sorprendidos.*²³⁴

²³³ Es cuando un músico, siguiendo su gusto, toma y hace a su antojo, mucho o poco, de acuerdo con lo que le parezca mejor, a su criterio. En esta clase de música puede mostrarse más el arte, que en otras, porque el compositor no se encuentra atado a nada, sino a lo que podrá agregar, disminuir o alterar a su placer. Esta clase gozará de todas las licencias que no son tolerables en otra música, excepto cambiar el aire y abandonar la tonalidad, que no es permitido en las fantasías. Otras cosas que pueden usar, a su placer, como ligaduras con disonancias, movimientos rápidos o lentos, proporciones, y lo que se les ocurra. *Ibidem*.

²³⁴ Dirksen, *Ibid.*.

EL ESTILO ROMÁNTICO :

La gran mayoría de los músicos modernos no han desarrollado la habilidad para improvisar, para comenzar, no es una materia que se suele enseñar en nuestras escuelas de música .

En el barroco, los músicos solía escribir “tablas”para servirse de ellas al improvisar, mientras que al mismo tiempo estaban capacitados para inventar líneas melódicas y realizaciones de continuo de forma elaborada y sofisticada.

Se encontraban en la envidiable posición de ser “al mismo tiempo músicos que leen y que improvisan.”(Haynes,p.205).

Entre algunos organistas, el arte de improvisar piezas coherentes y estructuradas aún existe.

En Europa regularmente hay concursos de improvisación, como el que se suele organizar en el gran órgano de San Bavón en Haarlem. En todo caso, la práctica de la improvisación modal y tonal es imprescindible para un intérprete EHI.

Leonhardt nos sorprende al asegurar que la música retórica puede ser... “más expresiva aún que la romántica”.²³⁵

Su trabajo testimonia un esfuerzo por recapturar el fondo de los estilos del pasado, de la manera más certera y precisa, para que la música pueda hablar, con su elocuencia propia, a las audiencias del presente. Por otro lado...

¿ Cómo, -se pregunta Mayer Brown- , manejar aquellos aspectos de la ejecución que no están documentados?, ¿ qué compromisos son tolerables y cuales no?(*Authenticity*,1988, p.27)

Querámoslo o no, los hábitos musicales adquiridos en las escuelas de música, reflejo de una concepción romántica, tamizada por el modernismo, condicionan aún nuestras ejecuciones de manera inconsciente.

Esto representa una formidable barrera cuando nos acercamos a un estilo histórico.

Bruce Haynes resume los principales atributos del estilo romántico :

Portamento, legato extremo, falta de precisión (no deliberada), tiempos usualmente más lentos, falta de diferenciación entre compases, (importantes o no), debido a un severa pesadez y demasiado

²³⁵ Sherman, Bernard, *Inside Early Music: Conversations with Performers*, OUP, Oxford & NuevaYork,p.197

énfasis. Fraseo basado en la melodía, exagerada solemnidad, preocupación por la expresión, uso controlado del vibrato, acentos agógicos, y rubato.²³⁶

Los románticos con la concepción de la superioridad del artista, solitario y absorto en la belleza, desarrollaron la idea de que la expresión de sentimientos *individuales*, constituye la materia prima del arte.

La música se elevó a la condición de religión y alcanzó la primacía entre las artes como el “más acabado lenguaje de las emociones.”²³⁷

Restaurar la retórica como un principio subyacente en todas las artes, puede ofrecer una alternativa al romanticismo.

El romanticismo durante el siglo XIX destruyó los últimos vestigios de la retórica barroca, considerándola falsa, hipócrita y exagerada, la imagen del *charlatane* de fiesta, que hace gracia por lo ridículo de su atuendo, de acuerdo con la verborrea retórica que solían emplear, aunque irremediablemente *de Modè*.

La paulatina supresión de la retórica antigua condujo a un radical cambio de estilo musical. Ahora campeaban los largos legatos, portamentos, vibratos y una tendencia general a idealizar compositores, establecer un canon de “obras maestras” y consagrarse a repetirlos en el estilo suyo y personal, que aplicaban lo mismo a Frescobaldi que a Prokofieff.

EL ESTILO MODERNO:

A partir de los años treinta, surge un estilo *Moderno* de tocar, caracterizado por largas frases ligadas al extremo, uso continuo del vibrato, sobriedad en los rubatos y flexibilidades, apego literal a la partitura y que prosigue con el culto a un repertorio canónico.

Hoy el canon de obras sacralizadas ya no resulta para nada moderno, ni reflejo de una continuidad interpretativa vinculada al estilo romántico decimonónico, sino al contrario, fue a partir de una reacción condenatoria de lo que se consideró “sensiblería romántica”, que se

²³⁶ Haynes, op.cit.p.52

²³⁷ Haynes, Ibíd..p 180

establece este estilo que tiene muchos puntos en común con el que empleamos aún los mas asiduos partidarios del EHI.

Después de todo fuimos educados en las escuelas de música y conservatorios entre los años 1960 y 1990, en los que dominaban estas aproximaciones *modernas* a la ejecución, la restauración (con el prejuicio cronocentrista que las técnicas y materiales de nuestro tiempo son superiores a los originales), y la composición.

Imposible buscar un maestro que sepa y quiera enseñar técnicas de composición históricas (para restauración de partituras con voces o instrumentos faltantes), y menos para usar los lenguajes históricos para expresarse. Prohibición expresa de emplear acordes llanos y consonantes; emplear el acorde de do mayor, así nomás, puede significar el ostracismo y el vituperio en los salones modernos. Veto a las formas e instrumentos tradicionales en una composición moderna. La imposición de una nueva retórica cantinflasca, hoy mejor conocida como *rollo*.

La paulatina revitalización de las fuentes clásicas de la retórica, -que se convertirían en manuales prácticos de ejecución- puede representar el re-descubrimiento y aplicación de otras fuentes de inspiración; un nuevo soplo de añejas prácticas, que abre las puertas a algo radicalmente original y desusado en la cultura musical de hoy.

Algún recelo nos mete en el cuerpo Roger North, quien en sus *Notes of Comparison*, de circa 1726, nos advierte que:

*Si los conoisseurs de música de aquellos tiempos pasados, se levantaran y fuesen llevados a escuchar algunos de nuestros afamados conjuntos, regresarían a su sepulcro diciendo que era música de tontos o de locos.*²³⁸

Y pensar, que esto lo dijo en un concierto del siglo XVIII, con obras “antiguas”, tocadas en su concepción de la EHI. Estos fiascos puede descorazonar a alguno.

Los ejecutantes realmente talentosos son siempre curiosos, y un ejecutante curioso –asegura Taruskin-, siempre encontrará lo que necesita en las fuentes y en los teóricos ...”lo que requieren son medios de enriquecer y vivificar lo que hacen”.²³⁹

²³⁸ North, Roger, *The Musical Grammarian*, ed.M. Chan y J.C. Kassler, pp.315-59. Cambridge University Press, UK, 1990, p.320

²³⁹ Taruskin, en *Authenticity*, op.cit.p.203

Con los avances de la investigación aplicada a la ejecución, constantemente aprendemos más acerca de la verdadera identidad histórica de la música que practicamos o redescubrimos.

“Todos aceptan que estos avances son ventajosos para la ejecución y asume que el resultado será mejor.”²⁴⁰

Respecto a la aplicación de recursos retóricos al programa, podemos considerar en primera instancia el grave discurso teológico, que parece sostener el *Motete Glosado sobre el Ave María de Josquin*, de don Antonio de Cabezón.

Los frecuentes gestos articulados, contrastan las tesituras del teclado, iniciando en la zona del tenor-bajo, oscura y poco dinámica. Empleo una pronunciación minuciosa, enfática, con súbitas sorpresas y cambios de humor. La subida emocional, con corcheas desiguales, como recomienda Santa María, hasta llegar al “la agudísimo”, que por ser la última nota del teclado, (de entonces), implicaba la trabajosa escala hacia lo superior. (*scala celite*, cc, 107-108), después de una sección llana y poco dinámica que comienza en el compás 98, y que decidimos glosar con las fórmulas retóricas de Santa María.

Gestos importantes de caracterizar, los hallamos en los compases 82-83 donde una *tirata* de dobles corcheas crea una expresión de retórica exaltada, arrebatada y sorpresiva. (Ilustración cuaderno)

(PONER EJEMPLOS)

Es una obra de sonido robusto a seis voces, de tono declamatorio, retórica amplia, sonora y convincente, de un exaltado predicador dominico, con contrastes, sorpresas y reflexión profunda. Todo esto regulado por un estilo renacentista-plateresco, a lo Santa María.

²⁴⁰ Butt,op.cit.p.167

FUENTES PARA LA EJECUCIÓN :

Las fuentes que hemos considerado en esencia son cinco, que son las encontradas en una colección privada y que parecen haber estado siempre reunidas en la biblioteca del desaparecido convento de San Francisco de la Ciudad de México.

- 1.- Fray Juan Bermudo, *Declaración de Instrumentos Musicales*, Osuna 1555²⁴¹
- 2.- Fray Tomás de Santa María²⁴², *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*, Valladolid 1565
- 3.- Luys Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva para Tecla, Arpa y Vihuela*, Alcalá de Henares, 1557²⁴³
- 4.- Hernando de Cabezón, *Obras de Música de Antonio de Cabezón*. Madrid, 1578²⁴⁴
- 5.- Francisco Correa de Arauxo, *Facultad Orgánica*, Alcalá de Henares, 1626.²⁴⁵

Agrego una autoridad, que no hallé entre el conjunto original, pero que me resulta indispensable por su valor contextual y preferí glosarla aparte, y *ad extenso* (en el apartado de FUENTE CONTEXTUAL), como un resumen y marco general de referencia histórica y musical; *La Escuela de Música* (1723-24) de fray Pablo Nassarre.

Para la música del barroco tardío empleamos principalmente, *La Llave de la Modulación*, de Antonio Soler (1729-1783), ya que la obra que cierra el programa es el *Te Deum*, de este compositor y teórico musical .

²⁴¹ Bermudo, fray Juan, *Comienza el libro llamado declaración de instrumentos musicales*, Osuna, imprenta de Juan de León, 1555. Reeditado en facsímil por, Kassel: Bärenreiter, 1957.

²⁴² Sancta Maria, fray Thomas, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a mas*. Por el qual en breve tiempo, y con poco trabajo, facilmente se podría tañer Fantasia. El qual por mandato del muy alto consejo Real fue examinado, y aprobado por el eminente músico de su Majestad, Antonio de Cabezón, y por Iuan de Cabezón, su hermano. Ed. Francisco Fernandez de Cordova, Valladolid 1565, Reeditado en facsímil # 079, en dos tomos, Ed. Rudesindo Sotuelo, Arte Tripharia, Madrid, s.f.

²⁴³ Venegas de Henestrosa, Luys, *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1557, Edición de Higinio Anglés 2 tomos, 2ª. Ed. Revisada. CSIC, Barcelona, 1965.

²⁴⁴ Cabezón, Hernando, *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón, músico de la cámara y capilla del Rey Don Philippe, nuestro señor. Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo, ansimesmo músico de cámara y capilla de su Majestad. Dirigidas a la S.C.R.M. del Rey Don Philippe, nuestro señor. Con privilegio. Impresas en Madrid, en casa de Francisco Sánchez. Año de M.D.LXXVIII. Edición de Higinio Anglés, 2ª. Impresión corregida, Institución Milà i Fontanals, C.S.I.C. Madrid 1996

²⁴⁵ Correa de Arauxo, Francisco, *Libro de Tientos y discursos de música práctica, y théorica de órgano intitulado Facultad Orgánica*, (1626), vols. I y II, transcripción y estudio de Santiago Kastner, CSIC, Barcelona, 1948

1.- *Comienza la Declaración de Instrumentos Musicales*, Osuna 1555, de Fray Juan Bermudo.

Este es, sin duda, el primer tratado, con ejemplos musicales en cifra, que llegó a la Nueva España, para reforzar el esfuerzo evangelizador.

Fue amplia la acogida dispensada a este libro por la orden franciscana, usándolo como material didáctico que se copiaba fragmentariamente, para ilustrar ciertos asuntos.

Con franco aprecio a la calidad del libro de Bermudo, el eminente polifonista Cristóbal de Morales elogia el estilo, claridad y método empleados -en la carta que sirve de prefacio al libro Vº,- calificando su lectura como un placer más que un trabajo.

Considera que uno de sus valores fundamentales está en que la teoría exactamente ilustra la práctica y ésta se ve fundamentada siempre por útiles conceptos teóricos.

Fray Juan Bermudo en el libro 4º de su famosa *Declaración*²⁴⁶ nos habla de las técnicas manuales de su tiempo...

Lo principal que se requiere para ser uno tañedor es la postura de las manos, con que dedos he de subir, y con cuales abaxar para con facilidad hacer los pasos dificultosos, con cuales dedos redoblar y en que teclas...Todas estas cosas aunque por scripto se pueden en alguna manera enseñar, no tan perfecta y cumplidamente como el maestro las pueda decir...Algunos dicen ser menester contrapunto para que uno pueda alcanzar a ser buen tañedor...En teniendo buenas manos y en entendiendo este libro podéis comenzar a poner obras en el monachordio.²⁴⁷

En el capítulo 93 de su libro IV encara cinco de las cuestiones más comunes que se le presentan a un ejecutante y ofrece una respuesta para cada una:

¿Es lícito hacer siempre bemol el si , cada vez que aparece en el Modo Iº.

No, el bemol es una suerte de adorno que si se toca siempre, pierde su efecto.

¿ Está permitido romper algunas reglas musicales para lograr una melodía más bella?

Si, pero siendo el que las rompe un maestro y no un principiante.

¿Es suficiente el oído para juzgar y resolver alguna duda o controversia musical ?

No, si el que juzga es un oído de músico ordinario, Si, tratándose del oído finamente educado de un maestro.

¿ Puede afinarse cualquier instrumento por octavas?

Si, todo instrumento es susceptible de ser afinado científicamente.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Bermudo, op.cit., lib. 4º, cap. 1º, fol 100

¿Debe subirse la tercera en el final de las piezas?

Si, la tercera de todo acorde final debe ser mayor.

Aconseja a los clavistas comenzar montando algunos villancicos de Juan Vásquez, que aunque fáciles no carecen de interés musical.

Después conviene pasar a la música de Josquin des Prez, Adriano Willaert, Iachet Mantuano (Jacob van Wert), Bernardino Figueroa, Cristóbal de Morales, Nicolás Gombert y de algunos semejantes...pero nos previene de no emplear cualquier música compuesta directamente para el clavicordio...

*Música de tañedores compuesta sobre el monachordio no la pongáis (sino fuera de excelentes hombres) porque tienen grandes faltas.*²⁴⁸

Considera empero recomendable la música compuesta por Juan Doys (Málaga), Pedro de Villada (Sevilla), Mosén Vila,(Barcelona), y desde luego de Antonio de Cabezón y Francisco de Soto, tañedores de la corte.

De notar resulta la observación de fray Juan, sobre la relatividad y convención de las consonancias y disonancias- que igual pueden aplicarse a la ornamentación, y a los sistemas de afinación- mutables según la moda de la época. Lo que algunos consideran acordes insufribles, con el uso y la costumbre se tornan aceptables:

*La que en un tiempo aceptan y reciben por consonancia, en otro reprueban: y la que en un tiempo reprueban en otro la reciben.*²⁴⁹

Bermudo es el primer tratadista publicado, en numerar los dedos en el orden moderno; 1 pulgar, 2 índice, 3 medio, 4 anular, 5 meñique (m.d.) y viceversa en la mano izquierda.

1ª. Antes de elegir dedos siempre hay que ver lo que sigue del acorde;

2ª.Ejercitar las facilidades de ejecución en todos los dedos;

3ª. En pasajes largos de escalas ascendentes,

4-3-2-1, 4-3-2-1, 4-3-2-1 para m.i. y 1-2-3-4, 1-2-3-4, 1-2-3-4 para la m.d.

(para descender los mismos dedos viceversa).

Estos dedos pueden modificarse en función de si tiene que tocar otras partes simultáneamente con la escala.

²⁴⁸ Bermudo, Ibid.

²⁴⁹ Bermudo, op.cit. fol.113, col.2..

El ejecutante debe de tratar de liberar la mano que toca escalas o pasajes rápidos de otras voces que tratará de confiar a la otra mano.

Las octavas como regla se tocarán con dedos 1-5 (salvo claro, las que se forman en los bajos con octava corta), sextas 1-4 ó 2-5, terceras 1-3 ó 2-4.

Recomienda Bermudo que los principiantes dediquen una hora diariamente a la práctica de ornamentos.

Sin embargo, habrá de tomarse con cautela esta recomendación que parece más orientada a lograr la igualdad de disposición de los dedos que a invitar y promover, la multiplicación desatinada de re-queiebros, y mucho menos de glosas, que deforman la composición original.

Bermudo llama indistintamente a sus adornos *redobles*, que pueden ser superiores o inferiores, ejecutados lo más rápido posible y con profusión:

*Hay redobles a la parte superior del golpe o a la parte inferior. Algunos redoblan a la parte superior y no a la inferior, porque dicen que el redoble a la parte inferior no es gracioso. Aconsejo a los que quieren aprender que en ambos se ejerciten, porque vendrán golpes donde ambos se puedan con graciosidad dar...Deben enseñarse a redoblar con todos los dedos.*²⁵⁰

Hemos visto que Fray Juan no era partidario de las glosas sino de la interpretación de la música, tal cual aparece notada; *no eche glosas, sino de la manera que está puntado se ha de poner*, sin embargo alienta al alumno a redoblar *todo cuanto pudiere*, y es el único teórico de ésta época que nos habla de los redobles simultáneos en ambas manos y en sentidos opuestos.

El aviso de no glosar se aplica a la *música de éstos tiempos*, (ca.1550), es decir a la moderna compuesta recientemente, pero no desautoriza la práctica de la glosa en la ejecución de la música antigua: *La música de la vieja ley por su pesadumbre había menester glosas*.

Al ornamentar el tañedor puede, o no, mantenerse en el modo establecido.

En teoría, Bermudo distingue entre el *redoble esencial* (que se mantiene en el modo en el que está la obra), y el *redoble accidental* (cuando se bemoliza o altera alguna nota del modo).

²⁵⁰ *Ibíd.* Fol.60v.

Tanto el mordente como el mordente invertido (inferior y superior), deben de ser practicados, por tonos y semitonos, simples y compuestos.

Bermudo lamenta que la mayoría de los músicos se conforman solo con el mordente simple invertido y con ornamentar solamente la parte del tiple.

Un mordente en la nota alta de una octava, tocado simultáneamente con un mordente invertido en la voz baja, crea un efecto muy agradable.

También este doble juego se aplica para las 12nas, 8vas, 6as, 5as y 3as.

*Un tañedor de los más señalados en España redobla con dos dedos : el uno a la parte superior del golpe y el otro a la inferior; de manera que siempre queda este redoble en tercera. A mi oído es cosa grata el dicho redoble, por la buena armonía que hace, mayormente cuando entra una voz sola.*²⁵¹

Bermudo como Santa María hablan de la cantabilidad o incantabilidad de los semitonos;

*No hay cosa (a mi ver) que tanta lumbre dé a los tañedores en esta obra, como saber a qué parte traen los tonos el semitono cantable y a qué parte el incantable. Materia que sólo los tañedores señalados saben, y aun no todos.*²⁵²

El grabado del teclado con rallitas, (ver ilustración #?) indicando a cada lado de las teclas negras los semitonos incantables, puede resultar más claro y preciso...*no quiere decir semitono incantable que no se puede cantar, sino que en los oídos no cursados a oírlo no hace armonía.* Se sabe que nuestro fraile construyó un monochordio y un órgano cromáticos (con dobles teclas de bemol y sostenido)²⁵³, *en el cual se tañen todos los semitonos*²⁵⁴, como propone desde Italia, Nicola Vicentino.

Las teclas negras no representaban el re bemol, sol bemol, la bemol, re sostenido, ni la sostenido, solo aludían al si bemol, mi bemol, do sostenido, fa sostenido y sol sostenido. (Ver capítulo de Afinación).

Sin embargo como el propio Bermudo confiesa, es cuestión de costumbre y convención, que para nuestro tiempo resulta de una sutileza desusada.

Respecto a la digitación, sabemos, por ejemplo, que usar del dedo fuerte (3) para acentuar una síncopa, es muy recomendable, al igual que sucesiones ascendentes en m.d. (3-4) y en m.i. (3-2), para lograr fraseo en pares.

²⁵¹ Ibid. Fol.61r.

²⁵² Ibid.Fol,64r.

²⁵³ Los italianos llamaban a estas notas divididas *diesis scavezzi* (=sostenidos rotos), en Preciado,p.56, nota 8

²⁵⁴ Fol.13v.

Del libro de Bermudo proceden un corto himno Mariano; el *Ave Maris Stella*, y el romance glosado a cuatro; “*Si me veys en tierra agena*”, ejecutados al estilo herreriano y con una retórica religiosa llana, para el primero, y una retórica trovadoresca, para el romance trágico; sentimental aunque contenido por el contrapunto.

2.- El *Arte de Tañer Fantasía*, Valladolid 1565, de fray Tomás de Santa María.

Santa María destaca entre las condiciones para *Tañer las obras con perfección y primor*;

IIª. *Poner bien las manos ...engaravatas, como manos de gato;...traer las manos muy cogidas...dedos 2,3,4, y 5, muy cerca y el dedo pulgar caído y doblado hacia adentro de la palma y el 5º encogido...que casi llegue a la palma... y que los dedos 2º, 3º y 4º, anden siempre sobre las teclas.* (fol 37)

IIIª....*herir bien las teclas...(con las yemas...que la uñas no alleguen ni toquen...baxando las Muñecas, y estendido los dedos del medio dedo adelante...herir las teclas rezio con impetu...que ambas a dos manos hieran las teclas igualmente, y assi mesmo...tan juntamente a la par)* (fol 37v)

IVª.... *no herir las teclas de alto (...traer los dedos cerca de las teclas...no levantar las palmas, sino solos los dedos...las teclas assi blancas como negras, se han de herir al Cabo, o Remato de ellas...hazia fuera),* (fol 38)

Vª. *Hundir profundamente las teclas hasta abajo (...si el instrumento fuere Monachordio, los toques levanten bien las cuerdas, mas de tal manera, que la bozes no salgan de su tono subiendo de boz...y si fuere otro qualquiera instrumento, las teclas se han de baxar hasta juntar con el paño),* (fol 38)

VIª. *Después de tocar las teclas no apretar los dedos sobre ellas...porque demas de salir las bozes de tono...se entorpecen las manos como si las atasen, ni tampoco aflojarlos, ya que las voces desmayan...de suerte que las bozes tengan siempre un mesmo ser de tono.*

Recomienda *tañer con limpieza y distinction de bozes*²⁵⁵, levantando el dedo que ya tocó, antes de que toque el otro, ya que si se alcanzan y superponen....*se sigue yr suzio y estropajoso lo que se tañe...Levantar un poco cada dedo después de haber tocado, sin sacarlo de las teclas, ni encogerlo, ni doblarlo...lo qual causaria gran ruydo en las teclas...* siguiendo en los folios 39 al 45, con los problemas de *correr las manos a todas partes...modo de herir las teclas con los dedos convenientes* (privilegiando el uso del dedo

²⁵⁵ Santa María, *ibid.*, fol 36v.

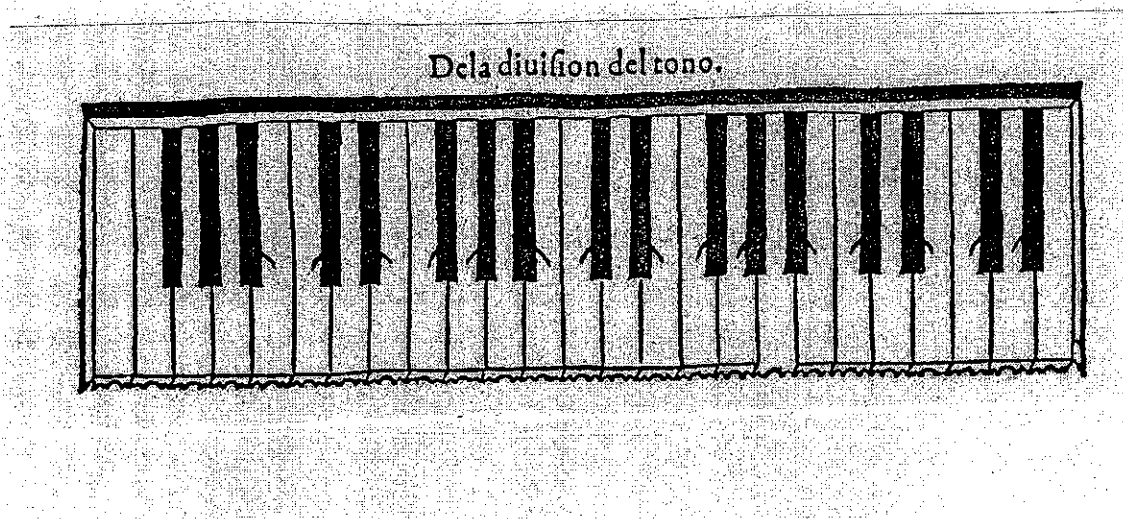
3° en la m.d. y de los dedos 2° y 3° m.i. especialmente para las semibreves y mínimas, no tocar las teclas negras con el pulgar, excepto en las octavas, no usar el mismo dedo en notas conjuntas, con notas repetidas usar dos dedos (2° y 3° en m.d. y 1° y 2° ó 2° y 3° en m.i)

*...Y para hazerse esto con perfección, es necessario poner la mano buelta sobre las teclas, de suerte que el brazo de cobdo a dedos este sobre el juego del Monachordio*²⁵⁶.

Considera - por vía de excepción- el uso de los cinco dedos cuando alguna de las manos suban ó bajen en pasajes largos de negras o corcheas...*por raras vezes se suben ni baxan todos los cinco dedos arreo, si no quando mucho los quatro que son, primero, segundo, tercero y quarto.* (Ver ejemplos, y guías de digitación, en el capítulo XVIII, *Del modo de herir con dedos convenientes.* fol. 39- 45)

En el capítulo XVIII°, Santa María pasa a ocuparse de los problemas de la digitación y ornamentación, para lograr *tañer con buen ayre*, sin olvidar recordarnos...*que exerciteis y faciliteis todos los dedos, porque tal passo puede venir que de todos ellos tengays necesidad*, enseguida pasa a darnos tres reglas generales no sin olvidar decirnos que...*Estas reglas no las guardan todos, sino que las he visto a tañedores dignos de ser imitados.*²⁵⁷

En el folio 20v del *Arte de tañer Fantasia* se publica un lindo grabado del teclado de un monachordio, donde se señala -con una marquita al costado de las teclas negras- los *semitonos incantables*, contra los que Correa también descargó su caudal de geniales extravagancias.



²⁵⁶ *Ibid.*, fol 39v

²⁵⁷ *Ibid.*, cap. 2°.

LAMINA II, TECLADO CON DIVISIÓN DE LOS TONOS ARTE I, 20 v

Santa María es contundente al prescribir que los bemoles (si y mi), que tienen el semitono incantable a la parte superior y los sostenidos (fa, do, sol), que lo tienen en la parte inferior no deben de ser empleados para quiebros ni redobles.

Dedica fray Tomás su capítulo XIX folios 46v a 52 al *modo de hazer los redobles y quiebros*, que es la octava condición para tañer con primor y

*...se hazen juntamente con Tono y Semitono, son muy nuevos y galanos, los quales causan tanta gracia y melodía en la musica, que la levantan en tantos grados, y a tanto contentamiento para los oydos, que parece otra cosa distinta de lo que se tañe sin ellos, y por tanto, con mucha razón se debe usar siempre dellos, y no de los otros, por quanto son antiguos y no graciosos.*²⁵⁸

Evidente aquí, la postura modernista del fraile y su repulsa a los viejos gustos, prefiriendo la nueva afición por los redobles y quiebros que comienzan antes del tiempo fuerte y con una apoyatura superior.

Diferencia el quiebro sencillo (mordente simple), propio para las semínimas, del reiterado, que cuenta con más batimentos y es apropiado para ornamentar las mínimas. Pueden ser indistintamente superiores (cuando la melodía descende) o inferiores, (cuando asciende).

*Y nótese que de estos sobredichos dos quiebros, el que es para subir(inferior), no es tan gracioso ni suena tan bien a los oídos, como el que es para bajar(superior), y, por esta causa, no tantas veces se puede usar de él.*²⁵⁹

La diferencia del quiebro reiterado con el redoble está en que éste cuenta con una nota más en la parte inferior, creándose un grupeto.

También se conocía- por vía de novedad- el redoble apoyado, que será tan frecuente en la música europea de los siglos siguientes:

*Hase mucho de notar por gran primor, que agora se usa, comenzar el Redoble y el Quiebro reiterado de Minimas, desde un punto mas alto de donde fenece, y demas de esto, el primer punto del sobredicho Redoble y Quiebro ha de herir solo, y el segundo punto ha de herir en la Consonancia que entonces se diere.*²⁶⁰

²⁵⁸ Santa María, *Ibíd.*, fol. 44v

²⁵⁹ fol. 63

²⁶⁰ *Ibíd.*, fol 48

Se observa en el autor del *Arte de Tañer Fantasia*, un genuino entusiasmo por la ornamentación, la glosa, el buen aire y las desigualdades rítmicas, para aliviar la posible monotonía en largas corridas de glosas, o en estáticos pasajes de semibreves y mínimas...*Lo qual en gran manera adorna la Musica y le da gracia*²⁶¹.

No obstante Santa María recomienda que cuando se adornan con quiebros sencillos las seminimas (negras), se dejen algunas notas sin afectar, *en la una si y en la otra no, y de esta manera todas*, para no causar tedio.

Recomienda la igualdad de tiempo al tañer a compás para diferenciar el compás de C partido, (ligero), y del C del compasillo (despacio), consideración que se debe observar para ornamentar según lo permita la velocidad de la pieza.

Para los quiebros reiterados de mínimas recomienda que la repercusión o batido no sea muy largo, así como llevar el semitono en la parte inferior y el tono en la parte superior, o viceversa, ya que si llevase dos tonos, *llevaría mucha desgracia y desabrimiento para los oídos*, por razón de repetir los batimentos.

Santa María consigna las claves en uso -Fefaut (fa), Cesolfaut (do) y Gesolrreut (sol), asentadas cada una en tecla blanca- y pasa a dedicar 30 folios de su tratado, a una árida y desabrida disertación sobre los tonos generales, *assi naturales como accidentales*, con las acostumbradas reiteraciones, nomenclaturas enrevesadas y supuestos litúrgicos remotos, que se hallan a veces en los tratadistas de su tiempo, pero tiene la misericordia de animarnos a su lectura ;

*Para saber guardar uno de los mayores y mas necessarios primores que ay en la Musica, que es dar a cada tono su propiedad y naturaleza*²⁶²

La lectura de una pieza comienza por una revisión exhaustiva de los diferentes accidentes encontrados en la obra.

El modo o el tono en que se encuentra, la correcta adjudicación de sostenidos y bemoles a las notas, según los hexacordios de que esté compuesto el modo, o la armadura del tono, si es el caso.

²⁶¹ *Ibíd.*, fol 51 v

²⁶² Sancta Maria, op. cit. t.I fol. 60

Los tonos generales son ocho, *los cuales por otro nombre mas natural, los Modernos los llaman ocho composiciones, u ocho modos,*²⁶³ son los conocidos modos eclesiásticos gregorianos del renacimiento, y mantienen una estructura particular, con sus cláusulas, que los definen.

Así el Modo I° ,de re, tiene la estructura de : T-s-T-T-T-s-T, y termina siempre en re.

Modo II° de la, estructura descendente de : T-T -s-T-T-T-s, con si bemol, termina en re.

Modo III° de mi, estructura ascendente de : s-T-T-T-s-T-T, termina en mi.

Modo IV° de si, descendente, T-T-T-s-T-T-s, en mi.

Modo V° de fa, con si bemol , ascendente; T-T-s-T-T-T-s, en fa.

Modo VI° de do, con si bemol, descendente; T-s-T-T-s-T-T, en fa.

Modo VII° de sol, con fa #, ascendente; T-T-s-T-T-T-s, en sol.

Modo VIII° de re, descendente; T-s-T-T-T-s-T, en sol.

La transposición del modo agrava el problema de identificación, sin embargo fray Tomás , nos ofrece ballestas y cachiporras, para alentarnos en esta batalla:

*Para conocer de que tono sea qualquiera obra, por una de quatro maneras se conocera ... por la sequencia de la solfa... por las Clausulas naturales y acostumbradas del tono...por el Seculorum quando la Musica se compone sobre el, como acontece en magnificas y en Psalmos...en el canto llano, quando la musica tambien se compone sobre el, como se ve en el himno Ave maris stella*²⁶⁴.

Es sin duda más práctico, para entender cabalmente los casos , excepciones, particularidades, y demás menudencias, acudir a modernas explicaciones de la teoría modal y estudiar los principios litúrgicos básicos, que los tratadistas dan por conocidos.

En la” fantasía X”²⁶⁵, (ejemplo en el fol. 72 del tomo I° del *Arte*) nos ofrece un ejemplo de transposición del tono primero, de re a do, con si y mi bemoles.

Asegura que también se podrá trasponer el tono a partir de sol, aunque la explicación no me resulte demasiado clara;

El primero tono se puede tañer perfectamente fuera de su natural, por dos partes accidentales. La una es por Cesolfaut, y la otra por Gesolrreut sobre agudo, aunque por Cesolfaut le falta un fa, que

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Ibid.,t.I fol.71

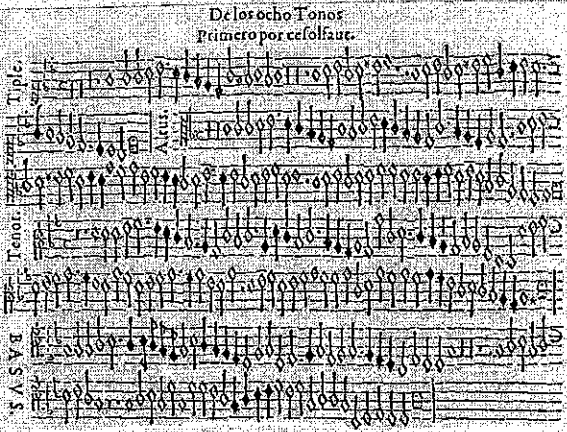
²⁶⁵ José y Lupe de Azpiazu, no dudan en bautizar los ejemplos aparecidos en el *Arte*, como” fantasías” y así catalogan los 25 ejemplos que publicaron con la Unión Musical Española, Madrid 1965 como *Veinticinco Fantasias del Arte de tañer Fantasia*, de Tomas de Santa Maria, Valladolid, 1565.

para perfeccion de algun diapente, o diatessaron, o de alguna consonancia, algunas vezes es necessario, el qual fa, avia de estar, entre, gesoreut, y alamire.²⁶⁶


También el ejemplo de un glosado por corcheas que aparece en el tomo II° del *Arte* (fol 63), editado como fantasía por José y Lupe Azpiazu, se eligió en nuestro programa, para ilustrar dos tipos diversos de escritura para tecla empleados por nuestro fraile; el contrapunto imitativo estricto a la manera de una fuga en la “fantasía X” y el ejemplo (“fantasía XI”), con una larga glosa en el tiple, acompañada de tres voces dispuestas en acordes de mano izquierda, que fray Tomás usa para ilustrar la manera de tañer las corcheas en su capítulo XXX;

EXEMPLO.

Del orcho Tonos
Primer por celofaut.



EXEMPLO. De tañer corcheas.



The image contains two musical examples. The first, titled 'EXEMPLO. Del orcho Tonos Primer por celofaut.', shows a complex polyphonic texture with four staves: Tiple (top), Alun, Tenor, and S.A.S.V.E. (bottom). The second, titled 'EXEMPLO. De tañer corcheas.', shows a similar texture with four staves: Tiple (top), Alun, Tenor, and Bass (bottom). Both examples feature intricate rhythmic patterns and imitative counterpoint.

²⁶⁶ Sancta María, *Arte*, op.cit., t.I, fol.72

LAMINA III, DOS EJEMPLOS, ARTE I, 72 v

Las corcheas se tañen de dos maneras. En una manera se hiere consonancia en una corchea, y en tres corcheas no, y entonces las otras tres voces van a minimas...las consonancias se hieren siempre en compas y en el medio compas. En la otra manera se hiere consonancia en una corchea y en otra no, y entonces de las otras tres voces, la una o las dos dellas van a Semiminimas...la una consonancia hiere en el compas, o en el medio compas, y la otra consonancia, ni hiere en el compas ni en el medio compas, sino en vago.²⁶⁷

Es de particular valor el catálogo de glosas que ofrece en el capítulo XXIII, folios 58v a 59v, ilustrando ejemplos de glosas desde el unísono hasta la octava en ambos sentidos, para cada uno de los intervalos de la escala. De estas hojas he tomado las glosas que aplico a los fabordones de Cabezón, de la primera obra del programa.

The image shows two pages of musical notation. The left page is titled "De las glosas para gloriar las obras. EJEMPLO." and contains ten staves of music. Each staff is labeled with a specific interval: "Para subir unava", "Para bajar unava", "Para subir segunda", "Para bajar segunda", "Para subir tercera", "Para bajar tercera", "Para subir quarta", "Para bajar quarta", "Para subir quinta", and "Para bajar quinta". The right page is titled "De las glosas para gloriar las obras." and contains ten staves of music. Each staff is labeled with a specific interval: "Para subir sexta", "Para bajar sexta", "Para subir septima", "Para bajar septima", "Para subir octava", "Para bajar octava", "Para subir unava", "Para bajar unava", "Para subir segunda", and "Para bajar segunda". The notation is in a historical style, likely from a 16th-century manuscript, and includes various rhythmic values and clefs.

²⁶⁷ Ibid., t II, fol 62v... "para que la música sea más perfecta, es necesario que cada voz en particular, lleve solfa graciosa y de buena entonación, y con este aviso se tenga gran cuenta, por ser cosa muy esencial & importante." (fol 63v.)

De las glosas para glosar las obras.

¶ Quando fueren menester glosar Semibrevas, que subieren y baxaren arco, se han de tomar de las glosas de Semibreues, que se han puesto para subir y baxar quinta.

Delos

LAMINA IV, TABLA DE GLOSAS, *ARTE I*, 58 v –59 v.

3.- *El Libro de Cifra Nueva*, Alcalá de Henares, 1557, de Luys Venegas de Henestrosa.

Esta fuente la he usado fundamentalmente para seleccionar ejemplos musicales, ya que la mayor parte de sus avisos de ejecución se hayan contenidos en otras fuentes trabajadas.

No obstante hay algunas observaciones del musicólogo español, Dionisio Preciado, que vale recordar: “ Las cláusulas en la música renacentista nacieron del texto...*La cláusula es donde en la letra del canto la oración es perfecta. La cláusula comúnmente es de tres puntos*,(Venegas,

op.,cit.p.163)...que corresponden a los tres pivotes de la subdominante, dominante y tónica de la cadencia perfecta.”²⁶⁸ En las cláusulas llanas, o cadencias, se han de aplicar redobles y glosas.

Esta antología es una de las más ricas y variadas colecciones de música para tecla, arpa y vihuela, que conocemos.

De aquí proceden las dos obras de Francisco Fernández Palero puestas en este sistema sencillo de cifrado español y recientemente republicadas en un limpio cuadernillo que contiene una nueva versión de las obras de Palero contenidas en el *Libro de Cifra Nueva*, transcritas y editadas por Andrés Cea Galán.²⁶⁹

El primero es el *Glosado de un Verso del Magnificat de Vº tono*, de Cristóbal Morales, imitativo y contrapuntístico, de una fresca retórica religiosa, el segundo son las glosas sobre el romance tradicional : *Mira, Nero de Tarpeya*, limpia versión apolínea a tres voces, en el cual usaremos el estilo herreriano, como tono estilístico general y la aplicación de principios retóricos trovadorescos, que proceden del mundo teatral profano, convenientes a los romances antiguos.

Con su dosis de culto historicismo, no traiciona su origen popular, visible en la piedad que expresa por la desdicha de la gente menuda:

Mira, Nero de Tarpeya
De Roma como se ardía
Gritan los niños y viejos
Él de nada se dolía.

4.-*Obras de Música, de Antonio de Cabezón*, Madrid 1578, de Hernando de Cabezón.²⁷⁰

²⁶⁸ Preciado, Dionisio, *Quiébros y Redobles en Francisco Correa de Araujo(1575/77 – 1654)*,Ed. Alpuerto, S.A. Madrid, 1973, p.100 y nota 3.

²⁶⁹ Fernández Palero, Francisco, *Obras para Tecla*, edición de Andrés Cea Galán, Gaus 2004 eG 084.pp.XXI-XXIV.

²⁷⁰ Cabezón, Hernando, *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón, músico de la cámara y capilla del Rey Don Philippe, nuestro señor. Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo, ansimesmo músico de cámara y capilla de su Majestad. Dirigidas a la S.C.R.M. del Rey Don Philippe, nuestro señor. Con privilegio. Impresas en Madrid, en casa de Francisco Sánchez. Año de M.D.L.XXVIII. Edición de Higinio Anglés,^{2ª}. Impresión corregida, Institución Milà i Fontanals, C.S.I.C. Madrid 1996

Hernando de Cabezón en la edición de las obras de su padre(1578), considera casi una osadía el haberlas transcrito y puesto en cifra, queriendo;

*“juntar en este libro algunas cosa que él dio de lición a sus discípulos, por no aver sido cosa que él uviese hecho de propósito para este fin, mas viendo el provecho que en ellos han obrado cosas dadas de tales manos, me ha movido a sacarlas a la luz, con no poco trabajo mío que, hasta ponellas en la perfección que he podido, he pasado.”*²⁷¹

Vemos aquí la humilde confesión del *grandísimo agravio*, que considera Hernando haber cometido, al reducir a cifras el genial pensamiento de su padre, -las migajas que caían de su mesa-, empresa que le costó *no poco trabajo*, y que además de las erratas confesas, incurre en imprecisiones y posibles errores : *Si algunas faltas uviere, pido que se suplan y se reciba mi voluntad, que es deseosa de que todos se aprovechen.* (Ibídem)

Hay que tener presente la recomendación de no exagerar las desigualdades que se piden en la ejecución, sino tocarlas con naturalidad y recordando el consejo de don Hernando;

*...Los que quisieren pasar en esta arte muy adelante, tomen lición de quien sepan tiene lindo ayre de tañer, algunos días, porque, solo, esto no se puede enseñar por estenso con la perfección necesaria; que en lo que toca a perficionarse, hallarán tantas lindezas en este libro que no ternán que tener envidia lo que los podría enseñar ningún maestro del mundo.*²⁷²

También nos advierte, con precoz adelanto, que debemos suplir figuras ausentes, o giros disparatados que sólo se pueden deber a errores tipográficos :

*Algunas veces dexa de señalar el molde, en algunos compases, ligaduras o pausas. Adviertan que en el compás que faltare, si la letra que detrás viene sonare bien en el lugar que falta, es ligadura; y si sonare mal, es pausa...y que quando entre las cifras graves viniere cifra sobreaguda o aguda, de manera que la voz dé salto desatinado, o al contrario, quando entre sobreagudas o agudas vinieren graves o regrades, de manera que den sétima o novena de salto, que aquello es falta de la impresión. Mírese como la voz vaya más concertada.*²⁷³

El Maestro Preciado resume las características de los adornos según el prólogo de don Hernando, de esta manera:

- a) los quiebros cabezonianos son *siempre superiores*. Lo contrario de lo que dice Correa.
- b) se pueden hacer con ambas manos (¿ simultáneamente?).
- c) lo admiten todas las voces.

²⁷¹ Cabezón,(1578),op.cit.p.29

²⁷² Ibíd., p.28

²⁷³ Ibíd..p.29

- d) El mismo ejecutante debe elegir la nota a quebrar. Los Cabezón no emplean signos de adorno musicales. Ni Bermudo tampoco.
- e) Queda excluída la percusión prolongada que haría pensar en el redoble.
- f) Es un adorno corto y rápido que *fa pensar inmediatamente nos ornamentos rápidos e técnico-instrumentais e não tem nada que ver com os ornamentos expresivos e melódicos.*(Kastner, *Música Hispánica*,p.87).
- g) La aplicación del quiebro cabezoniano no resulta comprometedora.²⁷⁴,

Sin embargo el hecho de no encontrar mención a los adornos inferiores no quiere decir que no se hallan empleado de hecho, por estos autores, del mismo modo que aunque Correa no mencione los superiores no necesariamente implica que no los usó y menos que no los podamos usar.

5.- *La Facultad Orgánica*, Alcalá, 1626, de Francisco Correa de Arauxo.

Francisco Correa de Arauxo, clérigo, presbítero, organista de San Salvador de Sevilla publica su *Libro de Tientos y Discursos de Musica practica, y theorica de Organo, intitulado Facultad Organica: en el qual, y con moderado estudio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella; sabiendo diestramente cantar canto de Organo, y sobretudo teniendo buen natural*, en Alcalá de Henares, en 1626²⁷⁵

Este importante tratado posee además una de las colecciones más notables y originales, de piezas para órgano- mayormente tientos de varias especies y discursos musicales- que nos remiten a una nueva estética. “*Facultad Orgánica* pertenece a una importante serie de manuales para autodidactas que incluye toda la cifra española de tecla y vihuela del s. XVI, más los tratados de Bermudo, Ortiz y Santa María. Esta íntima unión de la teoría y la práctica, evidenciada por tales títulos como *El Maestro, el Tratado de Glosas, Arte de tañer fantasía y Facultad Orgánica*, es esencialmente española...Tomados en grupo, estos trabajos presentan un excepcional, claro y detallado cuadro de la música instrumental desde 1535 al 1626, y aportan una riqueza de información no igualada por otro grupo de fuentes del s. XVI”²⁷⁶.

²⁷⁴ Preciado, op.,cit.,p.39

²⁷⁵ Transcripción y estudio de Santiago Kastner, CSIC, Barcelona, 1948.

²⁷⁶ Ward, John, *Francisco Correa de Araujo, Libro de tientos y discursos...*en *The Musical Quarterly* 40 (1954),pp. 244-247. Citado por Preciado, op.,cit.,p 88, nota 14.

La Facultad, si bien fincada en los mismos principios renacentistas que se observan en otros tratados, nos habla ya el lenguaje experimental de los compositores del temprano barroco, testimonio de los avances rítmico- armónicos de Correa;

*Quando comence a abrir los ojos en la música no avia en esta Ciudad (Sevilla),rastro de musica de organo, accidental.*²⁷⁷

Prosiguiendo con la ortografía al pronunciar la música, partimos del toque básico de los instrumentos de tecla del renacimiento y el barroco, el non legato, robusto y audible que no descarta legatos y hasta legatísimos ocasionales, así como staccatos y acentos.

A otras conclusiones llegó hace 60 años Santiago Kastner al asegurar en su prólogo a la *Facultad Orgánica* de Correa que ;

La técnica instrumental de Correa deriva del “legato” entero del órgano y monachordio y no del casi “legato” del clavicímbaro, arpa y de la vihuela...esto no quiere decir que toda su obra debe ser tocada en “legato”. Al contrario, y ofrecen los contextos correaños y su uso ingenioso del teclado abundantes posibilidades de articulación y tecleo variado. Vive esta música, en gran parte, de destreza magistral en la articulación, de fraseo musical y espíritoso, de tecleo muy trabajados.²⁷⁸

¿En qué quedamos? Asegura, sin fundamento la cuestión del legato y termina avalando lo contrario.

Vemos en este comentario resabios de la tradición interpretativa del “estilo moderno” a la manera de Germani o de Dupré, herencia del ideal legato del romanticismo, registraciones Wagnerianas, volúmenes aplastantes, tiempos graves y solemnes.

Marcel Dupré, activo entre 1898 y 1950 fue célebre por sus improvisaciones y consta que aseguraba;

“ El interprete nunca debe permitir que su personalidad propia aflore. Tan pronto como se evidencia, la obra se ve traicionada. Replegándose sinceramente ante el carácter de la obra para aclararla, y ante la personalidad del compositor, sirve a este último y confirma la autoridad de la obra.”²⁷⁹

A solo 60 años de distancia constatamos el gran cambio que la musicología de la ejecución ha experimentado a partir de la siguiente generación de músicos, más familiarizados con la

²⁷⁷ *Ibid.*, t.I, p.40

²⁷⁸ Correa, op. cit., p.24

²⁷⁹ Dupré, Marcel, *Philosophie de la Musique*, citado en Hill Robert, “Overcoming Romanticism : On the modernization of 20th. Century performance practice”, en *Music and performance during the Weimar Republic*, ed. B.R. Gilliam, pp.37-58, Cambridge University Press, p.44

interpretación en instrumentos apropiadamente restaurados o en copias fieles de instrumentos históricos originales. Constatamos , una vez más, la importancia de un buen instrumento copiado o restaurado, como fuente de información, que permite que la aplicación de las sutilezas interpretativas, cobren cuerpo idiomáticamente hablando.

Siempre tener presente la advertencia de naturalidad relajada, primera condición para manos y cuerpo de la cual parte una actitud serena, debidamente oxigenada por la respiración profunda que favorece la auto concentración.

Conviene no olvidar la recomendación de Hernando de Cabezón de que...*tengan mucha quenta de tañer muy limpio lo que pusieren, y hasta que tañan una obra muy a compás y sin errar, no pongan otra...y después toparán glosas que no se podrá tener esta orden de dedos* (subir con 3° y 4° dedos y bajar con 3° y 2°, m.d., y subir con 4-3-2-1 y regresar al 4° al subir, y bajar 1-2-3-4, y después seguir bajando por 3° y 4°, en m.i.), ; *cada uno las haga con los dedos que mejor se amañare.*²⁸⁰

También habla Correa como Santa María de las figuras menudas y rápidas de los quiebros y redobles, que considera *incantables*, por no poderse escribir con precisión.

Recordemos que para esta época en España, los tonos no se dividían en semitonos iguales sino en uno menor, incantable, y otro mayos cantable.

*Hase mucho de notar, que por todos los semitonos incantables, no se puede subir, ni baxar, ni tampoco redoblar, lo qual es prohibido, y vedado...porque son incantables, y lo que es incantable no se puede tañer.*²⁸¹

Pronto arderá en fogata de júbilo general, el concepto de que *lo incantable resulta intocable*, abriendo el paso a quiebros, redobles y glosas que hirieron por fin estos vedados semitonos. Correa de Arauxo levantará el veto a figuras y subdivisiones hasta entonces rara vez frecuentadas;

Algunos tañedores dicen mucho mal de la cifra, y una de la razones que dan es : que trae figuras que no se pueden cantar, v. gr. figura que vale 5 . 7 . 9 . mínimas, semínimas, o corcheas, y no advierten que quando ellos tañen su fantasia, les sucede el mismo caso a cada passo, porque...tenemos nosotros algunas mas figuras de las 8 o 9 comunes; y a mi ver no es esta la causa, sino porque la cifra dize muy patentemente lo bueno, y malo de la música; lo qual no tiene el canto

²⁸⁰ Cabezón, Hernando, op.cit.. p.28.

²⁸¹ Santa María, op.cit., fol.16, ver ilustración del teclado, donde pone los intervalos cantables y los que no lo son, *Arte*, I,20v.(p.114).

*de órgano, que lo encubre grandemente, y es capa de pecadores, y en él se hallan licencias, que en cifra causaran admiración*²⁸².

En su intento por precisar la ornamentación (páginas 54-55), Correa define el *Quiebro senzillo* como *una bajada y subida hecha con velocidad en dos o tres signos*(que recomienda ejecutar con dedos 3-2-3, en m.d. y con 2-3-2 en m.i.) y el *quiebro reiterado* de tres signos hecho con tres dedos, (comenzando por la nota superior con dedos 4-3-2-3-2 y con 1-2-3-2 en la m.i.), sigue con el *redoble senzillo* que define como...*una repercusión de dos signos propinuos con quiebro senzillo a la postre* (dedos 2-3-4-3-4-3-4-3-4-3-4-3-2-3-4 en la m.d. y 4-3-2-1-2-1-2-1-2-1-2-1-2-1-2 en m.i.) . Al redoble reiterado sólo se le agrega una cifra correspondiente al dedo pulgar y a la nota do en nuestro ejemplo.

*Redoble se ha de usar en el sostenido de toda clausula llana, que dure un compas, o mas, y en todos los Mies para acabar en los Faes inmediatos mas arriba, por via de clausula; en conclusión en todo semitono mayor llano, que dure un compas. Item, se ha de usar en todo principio de obra larga, que entrare en mi, tañendo en el monocordio, pero en el organo (de mi voto) no comencéis con redoble, con una voz sola; sino con quiebro; y nunca useys de redoble (de mi consejo) entre dos tonos, como son vt, re; re, mi; fa, sol ; y sol, la ; sino en semitono mi, fa, o sostenido...de modo que entre tonos no ay redoble, sino quiebro, y advertid que este llaman otros : trinado, y trino y los cantores : quiebro, pero nosotros redoble.*²⁸³

El quiebro sencillo se puede y debe usar en el principio de obras pequeñas en semibreves (redondas) y en mínimas (blancas), y en compás ligero o mayor. Se puede aplicar a todas las voces y sobre cualquier nota.

El quiebro reiterado se hará al comienzo de obras largas y en compás grave *como de diez y seis figuras al compas y de ay para arriba, y quando en estas obras huviere un semibreve (o minimas a veces) desocupado en el compas, sin glosa que estorve el hazerlo: y todos, así el sencillo como el doblado, se pueden hacer en todas las voces, y signos...*²⁸⁴

El quiebro reiterado simple es en realidad un grupeto y se pueden incrementar los batimentos para hacerlo continuado (doblado).²⁸⁵

²⁸² Correa op. cit. p.86 (nota al pie)

²⁸³ Correa, t.I, op.cit. pp.54-55

²⁸⁴ Ibid, p.55

²⁸⁵ Los monacordios ligados no pueden ejecutar todos los quiebros reiterados posibles teóricamente.

Recomienda que se adorne *con estos accidentes* la música totalmente llana y en notas redondas o blancas, dejando a veces, notas llanas sin ornamentar.

“No será fácil mantenerse en el justo medio entre el mucho y poco adornar una obra antigua, si antes no se la estudia con seriedad...debe ser una verdadera *recreación artística*, según la mente de su compositor...tanto más difícil de captar, cuanto más alejado de nosotros vivió el compositor...hay en las partituras musicales algo más que no se escribió, pero, que debe ser interpretado. El concertista de música antigua debe conocer bien las maneras de la época en que se creó la música que se interpreta. Debe conocerlas bien, para poder *recrearlas* de nuevo.”²⁸⁶

He aquí la postura de Dionisio Preciado respecto a la EHI, a la asimilación del estilo, intenciones y notaciones del compositor.

Respecto a las notas negras en compás lento, se pueden hacer quiebros sencillos, *en una si, y en otra no*²⁸⁷.

Correa es el primer compositor español en emplear los signos **Q**, para quiebro y **R**, para redoble.

Hay que desprender de la siguiente frase una conveniente dosis de libertad al realizar ambos ornamentos : *Advierto que en quiebros y redobles no hay número determinado de figuras.*²⁸⁸ Nos deja perplejos con la ilustración que el mismo hace de la realización de los quiebros, única en toda la *Facultad*, y que aparecen en el Tiento XXIX, *Quinto Tiento de medio registro de tiple de séptimo tono*, ya que lejos de servirse de su propia definición, nos ofrece una realización con un número indeterminado de notas (12 en el primer caso, c.29 y 10 en el segundo, c.41), y con una subdivisión rítmica caprichosa, usando tresillos y cinquillos. Aquí el propio Preciado reconoce el empleo del quiebro superior y de la imaginativa disposición de su autor, que pasa à caballo sobre sus propias reglas.

“ Los dos quiebros especiales de que venimos hablando tienen cara de redobles, de aquellos redobles no cadenciales, cuya finalidad es llenar notas largas, sin mayor compromiso armónico...estamos ante dos adornos correaños que escapan a la sistematización. Un ejemplo más de la libertad artística de Correa compositor, que rebasa sus propias enseñanzas escolásticas. En estos dos adornos podríamos ver quiebros superiores, no contemplados por Correa pedagogo y redoble no permitido por Santa María, por estar hecho a base de dos tonos enteros, uno a la parte superior y otro a la inferior.”²⁸⁹

²⁸⁶ Preciado, op., cit., p.80.

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Ibid., prologo al tiento XXIX., p.166

²⁸⁹ Preciado, op., cit., p.48

El programa incluye la ejecución de este Tiento XXIX, donde se realizan éstos y otros ornamentos correanos.

El redoble sencillo es la reiteración rápida de dos notas a distancia de un semitono diatónico, con cabeza de preparación y quiebro sencillo al final.

El redoble reiterado es en todo semejante al sencillo, aunque Kastner sugiere que tiene en la cabeza y en la cola, una nota más. Tal vez lo reiterado, lo tome de la mayor profusión de los batimentos intermedios, como se observa en las realizaciones del propio Correa, por ejemplo en el Tiento LXII, compases 158-159. Como el redoble sencillo, consta de cabeza, cuerpo (batimentos) y cola (quiebro sencillo en el primer caso y quiebro reiterado, en el segundo).

Aunque Correa condena los redobles entre tonos enteros y recomienda en esos casos el quiebro, hay realizaciones de su propia mano que contradicen esta disposición de no redoblar entre tonos enteros. (ver *Facultad*, tiento XXI, cc.112-113), al respecto Preciado observa :

”El órgano se inspiró en la polifonía vocal, guardando siempre mucho respeto hacia ella y sufriendo su influjo. Las primeras composiciones orgánicas fueron transcripciones de obras vocales. En este caso, el redoble semitonal estaría en su propio lugar. Pero, cuando el órgano actúa libremente, conciente de sus propios recursos, no tiene que limitarse a la imitación vocal...[ni tiene] problemas para la ejecución de cualquier clase de redobles.”^{290,}

Concluye su *Capítulo octavo, con que dedos de cada mano se an de dar las posturas dellas,*²⁹¹ con un aviso a los organistas *ya licenciados para regentar qualquier organo*, que en música difícil podrán usar de otros dedos...*dexando la execusión a su buen juicio.*

Existen otros redobles, inventados por algunos maestros que conviene conocer, sin olvidar que el principio básico de un ornamento es su natural flexibilidad fuera de medidas rígidas.

*Advierto que en quiebro y redobles no ay numero determinado de figuras... que los maestros de órgano tenemos muchas más figuras que los de capilla; todo a fin de evitar repeticiones sin intento, o fuerza, y de mejor disponer, y acomodar los dedos.*²⁹²

²⁹⁰ Ibid.,p.97-98

²⁹¹ Correa,Ibid p.58-59

²⁹² Ibid. T.I, p 166 , obra XXIX ,Quinto tiento de medio registro de tiple,de séptimo tono.(Nota al pie).

Sigue don Francisco con una serie de 17 *advertencias*, donde trata los espinosos asuntos de la teoría modal :

*...Hallaras (Discreto Lector) en este libro muchas curiosidades dignas de ser estimadas...notaras el nuevo lenguaje, y modo de hablar, llamando a unas de mis obras diatonicas, a otras cromáticas, y a otras enarmonicas. A unas semicromáticas blandas, a otras semicromáticas duras, a otras semienarmonicas duras; y finalmente a otras semienarmonicas blandas...asimismo discursos de noveno y decimo tonos, de undecimo y de duodecimo : y parecerate que es alguna invención sin fundamento.*²⁹³

La audaz originalidad de Correa, -liberando a la teoría modal de las cadenas teóricas que dejaban a los compositores atados de manos, produciendo una música correcta al gusto convencional, pero con pocos indicios de originalidad- queda manifiesta en el Tiento y discurso LVII de medio registro de dos bajones de octavo tono,²⁹⁴ que entre los compases 86 al 98 usa de pasos y cláusulas combinando los modos (tonos) primero, cuarto, noveno y décimo, logrando pasajes modulatorios de gran sutileza y expresividad :

*La digresión en los modos es tan suave al oydo como la diversidad de manjares al gusto en un combite.*²⁹⁵

Correa no deja de insistir en el carácter que posee cada compás (ligero o despacio), recomendando no apresurar ni retardar el compás sin razón...*para sujetar presto cualquier obra y así tañerla con perfección (se requiere), tañer a compás, llevándolo siempre con una misma igualdad de tiempo, esto es, no mudándolo de mayor en menor ni de menor a mayor...el perder el compás es muy común entre tañedores que aprenden dentro en los conventos de monjas con las tañedoras de ellos, las cuales, sin entender el intento de la ordenación, se hacen bachilleras, quitando y poniendo a su modo por no trabajar.*²⁹⁶

Preciado sintetiza las principales características de los compases en la obra de Correa:

Compás **C** dividido, “tiempo imperfecto partido”, binario, 8 corcheas al compás. (Allegro), ligero.

Compás **O** dividido, “tiempo perfecto de por medio”, binario, 8 corcheas al compás, más despacio que el anterior.(Allegreto).

Compás **C** “tiempo imperfecto”, “compasillo”, binario, 16 semicorcheas al compás, despacio e igual. (Andante).

²⁹³ Ibid., pp.36-37

²⁹⁴ Correa, t. II, Ibid., p 127

²⁹⁵ Ibid, nota al pie.

²⁹⁶ Correa, p.66

Compás **O 3** dividido, “compás mayor ternario”. Se puede llevar según Correa de dos maneras; binaria y desigual y de manera ternaria e igual, bien despacio. (Adagio).

Compás **O** “tiempo perfecto absoluto”, binario, 32 fusas al compás, es el más grave y lento (Largo).

FUENTE CONTEXTUAL :

A pesar de que Pedro Cerone de Bérghamo, editó en español, en Nápoles (1613), su difundida obra *El Melopeo y Maestro*, y que según consta en un índice aduanal de importación, llegó a Veracruz hacia 1620, y de ahí a la capital del Virreinato, no consideramos esta fuente por dedicarse a asuntos ya plenamente cubiertos por los tratadistas anteriores.

Sin embargo cabe resaltar que en su detallado estudio de la glosa a la manera renacentista, podemos encontrar que los elementos compositivos de ellas, al fragmentarlos y recomponerlos en pequeñas células, se verán aparecer quiebros, redobles reiterados y grupetos que Correa de Arauxo codificará y llevará a extremos de libertad , en sus geniales y extravagantes tientos.

Una de las fuentes históricas originales más completas y útiles a que podemos acudir, para fundamentar la ejecución de un programa hispánico de los siglos XVI y XVII, es la notable obra del organista del real convento de San Francisco en Zaragoza, fray Pablo Nassarre, la *Escuela Música según la práctica moderna*, edición de los herederos de Manuel Román, Zaragoza 1723, 1724²⁹⁷.

Esta obra, encaminada a la composición y ejecución musicales en el ámbito sagrado, parte de la premisa de que el canto eclesiástico tiene como único fin la alabanza de Dios y que deben ser desterrados de la iglesia los cánticos teatrales, encaminados solo a la ostentación y al deleite, pidiendo a los maestros de capilla, compositores y músicos en general el tener

²⁹⁷ Nassarre, fray Pablo, *Escuela Música según la práctica moderna, segunda parte*, (Zaragoza 1723), edición facsímil núm. 783 de la Institución Fernando el Católico (C.S. I.C.). Zaragoza 1980. (la 2a. parte apareció un año antes que la 1ª.)

presente el acuerdo del Sínodo Provincial Milanés del año 1565 en el capítulo de *Musica et Cantoribus*, que dispone:

*sean las canciones, y sonidos, graves, piadosos, y distintos; esto es: claros, y acomodados a la Casa de Dios Divinas alabanzas, y utilidad de los Fieles*²⁹⁸.

En esta revisión de la *Segunda parte de la Escuela Música*, de Nassarre, hemos encontrado la ilustración concreta y específica, de la concepción española del renacimiento y el barroco, de la música dedicada al servicio divino ; *Ad maiorem gloriam Dei*, esperando una estricta disciplina de trabajo, de los organistas en el servicio litúrgico; la exigencia de perfección, entrega, dedicación, estudio y práctica.

Fray Pablo Nassarre -pariente del factor de nuestros órganos de catedral; Joseph Nassarremos ofrece una visión privilegiada de la práctica organística en la España de fines del siglo XVII, y dada la directa conexión que por entonces existía entre Aragón y México, señala el fundamento de una tradición organaria que florecerá en la Nueva España.

Aspectos particulares que se refieren a posición del cuerpo, de las manos, relajación, etc. así como el tratamiento considerado y amable con los alumnos, y otros sensatos avisos, resultan muy vigentes y de gran modernidad, prácticamente desconocidos por los modernos estudiosos de la pedagogía musical.

Es sorprendente la inclusión de recomendaciones para niñas religiosas y niños ciegos, amén de sus comentarios sobre los diletantes y sobre las exigencias para los organistas profesionales.

La idea de que para llegar a los estándares organísticos del barroco requerimos de mayor instrucción litúrgica y entrenamiento auditivo, improvisación sobre materiales dados, composición y conocimiento profundo del instrumento, invita a considerar necesidades curriculares no siempre cubiertas satisfactoriamente por nuestros conservatorios y escuelas de música.

Esto lleva a replantear la función de los actuales organistas- muchos de ellos agnósticos- que a diferencia de los novohispanos, no pueden, ni quieren, solamente circunscribirse al ámbito religioso, en su práctica de repertorio e interés musical.

²⁹⁸ *Cantus et soni graves sint, ac distincti, & Domui Dei, ac Divinis laudibus accommodati, ut simul, & verba intelligentur, & ad pietatem auditores excitentur.* Synodo Provincial Milanese (1565), citado en el prefacio de Nassarre, op. cit. s/p

Esta invaluable fuente contextual, resume métodos y tratados fragmentarios, que aparecieron profusamente y nos viene a servir de guía y enlace, ya que ubica la ejecución musical en el amplio contexto de una práctica musical general.

LA EDUCACIÓN MUSICAL:

El comienzo de los estudios musicales se iniciaba con el canto, a saber llevar los diferentes compases con la mano derecha, al aprendizaje del solfeo, la pronunciación latina y castellana, además de ejercitarse en la liturgia general, hasta tener las manos dispuestas para comenzar el estudio del instrumento, y de la composición musical.

Nassarre pide cuatro condiciones, a los que se inician en un instrumento; *edad conveniente*, (desde los 8 hasta los 14 años), *aplicación al estudio* (ya que toma tiempo y estudio tanto el canto como el soltar las manos en el órgano), *buen oído*, (para comprender las entonaciones, detectar yerros o disonancias y poder afinar un instrumento), *comprensión*, (por enseñanza y sin ella, comprender las razones teóricas y la práctica manual).

De los cuatro libros de que consta esta segunda parte de la *Escuela Música* nos detendremos particularmente en el cuarto, que trata de la glosa, y de otras advertencias necesarias a los compositores, ya que los tres primeros - encaminados a las explicaciones del uso de las especies consonantes y disonantes, variedades de contrapuntos sobre canto llano y canto de órgano, conciertos sobre el bajo y tiple a tres, cuatro y cinco voces, composiciones a cualquier número de voces y tratamiento de la glosa- están dirigidos a la composición musical en el ámbito sagrado, y solo en los capítulos 10 a 20, páginas 427 a la 493 del último *Libro Quarto-en que trata de la glossa, y de las habilidades en particular, que han de tener los Maestros de Capilla, Organistas, y otras especies de Músicos*, se referirá, con singular tino y autoridad, a discutir los problemas de la ejecución musical.

Recomienda especialmente que los organistas sean también compositores, no solo por la perfección requerida en el manejo de las voces, sino también por la variedad que requiere el diario ejercicio de su oficio (no cansar a los fieles con las mismas obras) e importa mucho

que sea el mismo maestro de órgano quien enseñe la composición ya que no es lo mismo componer música vocal que para ser pulsada en instrumentos:

*...en el Organo, se han de regular las posturas de las quatro voces à que se puedan executar con las manos: y el Maestro que no es Organista, por buen compositor que sea, no puede ordenar las voces con propiedad, según la execución de el Organo, por falta de experiencia.*²⁹⁹

Importantes y modernos avisos contiene su Capítulo XI ; *De la obligación que tienen los Maestros de Capilla, en quanto à su oficio; y de los demás Maestros que enseñan*³⁰⁰

Para comenzar, diferencia a los músicos especulativos de los prácticos. Ambos requieren de la guía de un maestro experimentado, que en las capillas musicales solía ser el maestro de capilla y del cual se esperaban conocimientos doctos especulativos, a la par que excelencia en la ejecución.

Habrà de tener perfecto conocimiento de todas las consonancias y disonancias practicables, distinguiéndolas con el oído, ya que sin esta capacidad no podría dirigir la capilla, que es una de sus atribuciones esenciales, junto con la composición y la enseñanza.

Señala que los maestros organistas deberán estar igualmente capacitados que los de capilla...*sean los Maestros que le pulsan perfectos en el arte de la música: para que los que alaban al que es la suma perfección, sea con toda perfección possible.*³⁰¹

No deja de insistir en que el maestro sea un buen teórico para fundamentar su práctica en principios racionales y según las reglas del arte musical, con variedad y gusto en sus ideas, distinción de caracteres en las letras y aprovechando la especial habilidad de cantores e instrumentistas para dedicarles solos y pasajes de lucimiento.

Para concluir este capítulo recuerda a los instrumentistas...*que sean diestros en el canto, porque si no lo son , no lo pueden ser en la execución. También se ha de atender a que hieran, y formen los puntos con distinción*³⁰² y para el caso en que los maestros tengan que examinar a algún organista, como era habitual para los regidores de las capillas musicales, al tener alguna vacante en el puesto titular de organista...*pongan la atención en que tengan*

²⁹⁹ Nassarre, *ibid*, Libro 4º, p.460

³⁰⁰ *Ibid*. lib. 4º, cap. XI, p.434

³⁰¹ *Ibid*.p.437

³⁰² *Ibid*.p.449

*sueitas las manos con larga execusión, distinción en cuanto al herir, buen ayre, guardando el compás en todo*³⁰³

Considera fray Pablo las tres clases de puestos que por entonces se ofrecían a los organistas, y el tipo de examen que cada cual requería:

El primero es el puesto de organista en una catedral, que deberá saber tanto como un maestro de capilla, el segundo será el examen requerido para iglesias colegiales o parroquiales donde no se cuenta con capilla musical y que ganarían alguna *ración, beneficio ò capellanía para dicho oficio*³⁰⁴ y por último el de algunos lugares que ofrecen un salario, con obligación de ser sacristán y enseñar a los niños.

*...se le ha de pedir, que toque en lleno, y partidos de una, y otra mano, assi suelto, como de dos tiples, y dos baxos...(se juzgará), soltura de manos, y de la execusión...ayre...pulsación de las teclas...Se le ha de pedir que toque musica propria suya...un passo de un Tono...natural... y que toque por tonos accidentales, especialmente un punto alto, ò punto baxo: que son...muy necesarios, para acompañar...por termino natural, y accidental, cantando al mismo tiempo la obra...versos à voces solas...(y) verso à instrumentos flatulentos, como son Baxones, y cornetas; y tambien à chirimías punto alto. Tambien se les ha de pedir que acompañen algun motete, que sea con voz sola, sin otro acompañamiento, mas que permitirles vean la voz que canta.*³⁰⁵

Este examen dejaría a muchos organistas fuera del servicio catedralicio -si se practicara hoy día- pero las exigencias van cediendo según declina la calidad del puesto, hasta llegar a la pobreza actual, síntoma de la decadencia artística que enfrenta la iglesia, no sólo en México.

Para los organistas profesionales resulta imprescindible el conocimiento profundo de la composición por seis razones :

*La primera, para poder enseñar; la segunda, para poner con propiedad la música en práctica; la tercera, para tocar con variedad; la cuarta, para regentear el Magisterio de Capilla con suficiencia; la quinta para poder examinar con propiedad à qualquier especie de Músico; y la sexta, para tener inteligencia de los defectos que tuviere qualquier instrumento.*³⁰⁶

³⁰³ Ibid.p.449

³⁰⁴ Ibid. lib. 4º, cap XX, p.489

³⁰⁵ Ibid.p.490

³⁰⁶ Ibid.lib. 4º, cap. XVIII, p.475

Ya en la Primera Parte de esta obra (lib.1º, cap. 12)³⁰⁷ fray Pablo había recomendado que la mejor edad para aprender música era desde los ocho o nueve años, de preferencia los aspirantes a entrar en el servicio religioso, deberán ser *de buen ver*, -si no cuentan con talento especial-, y que *los tales muchachos que ayan de ser admitidos en las Iglesias, tengan la condición de ser de buen talle, y hermosos...en caso de no ser la habilidad muy singular.*³⁰⁸

Ya que los comienzos de todo arte son difíciles y trabajosos, no solo para el alumno sino también para el maestro, recomienda especial paciencia para corregirlos con

*apacibilidad, y blandura, para que no se turben, porque ordinariamente los muchachos son tímidos y pusilánimes, y si se les corrige con aspereza, se les ofuscan las potencias, y no pueden comprender lo que se les explica: pero si se les trata con apacibilidad, se animan, y comprenden con facilidad.*³⁰⁹
*Tambien debe prevenirles el Maestro, quando yá van aprovechando, que se den à tocar sin mirar las teclas, para que puedan habituarse à tocar sin luz, por ser materia conveniente, por algunas razones. Una de ellas, porque se ofrece en muchas ocasiones el pulsar de noche el Organo; ò aunque sea de día, en puesto que no ay mucha luz: y otra, porque quando sucede acompañar, puedan tener ocupada la vista en el acompañamiento, sin tener necesidad de ponerla en las teclas, y por otras muchas.*³¹⁰

Casi medio siglo antes que las ideas pedagógicas de Rousseau, ya fray Pablo previene que los principiantes tienen dos maneras de errar; por descuido (que con una amonestación para que miren varias veces la lección, se corrige) o por ignorancia (que se comete por errar algunas reglas, por lo que el maestro deberá explicar puntualmente a que regla faltó).

El maestro debe ser especulativo y a la vez práctico, saber condicionar las explicaciones al grado de adelanto del alumno, tolerar el que practiquen algunas posturas ciertos alumnos y otros no, a criterio, y después de algunas precisiones promete al buen maestro:

*...el premio en la Celestial Capilla de aquellos Músicos Angélicos donde junto con ellos alabarán al Señor eternamente.*³¹¹

³⁰⁷ Nassarre, fray Pablo, primera parte de la *Escuela Música*, Zaragoza 1724.

³⁰⁸ Nassarre, segunda parte de la *Escuela Música*, op.cit. lib. 4º, cap. XII, p.440

³⁰⁹ Ibid. lib. 4º, cap. XII, p.441

³¹⁰ Ibid. lib. 4º, cap. XVI, p.466

³¹¹ Ibid. lib. 4º, cap. XII, p.444

Toca el caso de la enseñanza a niñas que se preparan para religiosas, con las cuales- por razón de su sexo, corta edad y manos pequeñas- el maestro deberá hacer arreglos de la música para adecuarla al tamaño de las manitas de las alumnas, y tratarlas apaciblemente para no bloquear su entendimiento.

Por último el de los niños ciegos, que requerirán mucho trabajo de memoria, y especiales diligencias y paciencia del maestro.

De manera original dedica su capítulo XIII *De el modo que han de tener los Maestros de Capilla en enseñar à componer à los que solo aprenden por diversión; y de algunas otras circunstancias que han de tener para ser buenos Compositores; y obligaciones que pertenecen a su oficio.*³¹²

Encontramos aquí una curiosa circunstancia que fray Pablo considera; la de los compositores diletantes, que solo desean hacer uso de la música por *deporte*, y *passatiempo*, y para los cuales es menester hacer uso de *atajos* y *sendas abreviadas*, para que logren su fin de lograr *composiciones que suenen bien.*³¹³

Naturalmente recomienda el conocimiento de las figuras del canto de órgano, sin entrar demasiado a la enseñanza del contrapunto, pero conociendo como formar consonancias, reglas de conducción de las voces, especies de disonancias y otras particularidades del tratamiento a dos voces antes de practicar los movimientos a tres, cuatro o más voces.

Se les enseñará también la forma de colocar la letra para que corresponda con los acentos, el uso de disonancias preparadas, o ligaduras de séptima, cuarta o quinta

*...que sabido todo esto, pueden componer aunque sea llana, música que suene bien. Y si quisieren usar de algunos primores, se les puede poner por demostración algunos passitos, para que se habituen à hacer otros semejantes...*³¹⁴

No descarta la enseñanza a estos sujetos que aprenden el *clavicordio* (léase clavecímalo), por solo deleitarse y recomienda se use de piezas cortas, alegres, fáciles y populares, preferiblemente puestas en cifra para que las puedan tocar con más facilidad...

³¹² Ibid., lib. 4º, cap. XIII, p.444

³¹³ Ibid.p.445

³¹⁴ Ibid.p.446

*Quando comienzan, se les han de enseñar todas aquellas sonaditas mas vulgares; que como las tienen oídas...las comprenden mas facilmente ...sonaditas de gusto, con algunas glositas, pero no han de ser largas, porque no caygan en la region del olvido*³¹⁵

Como reflejo de su experiencia pedagógica, resume algunos de los problemas mas usuales y ofrece soluciones prácticas: para los que por costumbre no tocan con continuidad sino que llegados a alguna parte de la pieza se detienen, dudan y no pueden seguir delante, recomienda que si es por falla de memoria de lo que sigue, se estudie muchas veces la obra y si por nerviosismo e inseguridad, se le calme y anime a tocar más despacio.

Aconseja a los alumnos el estudiar la lección inmediatamente después de haberla recibido del maestro, para no olvidar las indicaciones de compás, aire y otras.

Observa que algunos son tardos en montar una obra y ejecutarla correctamente por no saber estudiar, a los que recomienda que al detectar un tropiezo, no deben pasar adelante sin examinar la causa, repetir muchas veces ese período de música, observando los dedos correctos, tocando despacio, hasta poco a poco, lograr acelerar el compás para lograr el aire que exige la música.

*Los que no saben estudiar, desde que comienzan una obra hasta que la concluyen, no paran, aunque en cada compàs tropiecen: y los tales, ò no la llegan à tocar bien nunca, ò tardan mucho: pero si la estudian de periodo en periodo, repitiendo lo que no pueden executar muchas veces, hasta que enteramente consigan la execusion de todo, la llegarán à tocar con la propiedad que deven en mucho menos tiempo de estudio.*³¹⁶

EL TOQUE BÁSICO; POSTURA DE CUERPO Y MANOS

Siguiendo la lógica aristotélica, tan cara a nuestros tratadistas -de lo universal a lo particular- comenzaremos el problema de la ejecución por el debido cuidado al sentarse rectamente al centro del teclado, con los dedos arqueados ligeramente, para buscar la igualdad natural, como aconseja Nassarre.

³¹⁵ Ibid., lib. 4º, cap. XIX, p.485

³¹⁶ Ibid, lib. 4º cap. XVI, p.467

Anima a los maestros a emprender este *trabajoso y meritorio oficio de enseñar*, y a ejercitar la paciencia con los principiantes, con gran cuidado y dedicación siguiendo estas cuatro reglas principales:

1º Cuidar que la planta del cuerpo caiga en medio del teclado, permaneciendo recto y sin hacer movimientos con la cabeza ni con otro miembro que no sean las manos

*...sin más extensión de el un brazo que el otro: importa ser assi la planta para que sea menor el movimiento de cada brazo al baxar, ò subir à los extremos del teclado...porque al tiempo de su pulsación, se inclinan à la parte de el movimiento: y como es efecto el herir de èl, siendo violento, es preciso sea también violento el herir; y de semejante execusión se sigue el rozarse las teclas, y quedarse muchas vezes sonando. También se sigue el inconveniente de no assentar los dedos con rectitud en ellas, exponiéndose al riesgo de herir dos à un tiempo.*³¹⁷

2º Cuidar el modo de plantar las manos en el teclado, asentando los dedos un poco arqueados, sin que toquen con las uñas ni con la parte inferior de la yema, condición básica para salir buenos organistas, con esto se logra la igualdad en el herir la tecla, el pulsar con la misma fuerza las teclas y naturalidad en los movimientos. Con menor trabajo se consigue la docilidad de los nervios y la agilidad en los dedos

*...Como son desiguales los dedos de las manos, importa que la postura sea proporcionada con todos ellos; para que al tiempo que aya de mover cada uno, sea movimiento natural, no violento.*³¹⁸

3º Enseñarles los signos que corresponden a cada tecla del manual

*...para que sepan la situación de las claves, ò à que teclas corresponden los signos de donde se figuran quando escritas, para que puedan poner en el Instrumento la música figurada, no tan solamente la de notas, si también la que està en cifra.*³¹⁹

4º Enseñar la digitación

*...assi como muden de tecla muden de dedo; levantando uno quando hiere otro*³²⁰ Considera esta regla muy principal en la ejecución de los instrumentos artificiales, ya que solo guardando el correcto orden de los dedos se logra, no solamente la agilidad requerida...

sino también la perfección de el herir, por la causa de ser naturales los movimientos de los dedos y para esto sintetiza en tres, las advertencias que el maestro deberá guardar con atención:

³¹⁷ Nassarre, Ibid. lib. 4º, cap. XV, pp.456-457

³¹⁸ Ibid.p.457

³¹⁹ Ibid.p.458

³²⁰ Ibid lib. 4º, cap. XI, p.438

La primera es, con que dedos deven ser las posturas de una , y otra mano; la segunda, el orden que se ha de guardar con los dedos quando se pulsan las teclas sueltamente; y la tercera, el ayre que se ha de dâr à la pulsación.³²¹

No conviene el levantar las manos del teclado, ni aplicar demasiada fuerza ya que se oyen golpeadas las teclas, ni con tanta suavidad que no las bajen lo suficiente para formar propiamente los sonidos

...importa mucho a los que se han de ocupar en este exercicio, no se ocupen en otros que les puedan encallecer las manos, y entorpecer los dedos: porque todo lo que es manejar cosas duras, u de peso, tocar aguas impuras, sobradamente frias, ò excessivamente calientes, atraen humores à dichos miembros, los quales impiden en los nervios la docilidad.³²²

Nos presenta los horribles casos de algunos que pulsan las teclas a medias, que cuando glosan separan demasiado los sonidos, o tocan con tanta violencia que descomponen los teclados, desajustándolos y aflojándolos de manera que se quedan notas pegadas.

Siempre busca la naturalidad de los movimientos; que sean solo los dedos los que se mueven, ni la mano, ni el brazo, ya que generan movimientos superfluos.

Cuidar en todo momento de no dejar los dedos pegados sino levantar el que ya tocó cuando se toca el siguiente; tocar claramente, con distinción, sin tardanza ni atropello para evitar la confusión.

Una importante observación respecto al peso del toque y profundidad de ejecución la encontramos al final del capítulo XV :

Al tiempo de pulsar la tecla, ha de ser hiriéndola à peso, de modo, que no pueda ladearse à parte alguna, dando la fuerza bastante al movimiento de el dedo, para que la abaxe todo lo que sea possible, escusando todo herir violento.³²³

Esta es una de las múltiples referencias que encontramos repetidamente en nuestros tratadistas; la invitación expresa a usar nuestro criterio...

Muchas vezes los dedos se mezclan de otras muchas maneras, de la quales no se pueden poner reglas, por ser tantas, lo qual queda al arbitrio de cada uno, según la necessidad se offresciere, y mejor se amañare.³²⁴

³²¹ Ibid. lib. 4º, cap. XV, p.459

³²² Ibid., lib. 4º, cap. XVII p.472

³²³ Ibid. lib. 4º, cap. XV, p.462

³²⁴ Sancta Maria, fray Thomas, *Arte de tañer Fantasia op.cit.*, I.,p.41.

LA DIGITACIÓN.

La digitación está al servicio del fraseo, que puede o no, ser evidente y siempre está implícito en la música misma, ya que sigue a los elementos que la componen ; el cantus de un himno, el tema de una fuga, el bajo reiterado de una danza, etc.

La decisión de usar de una cierta digitación, al servicio del fraseo y de la articulación, se fundamenta en los tratados que los mismos autores como Bermudo, Santa María o Arauxo, han legado como fuentes prácticas para la ejecución de la música de tecla española, y que en *La Escuela Música (1723-24)* de Nassarre tienen su colofón .

Sugiere Nassarre para digitar en la mano izquierda octavas y séptimas (dedos 1-5) , sextas 1-4, ó cuando lo pidan las glosas 2-5. Las quintas (1-4) o también 2-5, las cuartas pueden ser 1-4 ó 2-5.

Las terceras regularmente 2-4, ó 1-2 (cuando se de el caso de glosar el bajo sin mover la voz de arriba) .

Cuando se da el caso de sextas y quintas con la voz superior en tecla negra, 2-5, y cuando hay glosa dejando tenido el bajo , sea con dedo 5: de igual forma cuando se deje tenida la voz superior sea con pulgar así se dejarán libres los demás dedos para glosar.

Similar disposición previene fray Pablo para la mano derecha:

Octavas y séptimas 1-5, sextas y quintas 2-5, cuartas 2-5, ó 2-4, las terceras y las segundas con los dedos 2-4

...Siempre que la voz superior huviere de glosar sin mover la inferior, se debe poner con el pulgar qualquiera postura que fuere; y quando la glossa ha de ser en la voz inferior, la postura ha de ser con el dedo pequeño³²⁵

Previene al maestro de cuidar las manos de los niños y niñas, que por pequeñas no alcanzan la octava, regulándoles la música para que no tengan que alcanzar posturas difíciles. Encarece el uso privilegiado de los dedos 2-3-4 y de los extremos 1-5, para saltos de octava.

Comenzar las glosas con el índice y subir 2-3-4-3-4-3-4-5, en la m.d. y en la m.i. bajando por puntos seguidos serán 2-3-4-3-4-3-4-5.

³²⁵ Nassarre, 2ª parte, lib.4º, cap.XV, p.460

Prohíbe el uso de un mismo dedo en dos teclas inmediatas, y para subir cuatro notas desde el bajo 4-3-2-1 y su inverso, para bajar.

LA ORNAMENTACIÓN

La ornamentación es el siguiente aspecto a considerar.

Desde un simple redoble, un quiebro, un trino o una glosa mas elaborada, los tratados de Santa María³²⁶, de Diego Ortiz³²⁷ o de Venegas de Henestrosa³²⁸, nos ilustran sobre la ejecución de los diversos ornamentos , glosas, retardos, etc

En el artículo citado, (G. Delgado 1994/1995), se encuentra una tabla variada y sintética de quiebros y redobles, por tonos y semitonos, por consonancias, reiterados, etc., provenientes del tratado de Santa María, que nos hablan de un gusto variado, atento a la moda de la corte, es decir internacional- con marcado acento italiano, franco- flamenco y portugués- y que propicia el que existieran posturas diversas y hasta antagónicas, en una misma época , país y hasta una misma ciudad y corte.

Por lo cual, una vez más reconocemos lo absurdo que resultan las generalidades como decir, “la ornamentación del renacimiento español” o del “barroco italiano,” habrá que ver autor por autor y aún obra por obra, ya que los criterios estilísticos pueden variar diametralmente, en una misma época, estilo y país.

El Dr. Delgado considera que el problema de la ornamentación nunca será, en principio, un problema de fórmulas, sino de equilibrio, por lo que es preciso resolverlo en función de las condiciones musicales específicas de una obra determinada, así como de las características propias del instrumento en cuestión.

La naturaleza de la pieza determinará la extensión de los adornos, la rapidez intervalo de tono o lentitud de su ejecución, el (semitono) en que habrán de ser ejecutados, etc.³²⁹

Además de los adornos que ya hemos visto en los demás teóricos, Santa María propone el uso de los quiebros dobles en consonancias de 3as, 5as, y 6as, ofrece digitaciones que

³²⁶ *Arte de Tañer Fantasia*, op.cit.

³²⁷ Ortiz, Diego, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Roma, 1553. Ofrece ejemplos de glosas por intervalos de unísono, segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima, octava, y glosas sobre los tenores italianos y españoles de moda; folías, romanescas, pasamezos, etc., y sobre canciones polifónicas francesas e italianas, populares entonces; (Douce Memoire, Felice occhi miei, etc.)

³²⁸ *Libro de Cifra Nueva*, op. cit.

³²⁹ Delgado, op.cit. p.10

incluso permiten hacer adornos en ambas manos en los dos extremos de las consonancias (fol. 45)

Recomienda Correa de Arauxo, que se adorne *con estos accidentes* la música totalmente llana y en notas redondas o blancas, dejando a veces, notas llanas sin ornamentar.

Respecto a las notas negras en compás lento, se pueden hacer quiebros sencillos, *en una si, y en otra no*³³⁰.

Concluye su *Capítulo octavo, con que dedos de cada mano se an de dar las posturas dellas*,³³¹ con un aviso a los organistas *ya licenciados para regentar qualquier organo*, que en música difícil podrán usar de otros dedos...*dexando la execusión a su buen juicio*.

LA GLOSA

Fray Pablo comienza por distinguir entre la glosa vocal, con música y texto y la glosa instrumental, que consta solo de sonidos.

Para la veloz ejecución de la glosa prefiere a los instrumentos flatulentos, en especial el órgano, a los de cuerda, ya que

*...la mayor velocidad de los sonidos aumenta la dulzura, y suavidad...para este fin fueron inventadas las quatro figuras menores de la música, con disminución de valores, para que quando se hiziere tránsito por las especies disonantes por el diminuto tiempo de sus sonidos, no ofendiesen al oído.*³³²

Nassarre toma partido por el entendimiento y comprensión del texto- reclame del Concilio de Trento, divisa de la Camerata Florentina y asunto de álgidas discusiones en Mantua, Parma o Roma- antes que por la variedad de la música:

*Los Músicos Italianos, según disponen sus Obras, mas parece que ponen la atención en que se logre la música que la letra. Esto se infiere, ya de las muchas repeticiones que hazen de ella con varios primores de música, y ya por la mucha glossa.*³³³

Observa que existen composiciones que resultan mas deleitables con la glosa que sin ella, y otras que resultan mejor con poca o ninguna glosa

³³⁰ Correa, Ibid.

³³¹ Ibid p.58-59

³³² Nassarre, op. cit. lib. 4º, cap. X, p.428

³³³ Ibid. p.429

*...de lo qual es el motivo la letra; porque hay palabras que expresan con mas propiedad el afecto la música llana, que la glossa, y en otras es mas conveniente la velocidad de los movimientos. Y para el acierto de ello, la regla mas segura por donde se ha de gobernar el Compositor, es el oído.*³³⁴

Considera tres razones por las cuales ha de ser mas glosada la música instrumental que la de voces naturales;

*La primera, porque en todo Instrumento, menos el Organo, no permanece el sonido mas que quando se forma; y en la voz natural permanece todo el tiempo que quiere, según voluntad de el Compositor. La segunda, porque lo que se canta es con letra, y esta es parte de la armonía y como en lo que se pulsa en el Instrumento, falta esta parte, suple con la velocidad de los sonidos: los grados de armonía que quita. La tercera razón es, porque es mas universal la execusión de las manos, que de la voz...porque la voz natural executa la música con los miembros interiores,(Pulmones, Aspera arteria, Laring, Epiglot, y Campanilla) y para la execusión de la música artificial, tan solamente son instrumentos los dedos.*³³⁵

Concluye que al ser los dedos miembros exteriores, ligados a la mano, que es un miembro principal del cuerpo, puede con ellos lograrse una mayor velocidad y mantenerse por períodos mas largos que en la glosa vocal.

Habla de tres especies en los sonidos artificiales (instrumentales); la glosa que emplea figuras diminutas subiendo o bajando (como la que se compone para las voces), la *glossa aliada*, que sólo se practica en los instrumentos de cuerda y que se realiza...

*moviendo continuamente, no a un tiempo, sino es alternando con gran velocidad, de modo que se suple el defecto de cessar el sonido con la armonia de la velocidad de los movimientos de todas las voces.*³³⁶

Esta es quizá una de las más antiguas referencias explícitas al trémolo.

La tercera especie de glosa es la del *trino* que se realiza subiendo y bajando un punto muchas veces,(al menos cinco sonidos sucesivos), mientras que el *aleado* consta de tres.

Considera que en los clavicordios (léase clavecímbalos)³³⁷, arpas y otros instrumentos de cuerda hay que mantener el trino todo el valor de la figura, aunque en el órgano con solo

³³⁴ Ibid. p.430

³³⁵ Ibid. pp.431-432

³³⁶ Ibid.p.433

³³⁷ Clavicordio, a menudo se usó incorrectamente como sinónimo de clavecímballo (en textos y aún diccionarios de los siglos XVII a XIX se establece claramente la confusión antigua entre estos dos términos); clavecímballo (clavicémbalo), instrumento que tañe las cuerdas por medio de un teclado que acciona un saltador que posee un plectro , se usó en España desde el medioevo y hacia el siglo XVI dio origen al vocablo *klavezimbel*, usado en Flandes.(clavecímballo = clavicembalo, cémbalo, it.,harpisichord, ing., clavecin, fr.) ; Clave, es genérico para ambos tipos de instrumentos de teclado.

dejar el dedo tocando, mantendrá el sonido, así que el trino se podrá hacer de los batimentos que uno elija.

La ejecución de los trinos en m.d. será regularmente 3-4-3-4-3, en m.i. 1-2-1-2-1, pero observa que resulta de gran provecho el poder hacerlos con todos los demás dedos .

Para el aleado existen dos formas: Si es inferior m.d. 3-2-3, si superior 3-4-3.

Para la m.i. 2-1-2 y 2-3-2.

Recomienda no ornamentar las glosas rápidas ni todas las notas que se tocan despacio, para evitar la monotonía y la confusión, siendo la mejor guía el oído.

EL TEMPO; TAÑER CON BUEN AYRE

Otro aspecto primordial a decidir es el *tempo* .

Algunas veces encontramos referencias de los autores al tempo al que debe sonarse una pieza.: con ayre, mas apriesa, a compasillo, de espacio...etc.

Consideración de los signos de compás binarios, ternarios, o compuestos, y sus referencias a diversos pulsos de danzas o movimientos . Flexibilidad expresiva del ritmo, según el estilo del pasaje.

El *ayre*, con su relativismo acotado por el gusto, puede ser dejado mas o menos libremente al intérprete.

Existen convenciones para aliviar de la monotonía a pasajes de corcheas iguales, practicando los diversos tipos de desigualdades en boga. (el de nota punteada y otra corta, el inverso, el de cuatro, con la última corchea retenida, y el de tiratas o corridas ascendentes o descendentes).

Explica Santa María las reglas generales para llevar los compases binarios y ternarios, las diferentes figuras mensurales, propiedades, signos, figuras y avisos, entre los cuales

Monocordio (monachordio, manocordio, manichordio) es propiamente el clavicordio, (clavichord) es decir el instrumento que posee macillos con una tangente que percute la cuerda.

Espineta = clavecímalo pequeño de un registro, trapezoidal o cuadrilongo (virginal).

destacan las *ocho condiciones que se requieren para tañer las obras con perfección y primor*,³³⁸ cuya primera condición es;

1ª. *Tañer a compás* (y medio compás, tanto en proporción ternaria o perfecta como en la binaria), para esto nos remite a sus explicaciones del capítulo quinto fol 7 a 8v. ;

La consecuencia del respeto al compás, es el lograr la suficiente seguridad rítmica para poder después intentar la VIIa., condición que es la de *Tañer con buen ayre*³³⁹ y la VIIIa., *hazer buenos redobles y quiebros*³⁴⁰.

Insiste fray Tomás en la importancia del observar el compás y se aplica a la ilustración de figuras y silencios, y las proporciones perfecta o ternaria e imperfecta o binaria.

Otro de los términos vagos, que reciben diversas interpretaciones es el de *tañer con ayre*, que en sentido figurado *Ayre* se define como

*Primor, gracia ó perfección en el modo de hacer las cosas // Garbo, brío, gallardía y gentileza en las personas ó en las acciones; como en el andar, danzar y otros ejercicios // Tiempo que se da a la música que se canta o se toca.*³⁴¹

La mayoría de los músicos aplica este término con sus acepciones propias, sin embargo Santa María nos ofrece como la séptima condición en cuanto al *tañer con buen aire*, una lista de posibles alteraciones rítmicas para evitar las monotonías de la homorítmia....*se requiere tañer las Seminimas de una manera, y las Corcheas de tres.*³⁴²

Procede a explicar la desigualdad a la española; negra con punto, corchea, negra con punto, corchea, y para las corcheas iguales; corchea con punto, semicorchea, corchea con punto, semicorchea.

*Esta manera sirve para las obras que son todas de contrapunto, y para passos largos y cortos de glosas.*³⁴³

Naturalmente se pueden invertir estas figuras.

³³⁸ *Ibid.*, t I, fol 36v

³³⁹ *Ibid.*, fol 45v

³⁴⁰ *Ibid.*, fol 46v a 52

³⁴¹ *Diccionario de la Lengua Castellana*, por la Real Academia española, 12ª. Ed. Madrid, imp. Gregorio Hernando, 1884.

³⁴² Santa María, *op. cit.* fol 45v.

³⁴³ *Ibid.* fol 46

Otra posibilidad está en acelerar las tres primeras corcheas y detenerse en la cuarta, pero llegar a tiempo al segundo grupo de corcheas aceleradas, que se detendrán en la última, *Esta tercera manera es la más galana de todas, la qual sirve para glosas cortas y largas.*³⁴⁴ Nos propone Andrés Cea Galán, -en la introducción de las obras para tecla de Francisco Fernández Palero (ca.1533-1597), que trata de los criterios para una nueva edición de la obra de Palero,-³⁴⁵ otra hipótesis de interpretación;

En realidad, la cuestión de *tañer con buen ayre*, como una de las *condiciones que se requieren para tañer con toda perfección y primor* según Tomás de Santamaría³⁴⁶ podría tener relación con el uso de estas figuras incantables y por lo mismo intocables.

Asociado a *redobles* y *quiebros*, el *tañer con buen ayre*, entre otros posibles significados, puede ser descrito como “un sistema de codificación necesario para la traslación del canto de órgano a la técnica del teclado, otorgando al tañedor la facultad de inclusión de tales figuras incantables en su fantasía”.³⁴⁷

Correa emplea la expresión *tocar con buen natural*, que hoy se transcribiría como, *con naturalidad, gusto, flexibilidad y estilo.*

En cuanto a la interpretación propiamente dicha advierte Nassarre que una vez dominados los puntos anteriores se deberá cuidar el ayre de la pulsación

*...es materia tan importante el que un organista hiera las teclas con la propiedad que debe, que si no fuere assi, tocará desayradissimo, dando poco gusto à los que lo oyen*³⁴⁸.

Insiste en la igualdad en la pulsación, cuidando especialmente los dedos débiles de ambas manos (4-5), para que toquen con la misma fuerza ya que si no es así, no se mantendrá el compás

*...porque todo lo que pierde de la igualdad en la pulsación, tienen mas aceleración las figuras.*³⁴⁹

³⁴⁴ Ibid. fol 46, Téngase aviso que el detenimiento en las corcheas no ha de ser mucho, sino solamente cuando se señale y se ha de entender un poco, porque el mucho detenimiento causa gran desgracia y fealdad en la música, y asimismo por esa razón las tres corcheas que se corren, no se han de correr demasidamente, sino con moderación, conforme al detenimiento que se hiciere en la cuarta corchea.

³⁴⁵ Fernández Palero, *op.cit.* pp.XXI-XXIV.

³⁴⁶ Santa María, *op.cit.* fol. 36v y 45v a 46v.

³⁴⁷ Fernández Palero, *op.cit.* p.XXIII

³⁴⁸ Nassarre *Ibid.* p.461

³⁴⁹ *Ibid.*462

FUENTES PARA LA MÚSICA DEL BARROCO TARDÍO :

Las últimas obras del programa, escritas después de 1750, pertenecen a la conclusión del estilo barroco ya con giros galantes y neoclásicos, que le confieren una personalidad apropiada para ejecutarlos con el *estilo elocuente*.

Se trata de dos *obras para tecla*, de corte scarlatiano, que proceden de un manuscrito de la Catedral Metropolitana, que contiene 35 obras, fragmentado y desprovisto de encabezados³⁵⁰.

El autor más probable pudo ser Leonardo Hortensio de Leo, organista mayor de la capilla real de Nápoles, ya que algunos de sus *Dodici Solfeggi*, para voz tiple y bajo continuo, coinciden con las llamadas *Sonatas Anónimas del Siglo XVIII*. También se conocen algunas otras obras de él para órgano y clave, amén de sus célebres obras litúrgicas y óperas.

Funcionan perfectamente en los claves, el fortepiano o el órgano, ya que como Gasparini o Alessandro Scarlatti, Leo ascribió obras sustancialmente idiomáticas para los instrumentos de tecla, aunque algunas fueran destinadas a lecciones vocales, y aún se puedan realizar con un instrumento solista (violín, oboe o flauta), y bajo continuo, como quiere la doctora Lucero Enríquez.³⁵¹

Algunas de estas sonatas están pareadas en forma de sucesión *largo-alegro*, fórmula ya empleada en Italia y compartida por otros músicos de tecla españoles del período.

Semejantes obligados tenían cabida en la liturgia, sirviendo de piezas instrumentales intercaladas, además de servir de modelos para la enseñanza en el Colegio de Infantes de Nuestra Señora de la Asunción, y el Glorioso Patriarca Señor San José, mejor conocido como el Seminario.

En el colegio se enseñaban a los futuros organistas, escogidos entre los 24 colegiales que solía haber, de edad entre 7 a 9 años, y debían de ser españoles o criollos...*hijos legítimos de legítimo matrimonio, limpios de toda mácula y mala raza, de moros, judíos, hereges, afrentados, ni penitenciados*.³⁵²

³⁵⁰ Micropelículas, rollo 9.4.51.I. en el Museo de Antropología e Historia, México, DF.

³⁵¹ *34 Sonata de un manuscrito anónimo del siglo XVIII*, ed. Lucero Enríquez, UNAM, IIE, México 2007.

³⁵² *Constituciones de el Colegio de N.S. de la Asunción, y del Glorioso Patriarca, Señor San José*, Imprenta Real de María Rivera, México 1734, p.6

Había una extensa biblioteca, con obras musicales y didácticas.

Contaban con dos clavecímbalos grandes, cuatro monocordios en variable estado y dos realejos, uno chico con regal y uno mediano de andas, usado en las procesiones.

Además de los dos grandes órganos, el clave de dos teclados y los dos realejos positivos, que se encontraban en catedral y del órgano mediano, claviórgano y realejo, del Sagrario, es decir, un numeroso arsenal de instrumentos de tecla a disposición de maestros organistas y colegiales catedralicios, a mediados del siglo XVIII.

Existen manuscritos similares al de catedral, en Sevilla, con obras para tecla de Manuel Blasco de Nebra (1750-1784), de Lorenzo Rossi (1720-1794), y de Joaquín Montero (ca.1740- ca.1815), acompañadas de un método titulado *Cinco Quadernos de lecciones de música cantavile compuestos por Dn. Arnaldo de Hesper*,³⁵³ que sirvió, -como acá-, para cumplir con la docencia.

También se podría establecer un parentesco con otros autores como Vicente y Felipe Rodríguez, Anselmo Viola, Freixanet, Narciso Casanovas, José Lidón, Manuel Narro (1729- 1776) o con los ya más modernos, Félix Máximo López (1742-1821), Mateo Albeniz y el padre José Gallés (1758-1836).

Las sonatas, -hasta ahora anónimas-, del manuscrito de la Catedral de México, corresponden a este período de transición del órgano barroco al órgano clásico, y del clave hacia el fortepiano.

Muchas de las observaciones que se aplican al manuscrito con sonatas de Manuel Narro, podrían aplicarse al manuscrito mexicano, "... la copia es descuidada y el estilo compositivo bastante claro dentro de una ordenación formal cada vez más rica y compleja... elementos del barroco tardío...la melodía se halla articulada sobre la base de pequeñas células repetidas y asimétricas, que acusan la influencia del estilo galante."³⁵⁴

El original de nuestro manuscrito catedralicio, por cierto, ha desaparecido, y no es poco factible, que como siempre, aparezca en una biblioteca o colección privada norteamericana,

³⁵³ Calonge Fernando, Escribano Carlos, González Diego, "Música de tecla en unos manuscritos sevillanos del siglo XVIII," pp.217-27, en *Claves y pianos españoles: Interpretación y Repertorio hasta 1830*, Actas del I° y II° Simposios Internacionales, Vera-Mojácar 2000-2001 ed. Luisa Morales, Almería 2002.

³⁵⁴ Madrid Rodrigo, " La sonata dieciochesca en la obra para tecla de Manuel Narro (1729-1776), en *Claves y pianos*, op.cit.pp 169-176, p.173.

ya que la eficiente avidez de algunos investigadores, y el mercado ilegal solapado de nuestros vecinos del norte, (*free trade*), los lleva a saquear sistemáticamente, cualquier documento valioso que “encuentran” en nuestro país, y ofrecerlo a la libre oferta, sin ningún recelo ético.

Esta es una de las razones que esgrimen algunos particulares para no dar a conocer sus valiosos manuscritos o impresos, ya que no quieren verse acosados por investigadores-comerciantes, que recurrirán a cualquier medio con tal de hacerse de algunos.

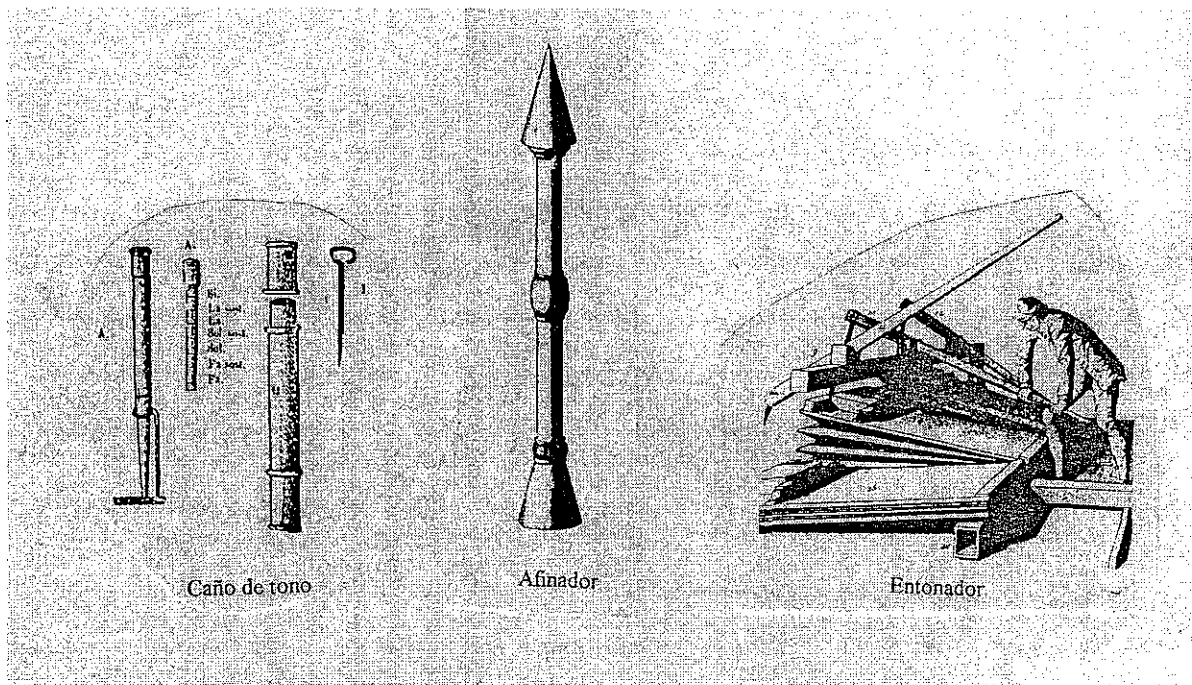
La otra obra que se discute en este apartado, que sirve de final al programa, es el *Te Deum* con 16 versos, de Antonio Soler.

A entrambos números del programa les aplicaremos similares premisas estilísticas. Algunos avisos de ornamentación están consignados por el propio Soler en su *Llave de la Modulación*, Madrid, 1762 , otros consejos se desprenden de la lectura de las *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y harpa*. Madrid, 1702,³⁵⁵ de Joseph de Torres y Martínez Bravo, presumible autor del *Libro que contiene onze obras para órgano de registros partidos del Sr .Dn. Joseph de Torres*, manuscrito procedente del Convento de las Trinitarias de Puebla de los Ángeles,(Colección Sánchez Garza, recientemente vuelto a transcribir por el Dr. Delgado), del que también se incluye una *Obra de lleno de VIIº tono*
356

A estos notables compositores y teóricos, se añade, por último a Pablo Minguet e Yrol, autor de las *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores...*Madrid, ca.1754, cuadernillo que posee notables grabados de instrumentos de tecla.

³⁵⁵ Torres trata en sus *Reglas*, la ornamentación en el acompañamiento de los instrumentos de tecla y menciona por vez primera en España, la *acciaccatura*, introducción de notas extrañas o disonancias en un acorde, de golpe, y con efecto casi percutado.

³⁵⁶ Este manuscrito, atribuido anteriormente al chantre catedralicio, José de Torres y Vergara, por el investigador Felipe Ramírez, fue publicado por el CENIDIM , en México, 1993. Ahora estamos en espera de una nueva transcripción y estudio crítico de manos del Dr. Gustavo Delgado.



LAMINA V, AFINADORES, DTHOE.

En la obra de Soler, como en las sonatas de catedral, encontramos signos abreviados para la ejecución de ornamentos, como los usamos hoy en día.

Soler en su mencionada *Llave de la Modulación*³⁵⁷, menciona de paso y sin ser tajante en lo explícito, el *trino*, la *apoyatura* y el *mordente*., la apoyatura puede ser larga (mitad del valor) o corta.

“En referencia a los mordentes y tresillos, éstos se presentan totalmente arbitrarios y según como mejor pasen se tocarán en forma de mordentes o de tresillos. En cuanto a los grupetos, éstos no aparecen por lo general abreviados. Soler los escribe por completo...o bien los implica en secuencias melódicas. Estos adornos escritos por el propio compositor pueden servir de base e inspiración a la hora de adornar otros pasajes...Lo más interesante de Soler son, sin duda alguna, sus adornos especiales, que se encuentran igualmente escritos por completo.”³⁵⁸

³⁵⁷ Soler Antonio, *Llave de la Modulación, y antigüedades de la Música*, Madrid 1762, Madrid, Biblioteca Nacional, M 2148.

³⁵⁸ Morales-Cañadas Esther, “La ornamentación en la música española en los siglos XVII y XVIII,” pp.151-163, en *Claves y pianos, op.cit.*p.162.

Soler emplea además el signo de calderón para sugerir la inclusión de una pequeña cadencia improvisada, u ocasionalmente el término *Arbitri*, libertad que Soler en su tratado define parcamente; “*Arbitri va al gusto del que executa.*”³⁵⁹

Soler parece darle un sentido que va mas allá de una pequeña cláusula improvisada y que parece referirse a alteraciones del tempo básico; rubato o libertades del compás:

*...Aunque las Notas están debajo del tiempo puesto en la Clave, no se ha de atender tanto al Compás cuanto al movimiento, y por éste se saca la mayor o menor detención de las mismas Notas...Su mayor o menor violencia se distingue con estos tres nombres: **Arbitri, Largo, Presto** :Arbitri va al gusto del que ejecuta: Largo, muy pausado; y Presto, aprisa, o los equivalentes a éstos.*³⁶⁰

³⁵⁹ Citado en Powell Linton, “La elaboración de cadencias en la música española para tecla del siglo XVIII”, pp.165-68, en *Claves y pianos*, op.cit.p.165

³⁶⁰ Soler, *Llave de la Modulación*, op.cit.p.120

IV PROGRAMA Y NOTAS; PENSIL NOVOHISPANO DE AMENAS FLORES MUSICALES

- Fabordones* del IV^o tono. Antonio de Cabezón (1510-1555)
(llano, glosado de tiple, de alto y de baxo) *Obras de música para tecla y arpa y vihuela*, Madrid, 1578.
- Motete Glosado, sobre el Ave María de Josquin des Prés.
*
- Recercada* 2^a; sobre el Passamezzo. Diego Ortiz (ca.1525- 1571)
Tratado de Glosas (Roma 1553)
*
- Verso* del Magnificat de V^o tono de Morales. Francisco Fernández Palero(1533-1597)
Libro de Cifra Nueva, (Alcalá, 1557)
- Romance*; Mira, Nero de Tarpeya
*
- Recercada* 4^a; sobre la Folía. Diego Ortiz
*
- Fantasías* X y XI, , Tomás de Santa María (1510 - 1570)
Arte de tañer Fantasía, Valladolid, 1565
*
- Recercada* 7^a; sobre la Romanesca. Diego Ortiz
*
- Himno* Ave maris stella Juan Bermudo (1510-1565)
Romance, "si me veys en tierra agena" *Declaración de Instrumentos musicales*, Osuna. 1555
*
- Pange Lingua* glosado Sebastián Aguilera de Heredia(1565-1627)
Ms., El Escorial, I, f. 19v
*
- Intabulatura* de un motete Pro Defunctis Francisco López Capillas(1608-1674)
Libro de Coro VIII, de la Catedral de México



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

	*	
<i>Tiento</i> de tiple, de séptimo tono		Francisco Correa de Arauxo(1576-1654)
<i>Tiento</i> de dos bajos		<i>Facultad Orgánica</i> , Alcalá 1626
	*	
<i>Batalla de Vº tono</i>		Fray Martín y Coll s.XVII
		<i>Huerto Ameno</i> , (Madrid 1708-9)
	*	
<i>Tiento</i> a modo de Canción		Anónimo oaxaqueño, s. XVII
		<i>Ms.Santiago Ixtaltepec</i>
	*	
<i>Tiento</i> de falsas		Pablo Bruna(1611-1679)
		<i>Ms. Biblioteca Central, Barcelona,M72</i>
	*	
<i>Pasacalles Iº, y Corrente italiana</i>		Juan Cabanilles(1644-1712)
		<i>Jaca,Ms. S.n.</i>
	*	
<i>Tiento</i> de lleno de 8º tono.		José de Torres(1670-1738)
		<i>Ms. Catedral de México,s.XVIII</i>
	*	
<i>Gaitilla</i>		Sebastián Durón (+ después de 1716)
		<i>Jaca,Ms.s.n.</i>
	*	
<i>Dos Obras para Tecla</i>		Leonardo Ortensio de Leo (1694-1744)
		<i>Ms. Catedral de México</i>
	*	
<i>Te Deum</i>		Antonio Soler (1729-1783)
		<i>Ms. Paul Guinard ,s.n.</i>

Órgano : José Antonio Guzmán Bravo

PROGRAMA DE MANO :

PENSIL NOVOHISPANO DE AMENAS FLORES MUSICALES

Fabordones del IV^o tono.

Antonio de Cabezón (1510-1555)

(llano, glosado de tiple, de alto y de bajo)

Obras de música para tecla y arpa y vihuela, Madrid, 1578.

Motete Glosado, sobre el Ave María de Josquin des Prés.

Las primeras obras, que inician el programa, provienen de la pluma más inspirada del renacimiento español, en la música de tecla.

Antonio de Cabezón fue el clavicordista de cámara del rey Felipe II, en un momento en el que frecuentaban la corte artistas, poetas místicos y músicos de renombre, por lo que vivió plenamente el espíritu del Siglo de Oro.

El fabordón es una secuencia de acordes sobre un cantus. Cabezón presenta tres versiones; una glosada en el tiple, otra en la voz del alto y otra más en el bajo. Su estilo es directo e imaginativo, aplicando a la glosa o comentario musical, principios compositivos que provienen de la improvisación.

El motete está construido sobre una pieza de profunda intensidad, el Ave María del gran Josquin, que Cabezón glosa a cinco voces, con una retórica mística de altos vuelos. Es una pieza conmovedora por su intensa reflexión y que emplea al órgano en pleno, creando una textura potente y diáfana.

*

Recercadas sobre el passamezzo, la folía y la romanesca.

Diego Ortiz (ca.1525- 1571)

Tratado de Glosas (Roma 1553)

Hemos empleado tres de las notables *Recercadas*, para vihuela de arco de Ortiz, como interludios de carácter puramente instrumental, entre música que denota una procedencia

vocal, para servir de contraste. Estas recercadas están construidas respectivamente sobre tres famosos *tenores italianos*, diseños melódico-armónicos, sobre los que se compusieron infinidad de glosas en los siglos posteriores; el *passamezzo*, las *folías* y la *romanesca*.

Cada recercada, glosa su tenor, con tres o cuatro diferencias.

El *passamezzo moderno*, con un carácter danzable y virtuosístico, fue popular hasta entrado el siguiente siglo, en cambio la españolísima *folía*, cuenta con variaciones de Cabezón, Correa, Ortiz, Cabanilles, Corelli, Pasquín, K.P.Bach, Beethoven, Ponce y Rachmaninoff, entre otros, lo que demuestra su flexible vigencia a través de los siglos.

El tercer *tenor*, está construido sobre la popular *Romanesca*, cercana parienta de la secuencia armónica de “*Guárdame las Vacas*”, que tanto glosaron nuestros vihuelistas.

En la ejecución, la mano derecha toma la parte solista de la vihuela de arco o violón, y la realiza una octava más alto, mientras que la izquierda recoge las tres voces restantes.

Este es un claro ejemplo de la ínter cambiabilidad instrumental, que caracteriza al renacimiento. Los nazardos, violones y trompeta magna, reemplazan a los solos de vihuela de arco, del original, y la armonía se resume, en la mano izquierda acompañante.

*

Verso del Magnificat de Vº tono de Morales.

Francisco Fernández Palero(1533-1597)

Libro de Cifra Nueva, (Alcalá, 1557)

Romance; Mira, Nero de Tarpeya

El verso de Cristóbal de Morales, sirve de materia prima a este inspirado improvisador y virtuoso del clave y el órgano, don Francisco Fernández Palero, para una reflexión polifónica de efímera belleza.

Su glosa sobre el romance histórico del incendio de Roma, seguramente favorita del clavicordio, se basa en el retrato del cruel Nerón, en terribles circunstancias:

Mira Nero de Tarpeya,
A Roma cómo se ardía
Gritos dan niños y viejos,
El de nada se dolía.

Ambas piezas serán interpretadas con un estilo herreriano, severo y pulcro, a la manera de fray Juan Bermudo, la primera con retórica teológica liviana, la segunda al estilo de la retórica trovadoresca, que conviene a nuestros romances tradicionales. partiendo del carácter original de los textos empleados y de la posibilidad de destacar las melodías de los romances. Los textos se encuentran en el *Romancero General* de la edición de Rivadeneyra (Madrid, 1877).

*

Recercada 4ª; sobre la Folia.
(Vid supra)

Diego Ortiz

*

Fantasías X y XI, ,

Tomás de Santa María (¿ - ca.1570)

Arte de tañer Fantasía, Valladolid, 1565

Estos ejemplos de figuraciones melódicas, con ornamentación al estilo plateresco, los pone fray Tomás de Santa María, como ejemplos para improvisar con soltura, glosas imitativas polifónicas, o melódicamente virtuosas.

*

Recercada 7ª; sobre la Romanesca.
(Vid supra)

Diego Ortiz

*

Himno Ave maris stella
Romance, "si me veys en tierra agena"

Juan Bermudo (1510-1565)

Declaración de Instrumentos musicales, Osuna. 1555

Bermudo es el representante en España del estilo Herreriano, de raíz Apolínea y racional. El himno mariano, es una de la piezas que Bermudo agregó a su edición de 1555 de la *Declaración*, por insistencia de los organistas del Nuevo Mundo, específicamente, por intervención de don Francisco Cervantes de Salazar, maestro de retórica de la Real y Pontificia Universidad de México, y amigo personal de Bermudo.

El estilo pide una retórica mesurada, franciscana, exultatoria, en contraste con la empleada en el romance, de tipo trovadoresco, pero observando el rigor contrapuntístico que lo caracterizó.

Este romance está tratado de forma imitativa polifónica, a cuatro voces.

*

Pange Lingua glosado

Sebastián Aguilera de Heredia(1565-1627)

Ms.,El Escorial, I.f.19v.

En esta pequeña obra, el gran Aguilera de Heredia, organista y compositor aragonés de fama ultramarina, hace un breve despliegue de retórica religiosa, lírica y expresiva, tomando de base los versos del *Pange Lingua*.

Canta lengua el glorioso misterio
Del cuerpo y la preciosa sangre
Pagados como precio de la redención del mundo
Fruto de tu generoso vientre, el rey que guía a la gente

Aquí el *cantus firmus* procedente de la liturgia gregoriana: el canto del *Pange lingua*, usado a todo lo largo de la pieza, en valores dilatados, en la parte del bajo.

Puede aparecer en notas largas iguales, o de forma ornamentada.

El uso de un determinado *cantus firmus*, entre estos autores, conocedores profundos de la liturgia de su tiempo, no era casual ni tan sólo funcional. Es pues importante acudir a la identificación del canto original en el *Liber usualis*, marcarlo con su texto bajo las notas musicales, traducirlo, indagar su sentido y permitir que el carácter original del canto sugiera

la ejecución de la pieza, sea como en este caso exultativa, y gloriosa, o en el de un *De Profundis* o un *Miserere*, grave y triste.

*Pange lingua gloriosi
Corporis misterium
Sanguinis que pretiosi
Quem in mundi pretium
Fructus ventris generosi
Rex effudit gentium*

*

Intabulatura de un motete Pro Defunctis

Francisco López Capillas(1608-1674)

Libro de Coro VIII, de la Catedral de México

Don Francisco López Capillas, es uno de los representantes del culteranismo en la música novohispana de mediados del siglo XVII.

Este hermoso motete, *In horrore visionis nocturnae*, dedicado a los oficios de difuntos, contiene una textura a seis voces de gran interés armónico, con toques de intenso dramatismo.

Como era práctica común en la época, he realizado la *intabulatura*, o versión transcrita de la fuente vocal, adaptándola a los medios organísticos, partiendo del carácter original de los textos empleados y de la posibilidad de destacar los diálogos entre las voces.

*

Tiento de tiple, de séptimo tono

Francisco Correa de Arauxo(1576- 1654)

Tiento de dos bajos

Facultad Orgánica, Alcalá 1626

El tiento de tiple del genial Correa de Arauxo, presenta una dramática contraposición de una sección grave de polifonía a tres voces, que lleva la mano izquierda, pausada y constante, que recuerda los pasos de marcha de las procesiones de Semana Santa sevillanas, -en las que el tambor y los clarines, llevan un pulso estable y regular-, que se alterna con

pasajes, ricamente ornamentados, de contenido emocional, donde se ejercita el virtuosismo y la expresividad de la mano derecha.

Emplea Correa una retórica popular, más cercana a la *saeta*, o improvisación arrancada por la emoción del paso de una imagen conmovedora.

Dos elementos claramente contrapuestos, crean una atmósfera mística, de profunda reflexión.

El contenido expresivo, típico del primer barroco, nos remite a esta dicotomía de contraste, que también se puede observar en el *Tiento de dos baxos*, en los que el trabajo de la glosa se concentra en las dos voces graves, tratadas instrumentalmente y se alternan con pasajes imitativos en las tres voces agudas, contrapunto a cinco, *prima prattica*.

*

Batalla de V^o tono

Fray Martín y Coll s.XVII

Huerto Ameno, (Madrid 1708-9)

Las batallas son piezas típicamente organísticas, por cuanto requieren de una registración característica, muy sonora y descriptiva de toques y llamadas bélicas.

Como se alude en la denominación, los instrumentos que sobresalen son los de índole militar; las lengüetas, especialmente clarines, trompetas, chirimías, orlos, bajones y sacabuches. Es música de construcción sencilla, que busca la sorpresa y el regocijo (quizá por haber ganado la batalla), con sus llamadas y redobles militares.

Los registros de lengüetas están colocados en artillería, como en los galeones.

*

Tiento a modo de Canción

Anónimo oaxaqueño, s.XVII

Ms.Santiago Ixtaltepec, Oaxaca.

Es esta, una obra interesante rescatada por el Dr. Gustavo Delgado, en un pequeño poblado de la Sierra Mixteca de Oaxaca.

La construcción imitativa polifónica, da paso a figuraciones virtuosísticas, tipo tocata, en las que los motivos rítmicos y melódicos están trabajados como imitaciones que llegan a un clímax, concebido con rasgos del *stylus fantasticus*.

*

Tiento de falsas

Pablo Bruna(1611-1679)

Ms. B.C.Barcelona, M.729

En esta breve obra , el justamente célebre *ciego de Daroca*, hace uso de las *falsas*, o disonancias, preparadas y resueltas, que le dan un carácter cromático y expresivo, aunque mantienen el tiempo de una danza imitativa.

Fue un organista y compositor muy apreciado por el rey Felipe IV.

*

Pasacalles Iº, y Corrente italiana

Juan Cabanilles(1644-1712)

Jaca, Ms.,s.n.

Los pasacalles, basados en secuencias de bajos armónicos reiterativos, servían para mover procesiones por las calles, de ahí su nombre, pero además como piezas en las que se muestra las habilidades de los organistas para improvisar variaciones y diferencias.

La *Corrente italiana*, nos recuerda la importancia capital de Frescobaldi en la música de tecla de su momento.

En Alemania como en España y otras partes del mundo, los compositores buscarán modelos compositivos, principalmente de este autor, para desarrollar sus propios ingenios.

Cabanilles toma la inspiración pero compone una corriente atípica, ya que contiene introducción binaria y varias secciones, que alternan compases ternarios y pulso para crear algo único, que en vano buscaremos en el propio Frescobaldi.

*

Tiento de lleno de 8° tono.

José de Torres(1670-1738)

Ms.,s.XVIII, Col. Sánchez Garza.

Este autor del *Libro que contiene once partidos de Torres*, en un principio fue confundido con José de Torres y Vergara, personaje novohispano, protector del Seminario de Infantes de la Catedral de México.

El manuscrito procede del Convento de las Trinitarias de Puebla, y está en la Colección Sánchez Garza, propiedad del CENIDIM.

Es un tiento de lleno, es decir en el que se usa el órgano en pleno, (no medios registros). En esta obra se nota un dominio y maestría en la composición en franca oposición con la pobre calidad de la copia manuscrita que los contiene.

Ha sido recientemente adjudicado este manuscrito a Joseph de Torres y Martínez Bravo, organista y compositor de las Descalzas Reales de Madrid.

Este manuscrito contiene la única obra organística conocida de este famoso compositor, y teórico.

*

Gaitilla

Sebastián Durón (+ después de 1716)

Compositor castellano, notable en la música religiosa y teatral, fue maestro de la Real Capilla, hasta el advenimiento de los Borbones en España.

El pertenecía al partido de los Hapsburgo, por lo que se vio forzado a emigrar a Francia. La *Gaitilla*, está escrita como un solo de medio registro grave, para el bajón, donde este se luce con figuras virtuosas y glosas de gran ingenio.

*

Dos obras para tecla

Leonardo Hortensio de Leo(1694-1744)

Ms. Catedral de México

Estas obras proceden de un manuscrito, -hasta hace poco anónimo,- de la Catedral Metropolitana, y pueden agruparse en secuencia, *Largo- alegre*, típica de las sonatas del Nápoles español.

Recientemente han sido identificadas algunas de ellas, entre los *Dodici Solfeggi à voce sola e continuo*, de Leonardo Hortensio de Leo, organista mayor de la capilla virreinal española de Nápoles.

El estilo presenta rasgos de escritura galante, que hacen pensar que fueron compuestas hacia 1740. Pueden haber sido concebidas algunas de ellas como ejercicios para voz y continuo, pero algunas resultan muy idiomáticas para el teclado, empleando recursos organísticos, como largas notas tenidas, y otros clavicembalísticos, como adornos frecuentes y recargados, ritmos de danza, que no eran ajenos a ser empleados en el culto, como piezas breves, transiciones y oración, con el beneplácito de público y autoridades eclesiásticas.

*

Te Deum

Antonio Soler (1729-1783)

Ms, Paul Guinard, s.n.

Se trata de unas glosas ya en estilo “moderno”, de un clasicismo impregnado de rasgos galantes, sobre la oración del *Te Deum*. Cada uno de los pequeños trozos que lo integran tiene un carácter contrastado, en el uso de dinámicas, registros, género y carácter.

Soler nos presenta un breve catálogo de sus diversas facultades para la variación y la glosa.

José Antonio Guzmán Bravo

Vº DOCUMENTOS PARA LA RESTAURACIÓN DE LOS ÓRGANOS DE LA CATEDRAL METROPOLITANA DE MÉXICO:

Los documentos generados por la creación de los órganos de la catedral de México - fábrica notable del maestro organero Joseph Nassarre³⁶¹- son numerosos, cargados de información y sumamente útiles para asomarnos al proceso de su construcción.

El pedido precisando condiciones y exigencias, el proyecto de Nassarre (contenido en una detallada *Memoria*), la aceptación de los fiadores, las libranzas periódicas de recursos para el pago de jornales y materiales, los dictámenes de las *personas inteligentes* que los recibieron en su entrega en octubre de 1736, hasta llegar a la elección de un afinador competente encargado de mantenerlos siempre a punto.

La historia catedralicia consigna otras muchas intervenciones chicas y medianas entre 1762 y 1821, que comentaremos con particular detalle, trezaremos a zancadas el período independiente, siglo XIX y época porfiriana incluidos, el siglo XX, hasta llegar al momento del incendio en 1967 y la consiguiente polémica de restauración.

La oportuna intervención del maestro Dirk Flentrop y Kees Oostenbrügge y su taller de organería *Flentrop-Orgelbow* de Zaandam, en Holanda, que salvó de la destrucción a estos órganos, condenados a desaparecer- junto con la sillería del coro- por hacer caber más gente en los oficios.

En el mes de abril del 2007 comenzó una nueva restauración, que esperamos- por el elevado costo- llegue a ser algo más que una limpieza y desmonte del instrumento (apeo).

Aunque parezca increíble, a la fecha, no se ha integrado una comisión técnica de expertos para la supervisión de un proyecto mantenido en secreto, y bajo el cuidado (por parte de México) de dos personas que no están capacitados para hacer observaciones ni cuestionamientos.

³⁶¹ Joseph Nassarre, José de Nazarre, Nasarre, Nasarri. Organero aragonés, estuvo en México entre 1727 y 1737, para construir los órganos de las catedrales de Guadalajara y de Morelia, de la Basílica de Guadalupe y de los dos únicos órganos sobrevivientes de su autoría, los de la Catedral Metropolitana de México-Tenochtitlan.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tampoco se ha dado a la luz un reporte de las visitas que estos incondicionales y acrílicos visitantes han realizado al taller de restauración de Grenzing, en Barcelona y solo nos enteramos a tras mano que “va bien”.

Es decir que estamos a merced de la buena fe y honestidad de un organero de prestigio, pero al que se le han cuestionado algunas restauraciones desafortunadas, que en España y en México son motivo de preocupación, por tratarse esta vez, de los órganos históricos más importantes de América.

Nuestras gestiones por compartir *bonna fide*, la información y documentación no siempre han sido recibidas con beneplácito. Un oscuro velo de desconfianza parece ensombrecer mis intenciones, a los ojos de alguno, ya que a la fecha , no se me ha permitido conocer el proyecto propuesto y ya en ejecución. También el sochantre me ha prohibido el acceso a los órganos y al coro, sin que pudiera el Dean hacer valer su escasa autoridad, por lo que he perdido contacto directo con ellos últimamente.

Sin embargo, desde un principio mi planteamiento de objetivos, hipótesis y métodos, contempló la urgente necesidad de darle un sentido práctico de aplicación a la tan esperada restauración de los órganos de Catedral.

Los documentos, provistos oportunamente, pueden ayudar a tomar decisiones importantes y a sustentar una restauración modelo en su tipo.

El maestro Gerhard Grenzing, con una notable experiencia, será el responsable de la restauración que, – según aseguran los directivos de Conaculta, - pretende restituir el proyecto original de Nassarre, con las adendas históricas que ya se han comentado y la recuperación de la comodidad de sus teclados, uniformidad de registros, recuperación de su volumen y afinación además de la restauración integral de su aspecto escultórico y cromático. Esto me fue comunicado, gentilmente, de viva voz, por el maestro Sergio Vela , director de Conaculta y aunque no se corresponde con lo que expresa el maestro Grenzing, esperamos que al menos él tenga claro qué hará en la restauración.

En varias ocasiones hemos puesto a la disposición de Grenzing, los documentos de primera mano, recién paleografiados, y las humildes conclusiones que mis cortas luces alcanzan, esperando que sean de utilidad y base contextual para su restauración.

Por otra parte he asesorado a los restauradores de las cajas encargados de reponer la orquesta de ángeles músicos, que desafiantes, sobrevuelan las cornisas.

La iconografía novohispana disponible y otras fuentes pictóricas contextuales sirvieron para la reproducción de liras, violines o trombas marinas, etc., como se verá en el pequeño reporte al final.

También hice llegar al Mtro. Sergio Vela, copias de los reportes, transcripciones, sugerencias, etc., además de copias de los materiales documentales que he estado trabajando para esta tesis, del archivo personal de Guillermo Tovar, del Archivo del Cabildo Metropolitano de la Catedral de México, del Archivo General de Notarías, del Archivo General de la Nación y otros archivos y bibliotecas públicas y privadas.

Podemos considerar una serie de elementos a recuperar en el proceso de restauración, basándonos en estos testimonios de primera mano.

En las presentes *Conclusiones*, trato, -con base a la documentación-, de sugerir las posibles restituciones y recuperaciones, que deben ser consideradas en la presente restauración, damos cuenta de las principales reflexiones que surgen de esta privilegiada documentación, que podrán fundamentar el proceso de restauración y conservación de estos órganos.

La metodología a seguir en esta parte, se perfila hacia la investigación documental de archivo y transcripción y por esto tiene un carácter descriptivo.

El documento se presenta como fuente, en muchos casos única, por lo que a veces hay citas largas. Cuando son documentos integrales, pasan a los apéndices.

Es en la parte de Conclusiones en la que trataré de enlazar ciertos puntos del documento, con aspectos concretos del trabajo de recuperación y restauración del órgano.

Con el fin de hacer más clara la glosa del documento paleografiado, emplee las cursivas ya que son útiles para destacar en este caso las fuentes y referencias originales, mejor esto que reducir su tamaño, dificultando aún su lectura, o con la misma tipografía que a veces deja dudas de quién está hablando. Así que permítaseme esta licencia tipográfica que mis ojos, y los de algún otro, agradecen de antemano.

Respeté la ortografía antigua y algunos acentos inesperados, agregué otros necesarios, así como puntos y comas.

El uso de mayúsculas también está recargado de simbolismo.

Órgano aparece siempre con mayúsculas y sin acento, así como los objetos venerables de culto, las jerarquías eclesiásticas, los oficios y otras parafernalias sagradas, que requieren tratamiento respetuoso. No suelen acentuar pasados ni futuros.

Para los apellidos, opté por escribirlos como ellos mismos lo hacían de puño y letra.

Así resulta por ejemplo Tiburcio Sans, que ya encumbrado en la Puebla de los Ángeles se firma Sáenz de Izaguirre, en los documentos se registra este cambio de status interesante, igualar caligrafías, borraría este sutil testimonio.

Nassarre, se prefiere al común Nazarre, Sumaya a Zumaya, Xirón a Girón.

Aunque, como se sabe, no hay consistencia en los propios documentos, pero existen las firmas autógrafas que son en las que me baso para transcribir los nombres.

Aunque en un principio planteé que seguiría el escrutinio documental en las Actas de Cabildo hasta llegar al presente, dadas las dimensiones que ya alcanza este trabajo y la variedad de materiales que lo conforman hemos decidido llegar hasta 1821, fecha de la consumación de la Independencia de México, haciendo un breve resumen de ahí en adelante.

Esta fecha conviene por varias razones, por un lado en el fin del Virreinato de Nueva España con su barroca e ilustrada comparsa ; trecientos años de compartir el ámbito de un dilatado imperio, magnífico, aunque ya para entonces decrepito y desarticulado. Curiosamente se corresponde con el límite del repertorio que podría tocarse en nuestros órganos y al límite de lo que podría considerarse una intervención histórica, que no afecta sustancialmente la composición barroca original,(restituyendo las composiciones de las mixturas originales y completando congruentemente los medios registros incompletos).

Como alguien dijo, en 1821, termina formalmente en México, el siglo XVIII.

EL PEDIDO DE CONSTRUCCIÓN

No hay que perder de vista que la toma de decisiones que implican consensos, suele ser asunto que genera papeleo y dilatadas justificaciones.

En el caso de los órganos que nos ocupan hay que recordar que el Arzobispo-Virrey , Don Antonio de Vizarrón y Eguiarreta , fue señalado por su indecisión. Cada paso que se daba respecto a la construcción de tan grandes instrumentos, tenía que contar con vastas justificaciones que no dejaran lugar a dudas, de ahí un papeleo muy completo e interesante.

...Visto este Escripto, Mapa y Nomina de las Libranzas que en conformidad con lo mandado por este Venerable Cavildo presenta Dn. Joseph Nasarre, para la fábrica de un Organo nuevo...informándose del Maestro de Capilla, Organistas desta Sancta Iglesia, y los que les pareciere de fuera, y mandar dar todas las providencias necesarias para su mas breve construcción, y que ante todas las cosas y primero se dee quenta a el Illmo. y Exmo. Sr. Arzobispo Virrey Ntro. Prelado, llevándole el Mapa, y demas instrumentos presentados para que su Exa. Se sirva de disponer y determinar lo que fuera mas de su agrado, y con su determinación se proceda a lo arriba dicho...(Firmas, México, Mayo 12 de 1734)³⁶².

Del minucioso análisis de la documentación presentada por un experimentado organero de la talla de Nassarre, al Cabildo, - solo nos falta encontrar el mapa o plano original,- partió la decisión de hacer fluir los recursos, para que en el plazo apretado de dos años con seis meses, se concluyera cabalmente la obra.

Estos dos órganos con sus dobles fachadas y sendas caderetas, fueron entregados completos *con toda perfección*, mediante una nómina escriturada, mapas con el modelo autorizado al reverso (planos) y fueron examinados en toda su magnífica composición por el maestro de capilla don Manuel de Sumaya, los tres organistas titulares de la metropolitana y dos organistas externos, el de San Francisco y el de San Agustín, en octubre de 1736 .

Para poder realizar la costosa obra, fue imprescindible que don José de Nassarre presentara cuatro fiadores- mercaderes solventes- que prestaron juramento de obligación y fianza. Ellos fueron; Dn. Joseph Xuarez de Ulatte, Dn. Pedro Franco Sotto, Dn. Baltasar de Mosqueyra y Dn. Juan de Angulo.

En el siguiente documento, de la notaría de Dionisio Rodríguez³⁶³, se encuentra una clara versión del pedido de construcción y reforma, que el Arzobispo-Virrey, con su venerable

³⁶² Quenta General de las obras de Altares, Organos, Tribunas, Cantería, Ornamento y Capas =Con los instrumentos de Comprobacion. Fábrica Material, libro 5 , Año de 1737 foja 2v. ACCMM

³⁶³ Notaría a/c de Dionisio Rodríguez-vol 3958, fól. 210v 211 r , AGNN, México 24 de mayo de 1734.

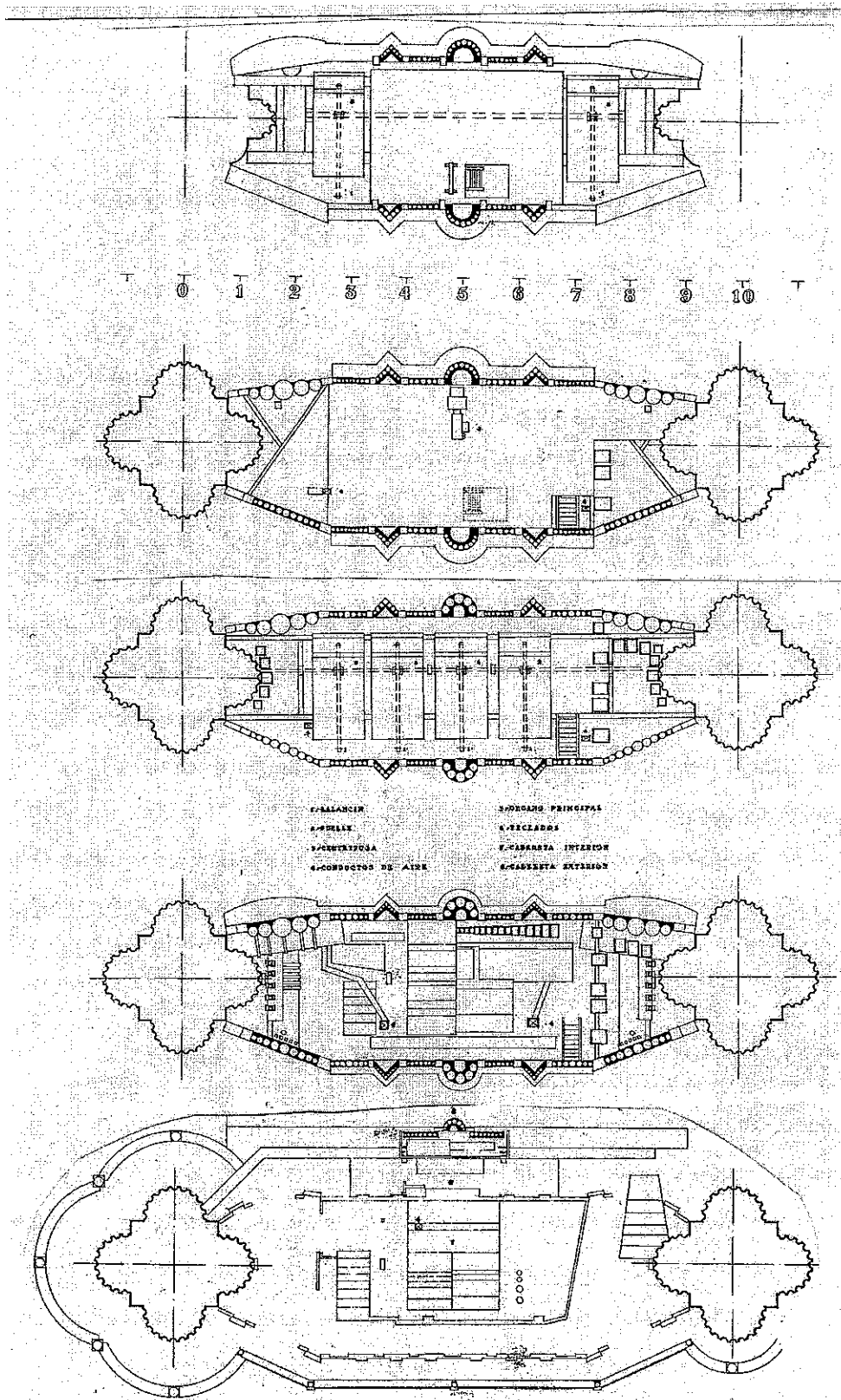
En Tovar de Teresa, Guillermo, *Documentos Inéditos para la Historia del Arte en México ,Órganos s. XVIII copias mecanuscritas.*

cabildo y especiales comisarios nombrados para la supervisión de la obra, hacen en forma clara y escueta a don Joseph Nassarre.

Los supervisores, elegidos entre los más capaces del Cabildo, por su experiencia en materia de instrumentos, por su gusto musical y escultórico o por su eficiencia y honestidad en la administración de recursos fueron los doctores don Alonso Moreno, don Luis Umpierrez, don Joseph Codallos y Rabal y don Juan Antonio Fábrega Rubio, ellos mandaron:

...hazer otro Organo Nuevo, el qual ha de llenar todo el claro que haze desde la tribuna â el Arco, y de lo ancho de pilar â pilar, siendo de su quenta la seguridad de el simiento y tribuna, en que se hâ de poner, y en quanto a las maderas, ha de zer conforme a las que tiene el que actualmente ay, y el antiguo se ha de igualar a este que se hace nuevo, y han de quedar los dos uniformes en el todo; Esto es, que echo el Organo que totalmente se ha de hazer de nuevo, en el otro lado del Evangelio, y donde oy está, el Organo Pequeño, que el que se ha de fabricar después, en el lado de enfrente Compuesto, de el órgano Grande Viejo y lo que se le añadiere según lo que se tiene pactado, ha de quedar igual en teclados, registros, y fachada â dicho órgano nuevo de suerte que ynterior y exteriormente, estén unisonos y conformes, sirviendo de el viejo todo lo servible y formándolos con las mixturas, que contiene la memoria que está en los Autos, la que se demuestre...por la qual y los Mapas, hâ de entregar dichos dos órganos el referido Mâtro.; a los treinta meses de la fecha de la escriptura, quedando dichos mapas certificados a la buelta...y que dichos señores (los fiadores de Nassarre), se obliguen, a que si el dicho Don Joseph Nassarre falleciere en el tiempo de la obra, se le han de Rezevir en quentta todos los materiales que tuviese para dicha obra Y para que constte quales son, ha de ser obligación del suso dicho tener un libro en que con toda claridad y distinción asiente y exprese sus precios y lo mismo los Xornales, que huviere pagado a los operarios y su trabajo correspondiente...con relación jurada, y que dicha obra se haga por quarenta y ocho mill pesos en que se convinieron, dichos señores y el referido Dn. Joseph Nassarre...³⁶⁴

³⁶⁴ Ibid. fol. 210 v- 211 r.



LAMINA VI, CINCO PLANTAS DEL ORGANO DEL EVANGELIO

EL PROYECTO DE DON JOSÉ NASSARRE EN 1734

La compleja obra inicia su composición con un claro y detallado proyecto que cuenta con la aprobación de las autoridades eclesiásticas, con el respaldo del maestro de capilla Manuel de Sumaya y de los organistas de catedral :

...Lo conttenido en esta memoria, es lo que hâ parecido mas combeniente a el buen exsitto del Organo que por ella se demuestra por Dn. Joseph Nasarre y que en la junta se confirió...y assi lo que en ella se contiene juro ser lo estipulado en dha. junta , y para que conste lo firmé en 20 de Maio de 1734 Br. Manuel de Sumaya (firma)³⁶⁵

Sin embargo Esta escriptura no pasó porque aviendo passado a que la firmasen los dichos señores juntamente con el principal, expresaron los dhos Sres.haverles faltado expresión mas extensa sobre la entrega de las partes y demás que consta del nuevo instrumento al que se hizo ante mi (firma el notario Dionisio Rodríguez)³⁶⁶, lo que nos da una pauta acerca de las exigencias específicas estipuladas por el cabildo de entonces; proyecto ampliamente discutido con los especialistas, aprobado y dado a conocer, sin embozos ni engaños y sin dejar nada al azar.

Así que se manda a por el escribano, una vez más, para redactar la que sería, en definitiva, la descripción minuciosa de los órganos :

Nómina de las misturas y demás circunstancias de que se compone un Organo Grande digno y adecuado para una Sta. Yglesia Cathedral como la de México, y por esto superior â todos los que ay en la Nueva España y es de la manera siguiente:³⁶⁷ (El documento entero está en Apéndice I)

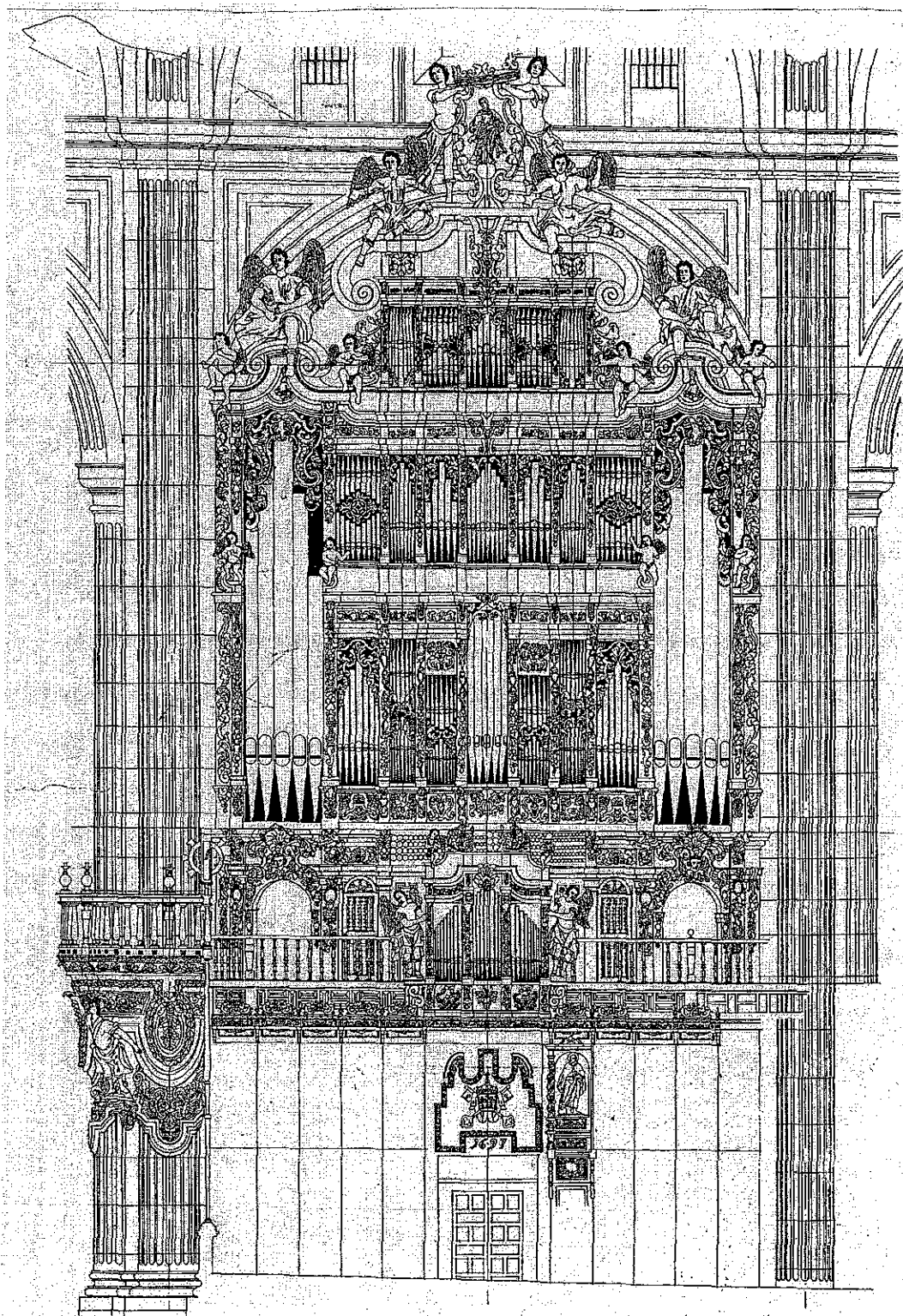
y comienza a enumerar detalladamente los componentes fónicos, por un secreto suficiente para hacer sonar las dos fachadas de cada órgano simultáneamente, registros partidos según el uso en boga, maderas de cedro blanco viejo de Orizaba ,con dos teclados de hueso y ébano, con una mecánica extremadamente sutil y eficiente . La extensión será de 50 notas ; del do grave 2 al do# , re 6 de la mano derecha.

Otra novedad la constituían los cinco fuelles de marca mayor a la castellana que fueron colocados en la parte interna superior, para no ser vistos ni oídos, accionados por péndulo. En ambas fachadas al coro instaló diez contras graves de 26 palmos (16 pies) con sus dos mixturas respectivas, en los castillos laterales de cada órgano.

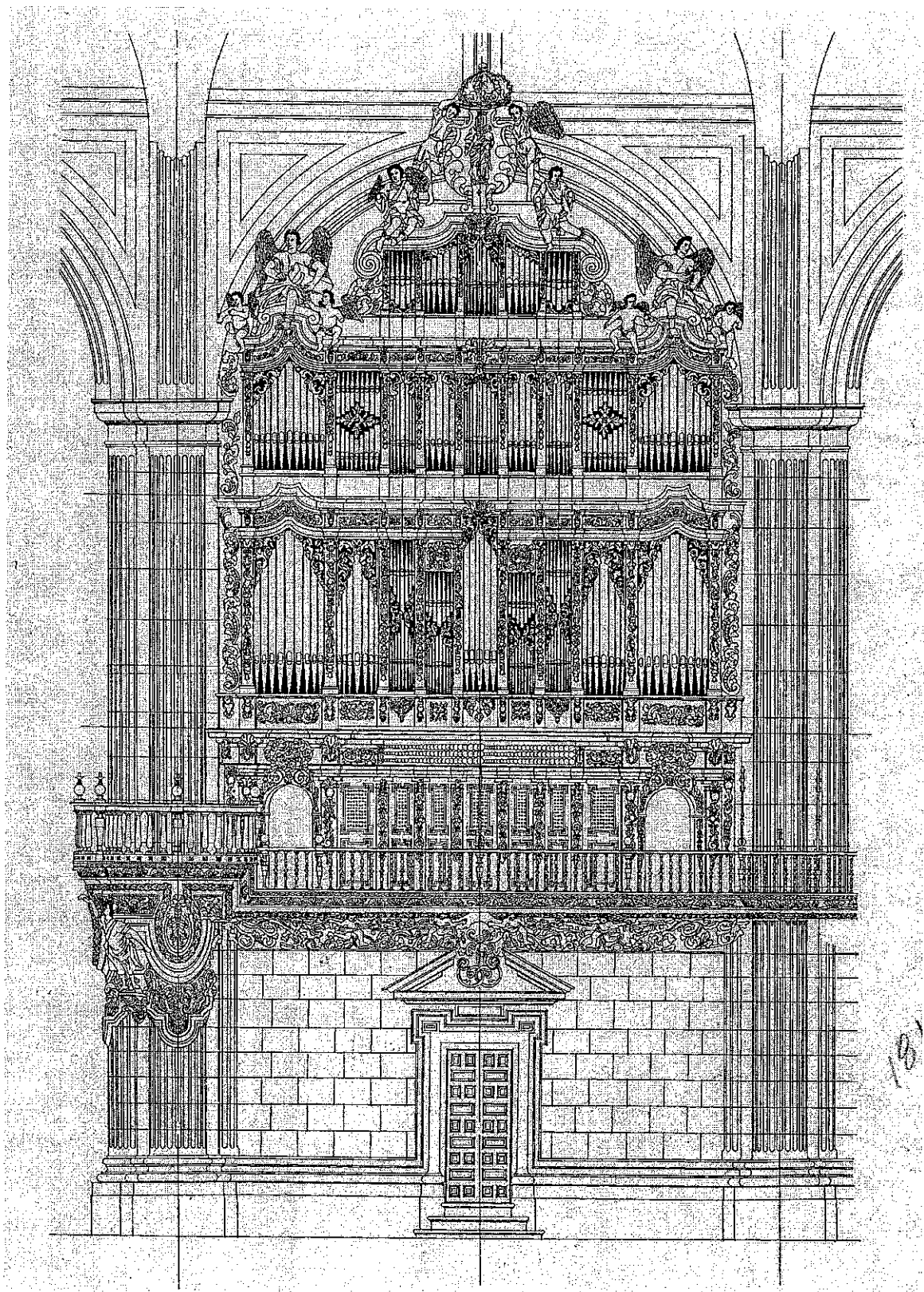
³⁶⁵ Ibid, foja 9r.

³⁶⁶ Not. 734 Francisco Rodríguez , foja 216r. AGNN, México, Mayo 22 de 1734 , en Tovar de Teresa, op.cit.

³⁶⁷ Quenta,op.cit. ff 10,11.12



LAMINA VII ORGANO DE LA EPISTOLA, 1736, FACHADA CORO



LAMINA VIII, ORGANO DEL EVANGELIO 1735, FACHADA NAVE

Para el órgano de la Epístola (Sesma-Sans, reformado) añadió una nota más en el flautado mayor de octava larga en sus graves de 13 cuartas de entonación (8 pies), do-do#-re-mi, al estilo flamenco, aunque sin re#. El otro flautado mayor en la fachada que da a la nave colateral, se acciona desde mismo teclado superior.

La dotación de nazardos es digna de mención : a partir del flautado violón tapadillo se sigue con octava, quincena, diez y setena y veintidosena (hoy desaparecida) todos nazardos. El Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España³⁶⁸(DTHOE), nos ofrece un jugoso apartado sobre los nazardos, del cual extraemos estas noticias relevantes :

Los nazardos son una familia de tubos y juegos simples y compuestos que se caracterizan por un timbre más opaco que el de los “flautados”, lo que se consigue dándoles una talla más ancha abierta o cerrada y fundiendo el material en una aleación de estaño y plomo más bien rica *en este* último elemento.

El “Nazardo” introduce en el órgano un nuevo timbre más velado, hueco y opaco que en cierto modo puede ser tenido por “nasal”...los “Nazardos” acaban configurando una auténtica segunda dimensión sonora de la familia de los “labiales”.

A estos se contraponen los llenos de cañutería “clara”, con octava, docena, quincena, diez y setena y diez y novena clara, a los que se suman los registros propiamente de “llenos” que integran la perfección armónica de sus octavas, docenas, quincenas, diez y novenas, címbalas y sobrecímbalas.

Estas filas reunidas, coronan el edificio armónico con ricas columnas sonoras de varios caños por tecla.

Es en estos registros donde se han detectado algunas alteraciones que empobrecieron la disposición original de estos órganos. Es deseable y posible revertir esta mutilación, copiando las disposiciones originales y la composición material de los caños conservados.

Luego pasa el escrito de Nassarre a enumerar las diferentes misturas sueltas enteras y de media mano (registro partido) : la “rochela” de la que el Diccionario...del Órgano³⁶⁹ nos dice;

...el término aplicado al órgano es sin embargo con toda claridad un barbarismo del alemán “Rohrschelle” con el que se designó en Centroeuropa un juego de tubos de chimenea que en el

³⁶⁸ Saura Buil Joaquín, *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona 2001, pp.311-316

³⁶⁹ *Ibid*, p 419

lenguaje del artífice mexicano correspondía a un nazardo en docena “Rohrflöte”. También menciona la “espigueta” o tubos tapados con un tapón superior que tiene un orificio de donde sale una pequeña chimenea...habría que definirlos como semitapados .De talla ancha y, normalmente con orejas, producen un sonido muy peculiar y agradable sonido de flauta, siendo también, por su velada opacidad, utilizados como nazardos y en la composición de las primeras hileras o guías de las cornetas.³⁷⁰

Aparece en esta Nómina la “tolosana”, juego compuesto, especialidad del los constructores aragoneses, valencianos y catalanes desde mediados del siglo XVII, que en nuestros órganos se maneja como registro tiple de mano derecha con tres caños por tecla.

La “corneta magna” es la propia de un instrumento de grandes dimensiones ya que lleva siete flautas por cada tecla y posee un secreto elevado aparte, lo que le confiere el carácter “magno” de cuerpo robusto.

Pasa luego a enumerar los diferentes registros de clarines en uso por entonces: La trompeta real alojada en el interior y afinada unísona con el flautado mayor y ocho diversas misturas de lengüetería que se encuentran encima del asiento del organista; bajoncillo de mano izquierda, clarín en quincena de mano izquierda, clarín claro de mano derecha, clarín de campaña (m.d.), redoblado este para aumentar su volumen, chirimía (m.d.) a la octava baja del flautado mayor, oboe (m.d.) y trompeta magna (m.d.) afinada octava bajo del flautado mayor. Aquí encontramos ya el empleo de estos registros cruzados (mano derecha con registros graves y mano izquierda con agudos) que resultan hoy en día enigmáticos ya que su uso en la música polifónica presupondría cruzamientos inconvenientes y que hasta ahora podemos considerar más propios de himnos homofónicos, cánticos litúrgicos congregacionales o para las frecuentes improvisaciones de los organistas de entonces.

Agrega dos juegos de tambores, pajaritos, cascabeles y campanillas, accionados con tirantes de madera al lado derecho de la consola y que eran llamados “juguetes”, por su carácter referencial y colorístico.

Como correspondencia a las lengüetas del lado del coro, Nassarre ofrece “a los diestros organistas” cuatro mixturas accionadas también con el teclado superior pero que suenan, tendidas, en las naves laterales. Bajoncillo, clarín claro, chirimía y oboe, a los que se agregaron al margen y con otra letra el clarín claro (m.i.) y la trompeta magna.

³⁷⁰ Ibid, p 196

Después de describir el Gran Órgano pasa a detallar las caderetas interna y externa, ambas regidas desde el teclado inferior y que poseen sus propios secretos, uno bajo el flautado mayor (al interno y frente) y el otro, tras la espalda del organista.

Las caderetas internas estarán constituidas por; flautado violón (m.i.) octava, quincena, diez y novena, lleno de cuatro flautas por tecla, cimbala de tres flautas por tecla, corneta de siete flautas (m.d.), bajoncillo (m.i.), clarín (m.d.), que imita al violín, flautado mayor (m.d.) aclarando que estas mixturas estarán dentro de un arca o caja que se puede abrir y cerrar para dar efecto de eco, distancia y respuestas.

Para las caderetas externas, cuyas fachadas, -sostenidas por respectivas parejas de ángeles que alguna vez fueron dorados-, penden sobre el coro y se encuentran a espaldas del organista.

Nassarre ofrece una octava en tres castillos por todo el teclado, quincena, diez y novena, corneta inglesa (m.d.) con cinco flautas por tecla, asegurando que estas mixturas causan particular armonía por ser *delicadas y sonoras*.³⁷¹

El proyecto de tan excelente órgano, descrito puntualmente y en numerosas copias (con ligeras variantes de escribano, ortografía, datos, detalles y firmantes), en la *Nómina de las mixturas* ³⁷², se llevó a cabo con método y precisión.

Prontamente, el 28 de mayo de 1734, Nassarre pide fondos para iniciar la obra:

*...se ha de servir Vuestra Señoría de mandar se me entrieguen seis mill ps. para empezar a comprar materiales...*³⁷³ y ese mismo día se despacha una libranza a los señores claveros *...para que saquen de los cofres los seis mill pesos.*³⁷⁴

Nassarre recibe el 2 de junio de 1734 su mapa ya autorizado por las autoridades;

es el que está en dos pliegos de marca, certificado â el reverso, y en la Caxa este mismo orden y figura se ha de observar en la fachadas de las Naves de la Iglesia A=rotundos=B=llanos=C=punta de diamante ô triangular=D=Repisa Redonda=F= Inversas las flautas=G= Variedad de Instrumentos, al fin Rubricado con la Rubrica que usso ;el mapa de la Cadereita y Contra que ha de llevar a el que tambien va certificado por mi, y dho Mapa es de lo que mira â dentro del Choro, â

³⁷¹ Quenta, op.cit. ff 10,11.12

³⁷² Ibid., foja 10 r.

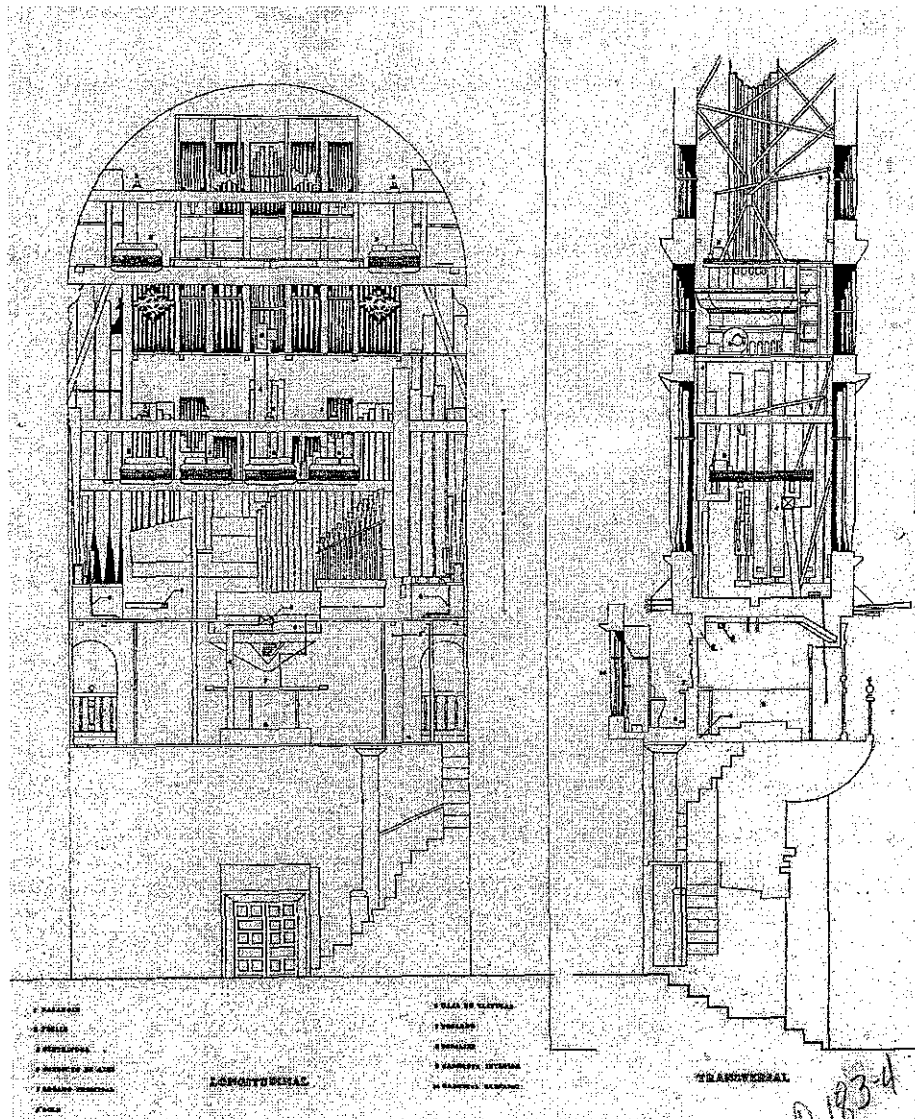
³⁷³ Ibid. Foja 6r.

³⁷⁴ Ibid.

*que hade estar igual en todo uno y otro Organo...(firma Antonio Bernardez de Rivera. Notario Apostólico y Secretario del muy Ilustre y Venerable Cabildo)*³⁷⁵

Es muy probable que este apetecible documento que he buscado sin éxito haya permanecido en poder del propio organero, quizá previniendo plagios, y que se encontrara entre sus bienes a la hora de su muerte.

Como consuelo ofrezco una serie de diseños de las cinco plantas que poseen los órganos, realizado por un anónimo dibujante del equipo de restauración del INAH en 1975.



LAMINA IX,ORGANO DEL EVANGELIO CORTES LONGITUDINAL Y TRANSVERSAL

³⁷⁵ Ibid. 6v.

La *Nómina* contiene una detallada descripción que enumera las características fónicas, la mecánica de transmisión, los materiales a emplear de maderas y metales, la calidad y volumen de emisión, la potencia del aire, confección de los teclados, y demás particularidades de los flautados, nazardos, mixturas, medios registros de lengüetería, juguetes, etc.

Gracias a éste detallado y atractivo proyecto –que cristalizó como los órganos barrocos más notables del Nuevo Mundo- el cabildo metropolitano resolvió confiarle la obra de transformar radicalmente el órgano viejo de la Epístola, obra de Sesma-Sans (1695) emplazado en la tribuna oriente y del cual se salvaron algunos elementos de la cañutería original y mandarle construir uno enteramente nuevo en el lado del Evangelio, al poniente de la catedral.³⁷⁶ Se puede afirmar que aunque reemplé algunos flautados del viejo órgano español, la intervención fue tan drástica que implicó un nuevo diseño de secretos, registración, caja y mecanismos internos e igualarlo en afinación, extensión de tesitura y composición de las mixturas, al órgano del Evangelio, por lo que hoy en día debemos citar a Nassarre, sin lugar a dudas, como el autor de ambos.

Los órganos-que a partir de entonces formaron una unidad- fueron presentados a la opinión pública en su estreno y dedicación, el día de la fiesta patronal de la Virgen de la Asunción, el 15 de agosto del año 1736 : *...el otro armonioso órgano que en las vísperas y maytines, y en la misa sonó alternativamente con el que tiene enfrente*³⁷⁷

Las fachadas que miran al coro, rematan sus enormes cajas talladas en cedro de Orizaba y ayacahuite, con la imagen de la Virgen siendo coronada y rodeada de ángeles músicos que hoy añoran sus desaparecidos instrumentos musicales, y suspiran por sus desvanecidos

³⁷⁶ Es frecuente hallar imprecisiones que a veces rallan en flagrantes errores, sobre la ubicación de los órganos y sus fechas de construcción. Algunos han optado por adjudicar las fechas 1696-1697 respectivamente a los órganos aludidos y ya previamente confundidos en su ubicación, sin considerar que las fechas talladas sobre las entradas laterales al recinto del coro son referentes al fin y entrega-por Juan de Rojas- de su espléndida sillería. Respecto a ubicación no estamos mejor...*así, fue importado de España, el órgano poniente (sic)... José de Nasarre...construyó el órgano oriente (sic bis) Drewes, Michael, Los órganos de la Catedral Metropolitana de México, su historia y restauración, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 49 UNAM, México 1979, p.57*

Este error en la ubicación de los órganos en el coro de la catedral y la viciada adjudicación de fechas, ha llevado también a dibujantes de planos, restauradores de las cajas, funcionarios, investigadores *light* y cronistas culturales de televisión, entre otros a asumir y divulgar datos erróneos en cadena, y crear inútiles confusiones.

³⁷⁷ *Gaceta de México N° 105 Agosto de 1736.* En León, Nicolás, *Bibliografía Mexicana del siglo XVIII.*

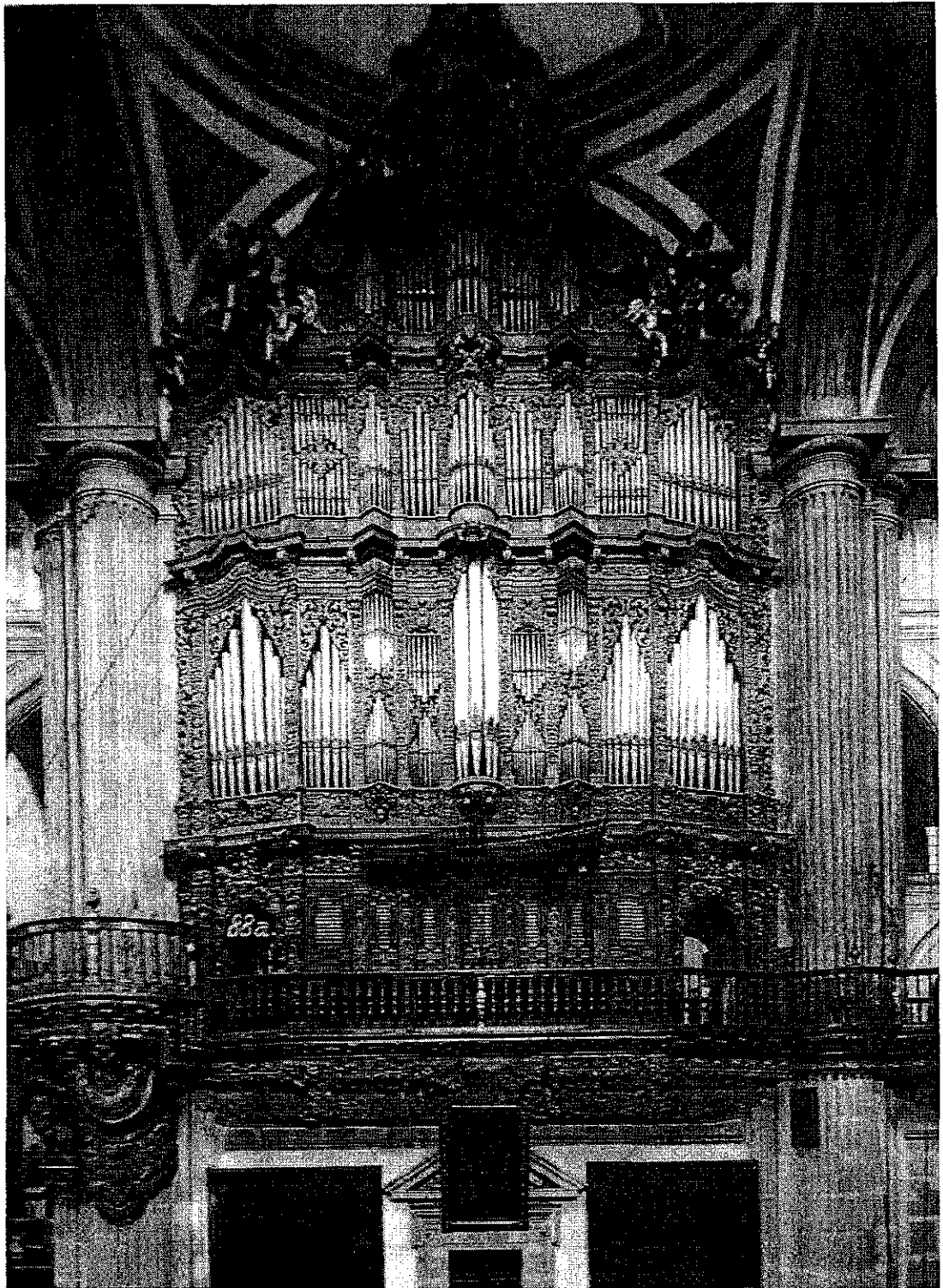
brillos de oro de hoja , por los que se pagaron buenos pesos, directos de minas, al mismo reconocido Francisco Martínez, *Maestro de Pintor y dorador vecino de esta Ciudad* , que doró los ángeles de ambos órganos, las tribunas, los altares de San Bartolomé , San Lorenzo y el de Nuestra Señora del Perdón, y cobró ...*por el dorado de los Ángeles del segundo órgano, trescientos y cincuenta pesos* ³⁷⁸

La espléndida obra , ejecutada por Nassarre en sólo 2 años y 6 meses , con una esmerada calidad en el detalle acústico , mecánico y artístico , fue reconocida en su momento como una obra insigne ...*deseando que sea el de mas crédito y magnitud que haia en este Reyno* ³⁷⁹ y hoy en vías de recuperar su grandeza ensordecida por los efectos del tiempo y del descuido, podrán retomar su puesto como los órganos históricos más importantes de nuestro continente, elaborados enteramente en México, con maderas y metales de la mejor calidad, lo que ha asegurado su permanencia e impacto visual aún después de incendios, maltrato y abandono.

La exactitud con la que Nassarre cumplió su contrato, en el tiempo establecido de 30 meses y sin modificar su presupuesto inicial de 48,000 pesos , nos hace pensar en un maestro organero con una gran experiencia y que siguió una metodología precisa, fruto –sin duda– de los recientes trabajos que había realizado para la Catedral de Guadalajara (1730) , para la Catedral de Valladolid (1732) y para la Basílica de Guadalupe en 1734, que resultaron notables y le ganaron un gran prestigio en el Reino. Estos órganos fueron alterados y destruidos en años posteriores, siendo los de la Metropolitana de México, los únicos ejemplos sobrevivientes de la obra de este insigne organero del barroco novohispano.

³⁷⁸ *Quenta, op. cit.* Sin número.

³⁷⁹ *Quenta, op. cit.* foja 2v.



LAMINA X, ORGANO DEL EVANGELIO, FACHADA NAVE, FOTO G. KALHO, 1909

ENTREGA Y RECEPCIÓN DE LOS ÓRGANOS

Así, con recibos y contra recibos se le da luz al proyecto, guardando el Cabildo una última cautela referente al caso de muerte del organero

...nos obligamos que si falleciere en el tiempo de la obra, el dho Don Joseph Nassarre se le han de Rezevir en quenta todos los materiales que tubiere para dha obra .Y para que en todo tiempo constte quales son ha de ser de su obligación tener un libro en que con toda claridad y distinción asiente y exprese sus precios y lo mismo los Xornales que huviere pagado, a los operarios y su trabajo correspondiente hasta dicho dia con relación jurada³⁸⁰

Prosigue el flujo de libranzas que Nassarre, como suplicante, pide al notario Bernárdez, para *...poder pasar a su perfección y no aya atraso³⁸¹*, hasta por fin llegar al aviso del constructor de que iniciará el montaje del órgano terminado :

...la semana que viene empiezo â poner el primer órgano en su lugar pues tengo assi la caxa como lo formal que se acabado; y deseando como procuraré que se consiga, el que se estrene y se toque el dia de Nuestra Señora de la Asunción, necesitto de seis mil pesos para los maestros oficiales que son necesarios assi en la Cathedral como en las dos cassas que tengo, y con ellos me parece que lo entregaré perfectamente acabado; por lo qual suplico a Vs .se sirba mandar que se me den luego, pues ciertamente me hazen falta para pagar esta semana los oficiales, en que rezibiré merced. Firma (Joseph Nassarre)³⁸².

Después de pasado el tiempo convenido, por fin Nassarre está en condiciones de presentar los órganos terminados y solicita se integre una comisión para que los reciba :

Dn. Joseph Nassarre vezino desta siuda, en la mejor forma que aya lugar, Parezco ante VSs y digo: que tengo finalizados en cumplimiento de mi obligación los organos de esta Sta. Yglesia ; para poder hazer entrega de ello, suplico a VSs se sirvan nombrar Personas Inteligentes que fueren de su mayor satisfacción, y que ami se me de día y hora para dho entriego. A VSs suplico se sirvan mandar hazer como llevo pedido, en que receviré merced, Joseph Nassarre³⁸³.

³⁸⁰ Quenta, op .cit. f 13v. 14r.

³⁸¹ Ibid. f 29 3 de febrero de 1736

³⁸² Ibid. f 31r.

³⁸³ Ibid. f 36r.

DICTÁMENES DE LOS EXÁMENES PRACTICADOS

Así procede don Antonio Bernárdez de Rivera en su calidad de notario apostólico y secretario del Cabildo Metropolitano, a citar para el 10 de octubre de 1736, después de maitines, al maestro de capilla, don Manuel de Sumaya, a los tres organistas de catedral; Juan Téllez Xirón, Joseph Xuárez y Juan Péres de Samora y a dos organistas externos; Fray Diego Mascareñas del convento de San Francisco y Fray Juan de Hinojosa del de San Agustín, para que examinen detenidamente los dos instrumentos y den opinión jurada *in verbo sacerdotis* sobre la calidad, estado y término, de la obra de Nassarre.

Son estos dictámenes verdaderos tesoros de información de primera mano y buena fe, que nos brindan la posibilidad de penetrar con el examinador, a los secretos y mecanismos más recónditos.

También aquí se deja ver el temperamento y agudeza de los examinadores, ya que a unos dictámenes convencionales y desabridos, se siguen otros detalladísimos y ricos en información técnica, que en vano buscaríamos en otras fuentes. (Ver Dictamen de Téllez Xirón en Apéndice)

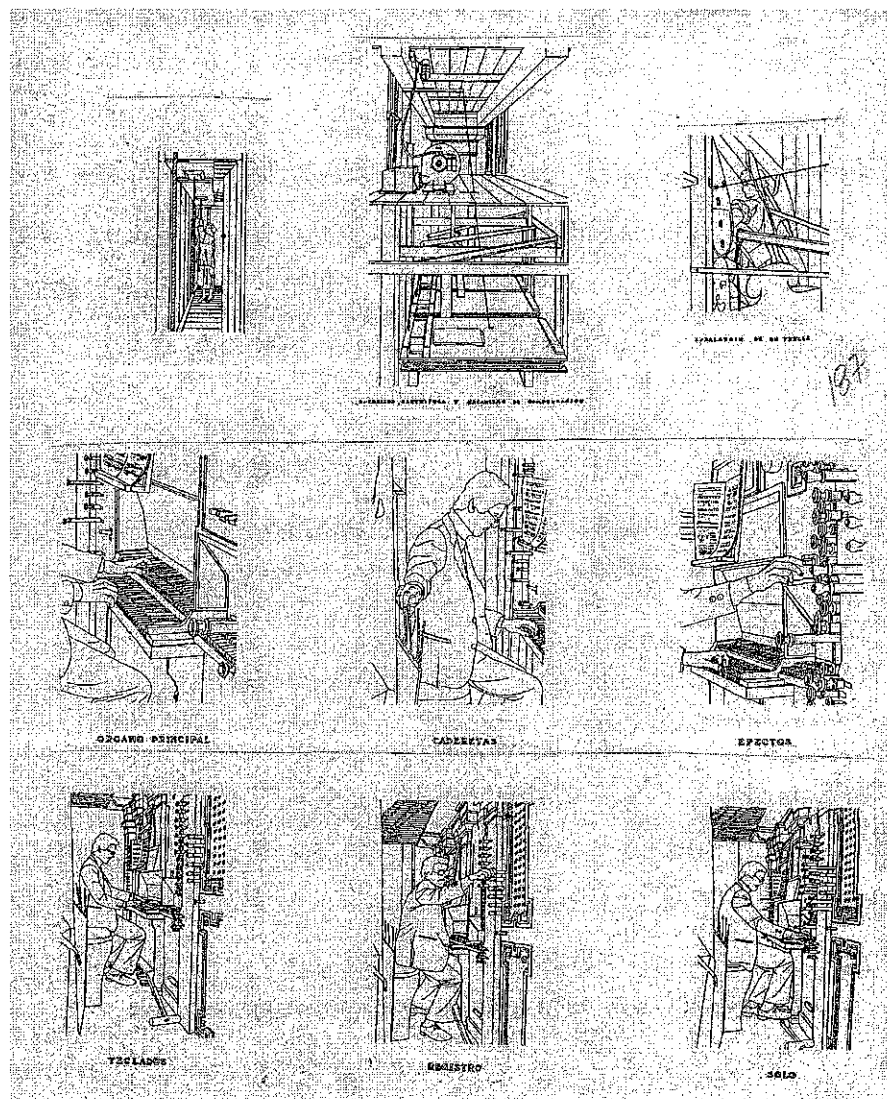
Transcribimos pues estos testimonios en el orden en que aparecen y será trabajo del lector detectar los de mayor profundidad y penetración.

Cotejando planos con la *Nómina y Memoria*, que contiene el proyecto, entregado por Dn. José, fueron llamando uno a uno, los registros de cada órgano, para verificar su integridad de tono y volumen, haciendo registraciones adecuadas para piezas de solo y de coro.

Válganos de ejemplo el método empleado por los examinadores comisionados para la recepción de los instrumentos: primeramente, afirman haber hecho sonar uno a uno cada cual de los registros, observando la unidad del registro (concientes de las desigualdades tímbricas de los caños), la afinación de ellos en relación consigo mismos y con los otros registros y el color apropiado al nombre de cada mixtura³⁸⁴, carácter del registro, respuesta, etc., para lo cual habrán concentrado su audición en notas simples y en mixturas

³⁸⁴ **Mixtura** : la acepción primigenia del término aplicado al órgano es la de mezcla o copia de hileras de tubos dispuestos conjuntamente en intervalo armónico para configurara un juego múltiple. **Mixtura**, en el sentido de registración. **Mixtura** como mezcla de juegos, combinación, registración...se caracteriza por la posibilidad de ser variada al arbitrio del interprete. **Mixtura de género** : Mezcla de sonidos distintos como es especialmente el caso de los registros de distinta naturaleza .DTHOE.

diversas.(tal vez tocarían diferentes tientos de medio registro para escuchar los medios timbres solistas y algunos himnos, batallas o variaciones para probar mixturas ricas y sonoras, contrapuestas a otras delicadas y sutiles, con el fin de propiciar contrastes tímbricos, de densidad y composición diversas).

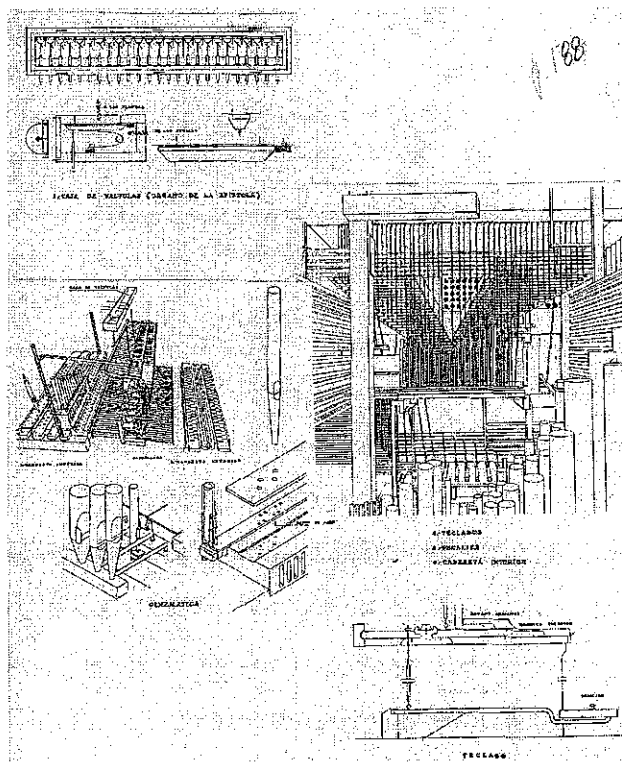


LAMINAXI, ORGANO DEL EVANGELIO. TECLADOS, REGISTROS, CINEMATICA

Después pasaron a la observación de los materiales que componían la obra interior y exteriormente, la calidad de las maderas, los metales empleados en mecanismos y cañerías,

entrando a revisar las arcas de vientos³⁸⁵ o secretos con sus molinetes³⁸⁶, tiradores, válvulas (largitorias), fuelles y conductos, es decir la mecánica interna.

Posteriormente analizan la mecánica de los diferentes teclados, buscando que sea uniforme, suave y precisa, así como la comodidad de los tiradores o palancas para accionar los registros. Por último comentan las adendas que Nassarre hizo en el proyecto original como mejoras en la composición estética de los elementos decorativos: esculturas de cuatro ángeles grandes, a ambos lados de las caderetas, brillo de los flautados principales, con sus mascarones de boca.



LAMINA XII, ORGANO DEL EVANGELIO TECLADO Y VÁLVULAS.

Fray Juan de Hinojosa organista del Imperial Convento de San Agustín opinó que

³⁸⁵ **Arca de Vientos = Secreto** : Dirige el aire a presión a las canales de notas que alimentan los tubos, permitiendo la selección de las hileras de aquellos que se desea hacer sonar. DTHOE.

³⁸⁶ **Molinetes**: 1/ Listones o varillas de la reducción puestos ordenadamente en una tabla que, provistos de unos brácullos y girando sobre su eje, transmiten el movimiento del teclado a las válvulas (largitorias), del secreto, o de las pisas a los secretillos de contras sin necesidad de que guarden una relación de orden ni de perpendicularidad. 2/ "árboles" de la registradura. Tornos de madera o hierro puestos verticalmente entre dos quicaleras que convierten en horizontal el movimiento perpendicular de los tiradores de registro para poder mover desde la consola las correspondientes correderas. DTHOE.

...habiéndolos oído mistura por mistura, y vístolos por dentro y fuera, según la nómina...hallo que en todo están muy cabales, bien afinados, y en lo demás muy perfectos³⁸⁷...a lo que Fray Diego Mascareñas, organista del monumental convento de San Francisco agrega en su dictamen...registrando las mixturas, secretos, fuelles, contras, y assi de las otras partes interiores de dhos Organos, aviendo tocado cada mixtura de por si, hallé estar en buena disposición...[y] Arte, con consonancia, prometiendo permanencia en su duración por ser obra sólida, y de fundamento³⁸⁸

Don Joseph Xuárez, uno de los tres organistas de catedral comisionado para el examen y recepción opinó :

...visto los secretos, y demás de que se componen unos instrumentos de la magnitud de estos...fui llamando cada mixtura...reconociendo con la eficacia que pide la materia, assi en un Organo, como en otro, y no he hallado el mas mínimo deslíz, ô falla alguna, antes si la afinación de ellas muy bien repartidas, assi en las mixturas de flauta, como en las de lengüetería, sin que se hallase en que tropezar... vistos sus secretos, conductos, reducciones, caños, y demas muy despacio no se encontró cosa alguna digna de notar, sino todo cabal, y con bastante buque para poder templar con la mayor comodidad que se pueda discurrir en un espacio lleno de tanta variedad de caños; correspondiendo estos prompts a las consonancias que piden...professo que dhos Organos se hallan bien fabricados, afinados por todos términos, sus mixturas muy cabales, y el tono de ellos muy conveniente.³⁸⁹

Menciona también el do sostenido grave que añadió Nassarre por su cuenta al órgano de la Epístola, nota muy costosa por estar formada de tubos grandes bajos, los dos *favioletes* (octava y quincena), la *corneta de ecos* en el secreto alto para mayor brillo y otros cambios menores *...y para variación, y mayor sonido, la cadereta de dentro descubierta toda (Ibíd.)* Mas analítica y profunda resulta la inspección del Maestro de Capilla catedralicio, el notable compositor Manuel de Sumaya quien asegura que...

con la Memoria incerta en la Escripura Original, llamando registro por registro, todos los que...contiene; y que tocaron, y se pulsaron por todos los organistas convocados; y estos vieron, y registraron lo interior de todo el Organo...No obstante que inspección de tantos ojos, era bastante supliqué á dichos Señores Comisarios me permitiesen licencia para hazerla yo, con los organistas todos de esta Sta. Yglesia...para observar alguna mas formalidad, para poder con ella hazer este informe...subieron todos los tres Organistas...y llamándose mistura por mistura y tocándose tecla por tecla, en esto se hizieron dos reconocimientos; el primero de su natural integridad; el segundo de su afinación .Passamos á ver, y reconocer los movimientos interiores de fuelles, y registros; la

³⁸⁷ Quenta, op.cit. f 37r

³⁸⁸ Ibid 38r

³⁸⁹ Ibid 39 rv

disposición del secreto, y la facilidad de su afinación; las conducciones de los vientos, y seguridad de positura de la cañutería; el orden y número de las misturas; observando el mismo método en el segundo Organo...de todo lo qual resulta, que...el artifice ha cumplido exactamente con lo pactado en su Escripura...añadió al teclado una tecla mas, la qual siendo de las mui baxas, y corpulentas, no le avrá sido de poca molestia, y dispendio. Dn. Manuel de Sumaya, México y octubre 18 de 1736³⁹⁰

A este informe del responsable de la música catedralicia, primera autoridad en el Reino en materias musicales, sigue un minucioso examen del organista mayor de la Metropolitana, el inquieto Juan Télles Xirón, maestro de clave y órgano, criollo acucioso que criticó en su momento los problemas de afinación del viejo órgano de Sesma-Sans y que no tuvo empacho en denunciar las anomalías y licencias que Tiburcio Sans en su momento cometió. Como experto nacional (condición que se trasluce de sus precisas acotaciones geográficas), se presenta como un celoso custodio de los intereses eclesiásticos, analizando a profundidad los instrumentos y reconociendo con honradez sus notables cualidades.

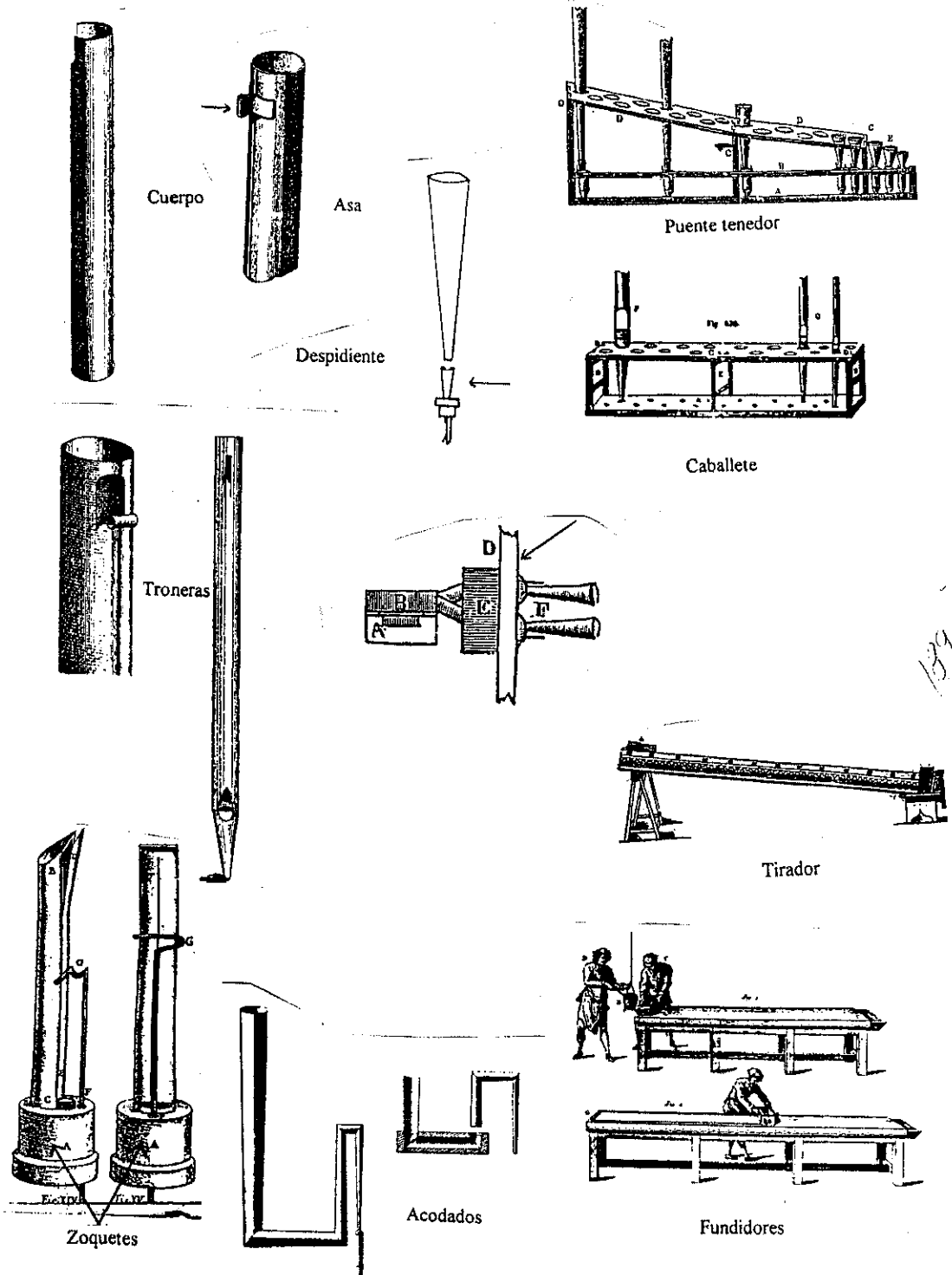
El comienza su informe (Apéndice # 2) examinando las dos enormes cajas hechas en cedro blanco viejo, curado, procedente de Orizaba en Veracruz comparándolo en corte, hebra y suavidad al muy célebre de la Habana, y las maderas empleadas que considera entre las mejores que posee el Reino.

Reconoce el miedo que le daban la particular colocación de los fuelles, en alto y al interior de los órganos y de cómo le satisfizo la segura disposición de columnas y pies que soportan el peso de los fuelles y de su armazón. Pasó luego a reconocer el teclado con los movimientos de varillas y molinetes de reducción (listones de madera redondos que están provistos de brácullos que giran sobre su eje para transmitir el movimiento a las largitorias³⁹¹ o *válvulas del secreto* o “cajón de vientos”³⁹²) También califica de *muy bien executados* los molinetes que comandan los registros o “árboles de la registración”, y que

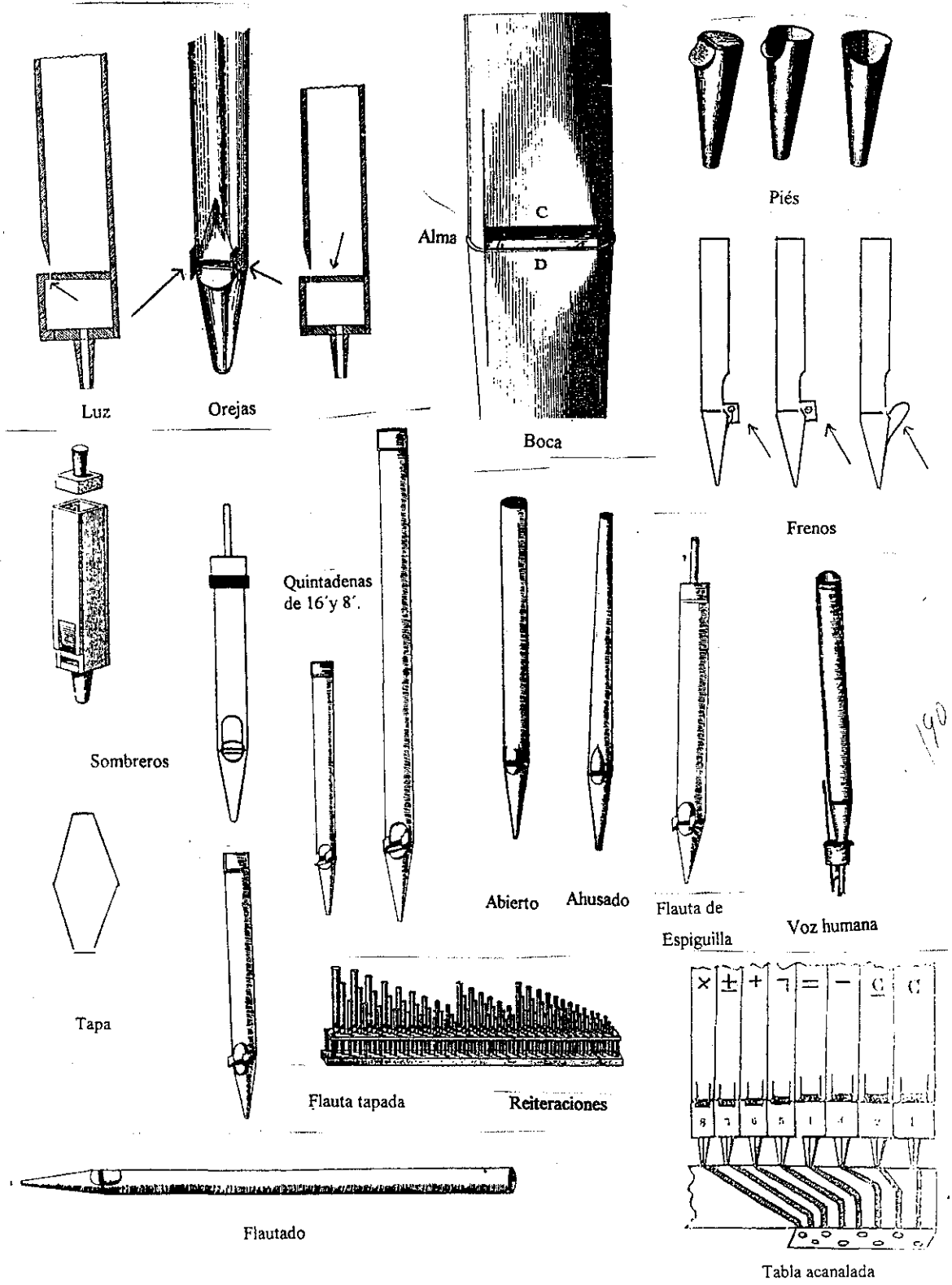
³⁹⁰ Quenta op.cit. f 40rv

³⁹¹ Largitorias (válvulas): En la boca del fuelle que recibe el viento se ponen las largitorias que son unas tablillas forradas en baldés la flor adentro que han de estar pegadas por la parte de adentro, y han de caer sobre dichas aberturas, que por dentro han de estar forradas en baldés la parte de la carnaza fuera, para que sienta y no de lugar a que el aire salga por manera alguna. (*Compendio de el Arte de la Organería*, Anónimo 1830), en DTHOE.

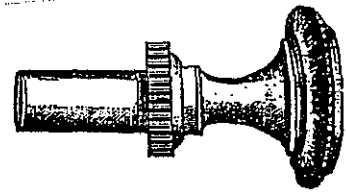
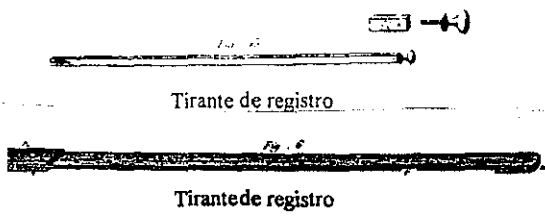
³⁹² Secreto o Arca de Vientos; (Descripción detallada en Saura Buil, DTHOE, *op. cit.*)



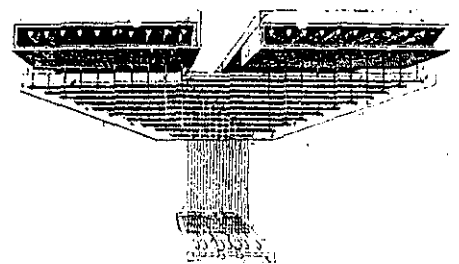
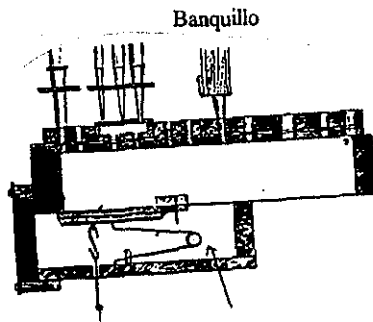
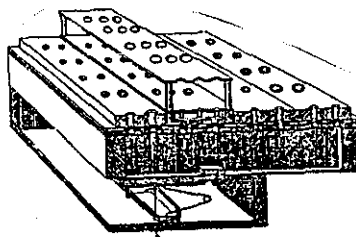
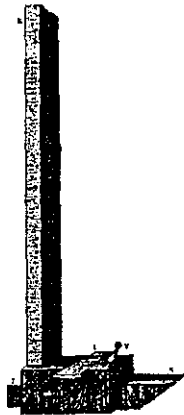
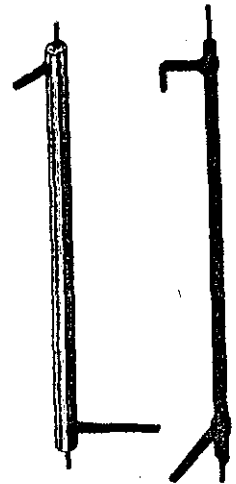
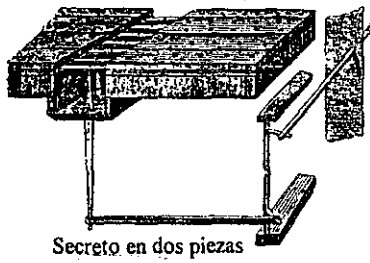
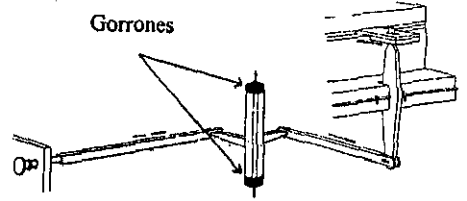
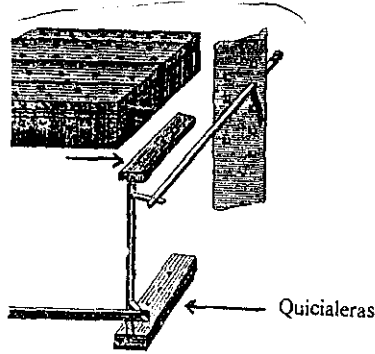
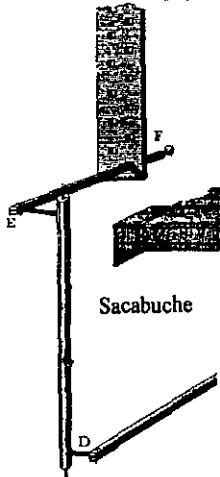
LAMINA XIII,



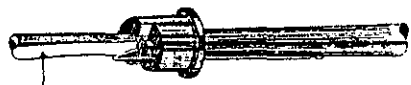
LAMINA XIV



Bola



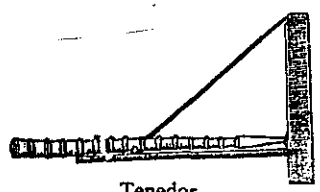
LAMINA XV.



Lengua



Corneta



Tenedor

Fig. 348.

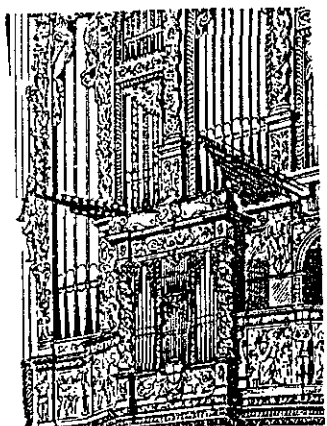


Orlo

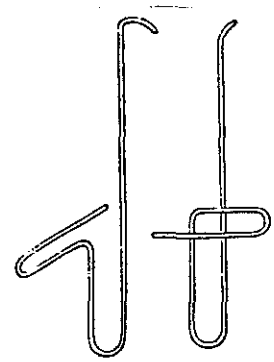
Fig. 349.



Cromornos



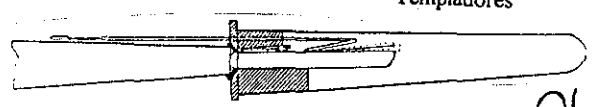
Artilleria (en forma de)



Templadores



Crorlo



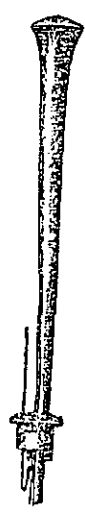
Vaina



Trompeta



Dulzaina



Bajón real



Fagot



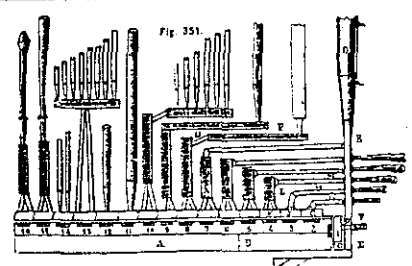
Clarinetes



Viejas



Viejos



Tablones de conducción

LAMINA XVI.

consisten en unos tornos de madera puestos verticalmente y que convierten en horizontal los movimientos de los tiradores de registro ubicados a ambos lados de la consola.

Verdaderamente entusiasta, habla de los tres secretos de cada órgano y de la eficiencia de los conductos que proveen el aire, que resulta sobrado por lo bien ajustado de las largitorias y lo preciso del tallado de los conductos del aire sobre la tabla, correspondiendo el de éstos al diámetro de los caños, todo comprobado con el compás...y *me he maravillado mucho de aver visto, lo que nunca se ha ejecutado por acá*³⁹³ y este mismo repartimiento proporcional lo observó en los conductos de los secretos de las caderetas y aún en el de las contras que aunque se toquen al unísono con otras mixturas no hacen descaecer,³⁹⁴ al instrumento en su conjunto. Este preciso tallado de los conductos, original aporte de Nassarre fue también comentado por Kees van Oostenbrugge, al autor de esta investigación, considerando que son ya pocos los instrumentos que poseen este sistema de conductos tallados a compás en la propia tabla del secreto, que para el organero holandés resultaron ingeniosos y notables, y para Télles Xirón algo nunca antes visto, con esa perfección, en México.

Luego pasa a considerar la cañutería en su conjunto, y en particular la soldadura “*anchita*” que usó en los tubos ya que cierra bien el caño dejándolo como de una pieza lo que le confiere mayor fortaleza para templar y para su integridad (que no se abolle o aplaste).

La compara con la usual soldadura de “*cordoncillo*” usada en el viejo órgano español y que no considera buena por lo delgada ya que se abre con facilidad causando desafinación y poca permanencia.

Notables observaciones hace en torno a la proporción de metales que guardan los tubos y que resulta de 92 % estaño y 8% plomo ...*está tan fina la cañutería que de puro fina parece plata, porque no ha escaseado el artífice el echar mucho estaño y en esto va también la finesa y claridad de las voces.*³⁹⁵

He aquí una observación sumamente relevante técnicamente, ya que nos certifica la calidad de los materiales usados en el flautado mayor prestante, y que también repercute en el

³⁹³ Quenta, f 41v

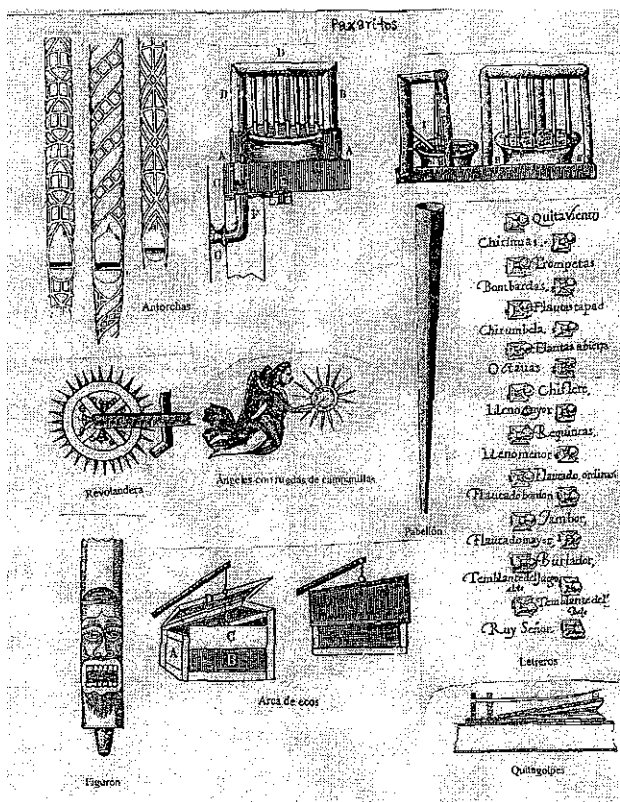
³⁹⁴ Descaecer.n. Ir a menos, perder poco a poco la salud, la autoridad, el crédito, el caudal, etc. *Diccionario de la Lengua Castellana, Madrid 1884*

³⁹⁵ Quenta, f 41v

terminado estético del órgano ya que debería respetar el color nítido y brillante de su compuesto y no insistir en el gris plomizo que se conserva,(conseguido con un barniz moderno) exigencia desinformada de los restauradores de hace 30 años, que consideraron el color humo después del incendio, como el valor cromático a conservar y que tampoco quisieron restituir los mascarones de las bocas de los tubos (rojo y oro), que se puede observar en las viejas fotografías de Guillermo Kalho de principios del siglo XX y aún en las de Salvador Moreno de poco antes del incendio.

Un absurdo purismo, por injustificado, que privó a nuestros organos de sus valores cromáticos y plásticos, acordes con la suntuosa concepción barroca.

Hoy en día, congruentes con los aceptados conceptos de restauración, es imprescindible el rescate de estos valores pictóricos y colorísticos, incluyendo, desde luego, la recuperación de los instrumentos musicales de los ángeles-perdidos sólo hace unas décadas-, el dorado de hoja de estos, así como el brillo plateado de sus flautados de fachada, con sus originales mascarones de boca.



LAMINA XVII

También elogia los contrasecretos que conducen los vientos a los registros de lengua que son las trompeterías que miran al coro y las de fachadas de nave, como clarines de campaña, oboe, chirimía, trompeta magna, clarín claro, orlo, etc.

Asegura que en su experiencia de haber tocado y escuchado muchos instrumentos, no llegan ni a la cuarta parte de las mixturas de este...*porque están las voces de cada una por si sola como misturadas, de lo que no hay en todo el Reyno.*³⁹⁶

Una información capital nos la ofrece Télles Xirón respecto al volumen de estas mixturas y sonoridad general de los órganos, ya que afirma que se escuchan en iglesia grande, alta, ancha y de cinco naves, llenando todo el buque de la catedral y que aún repicando las campanas sobresale la voz del órgano...*cosa que solo ahora lo experimento*³⁹⁷

Este parámetro del volumen original-confrontándolo al de las campanas- nos hace ver cuanto volumen han perdido hoy en día, ya que no se escuchan frente al repicar de algunas campanas, indicio de múltiples fugas de aire, baja presión, conductos y caños mal ajustados, etc.

Recomienda paciencia respecto a la poca sonoridad del cajón de ecos ya que se irá incrementando el volumen con el uso.

Repela de la pobre calidad de las campanas de plata, -parte de los “juguetes” del órgano- pero esto no lo imputa al artífice, sino al relojero encargado y pagado para tal efecto.

Pasa a darnos una explicación que por curiosa y única transcribo acerca de los modos y diferencias de cañutería de que se puede componer un órgano :

1...el primero es, cañutería larga y angosta, que a esta llaman agusada, esta es clara ,el segundo es, entre agusada y anchicorta, que es cojiendo el medio de una y otra, esta no es tan clara como la primera, pero tiene mas cuerpo de voz, y se distingue. El tercero modo es cañutería anchicorta, esta es mui ancha pero mucho menos larga, porque disminuye lo muy largo en el ancho, y de aquí viene lo muy corto.

El cuarto modo es, cañutería tapada, como es el flautado biolón, tapadillo,&

El quinto modo es, cañutería muy ancha de la boca y de arriba al fin de la flauta disminuye de los quatro tamaños de lo ancho por donde forma la voz, arriva donde remata la flauta, disminuye un tamaño y queda en los tres, quitando uno.

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ Ibid.

*El sexto y último modo es, cañutería de dos pies, esto es muy ancha de la boca, y lo mismo que disminuye el pie, esa misma disminución lleva el cuerpo, y es de tal suerte lo sonoro de estas misturas de dos pies, que hay mistura que executa en su género de voz, el triste canto de la tórtola.*³⁹⁸

Esta última observación resulta de lo mas mexicana y característica, remedo atávico de nuestra prehispanica afición a las ocarinas con timbres de tórtolas y pájaros señalados.

No quiere detenerse-desgraciadamente- en describir con detalle la lengüetería (trompeta Real, clarines, etc.), pero si nos hace una conspicua descripción de las trompetas contras...

*Estas no hechas como se hazen todas, solo ejecutadas en los primeros bajos con ocho vueltas hechas en el medio de la trompeta, y después remata derecha hasta el fin, como empieza derecho hasta el medio estas bueltas van como caracol, y al hazerlas, el mismo grueso que ocupa el caracol de la primera buelta, ocupa el claro que haze para la segunda buelta, y así las demas; estas bueltas se dan para que la trompeta contra no llegue a ser tan larga como una contra, si no es que siendo del tamaño de la Trompeta Real haga efecto de trompeta contra, y baje ocho puntos mas baja que la Trompeta Real que es una octava. Y tambien otros modos de trompetas no ejecutadas, como son de tres bueltas pero de todo el ancho y largo de ellas, (esto es) puesta en el órgano, sube todo el largo que por si tiene la trompeta y baja la buelta al mismo tamaño, y buelve a subir la otra buelta hasta donde rematan el fin todas a un tamaño: pero tienen muchos costos por el grandísimo trabajo que dan pero también sus voces muy sonoras y diferentes de las demás, no pongo otros modos por abreviar... pudiera declarar tanto en quanto a el Arte de hazer Organos, que con ocho pliegos, aun me faltara todavía mucho que decir y que explicar, pero me sujeto a lo mas breve.*³⁹⁹

No obstante, cuando ya pensábamos terminar con la pesada transcripción de este documento en letra encadenada y muy deslavada, afortunadamente, nuestro informante se arranca con varios pliegos más, consignando con su singular estilo otros agudos señalamientos y recomendaciones, respecto a estos preciados instrumentos:

Aquí me explico ahora como Organista. Las mejoras y Excesos que lleva el Organo segundo, que se acabó en el lado de la Epístola; son el sostenido de Csol fa ut, (Do#),segunda tecla por los bajos, Exceso en la canal, reducción al Secreto, y cinquenta y una flautas...con mas los dos flavioletes, el uno en octava y el otro en docena...en lugar de la espigueta en quincena...se dejó de poner la dulzaina. Y por ser mexor se puso orlo en su lugar, y en este hay la diferencia de ser quatro tantos mayor que aquella, y esta misma lleva el que se acabo en frente es mucho que se ha excedido en ponerlo en la mayor facilidad, a su duración y manutención, que por no haber tenido esta facilidad el que se quitó, nunca estuvo bien templado, y esto a muchos y excesivos costos suyos, lo fino de los

³⁹⁸ Quenta, f 41v-42r

³⁹⁹ Ibid.

metales que excede con muchos excesos a los que vinieron de España, como yo he experimentado a vista y tacto, en que estriba la mayor duración de estas obras, sin escasear nada, pues hasta las cerraduras de ambos Organos, nos hizo presentes aver hecho sin ser de su obligación y menos el mantener los órganos, antes de hacer los nuevos, más de tres años y medio sin que la Yglesia por esto le aya dado nada, si han dejado de gastar en su templador, trecientos y sinquenta ps. Cada año, lo mismo que se le daba a Pelaes⁴⁰⁰

Así Juan Télles Xirón, organista mayor de la Catedral, ofrece su dictamen firmado en octubre de 1736, y aprovecha para hacer unas ilustrativas recomendaciones al Cabildo Metropolitano respecto al contrato (*escriptura*) que se le debe hacer a la persona que quedaría como responsable del mantenimiento y afinación de los órganos.

Dada la experiencia que posee lo primero que establece es la necesidad de que el afinador obedezca a los organistas cuando le señalan algunos caños o mixturas destempladas.

Esto lo considera “reparos menores” es decir un pronto mantenimiento de afinación de los registros más delicados, en particular la lengüetería .

También considera “reparo menor”:

...que se venció una o dos contras por el pie, con un poco de soldadura bien soldados volvió a parar una o dos contras. Que se quebraron dies, quince o veinte caños...que los suelde, que no es mas que un poco de soldadura, sevo y pes;

Que se desoldaron o quebraron otras dies, quinse o veinte trompetas reales o los clarines, oboes, chirimías, etc .que los suelde...que se comieron las ratas uno o dos secretos; o que anduvieron tan traviesas, o golosas que se comieron los tres, y se comieron pedazos de canales hasta lo último, ponerles a los canales unas piezas de madera hechadas al hilo de todo el largo que se comieron, muy bien ajustadas, pegadas con buena cola, y después de secas pegarles a cola sus pedazos de badana por afuera, y vuelve a quedar el secreto como estaba antes, y quedaron tapados los vientos que se salían.⁴⁰¹

Pone como ejemplo de restauraciones rápidas y sin costo para la iglesia el trabajo que durante varias décadas realizó Francisco Peláes, manteniendo la afinación y todo tipo de restauraciones menores por la renta de 350 pesos en oro anuales que percibía.

También considera gasto por cuenta del afinador el apeo⁴⁰² cada cierto tiempo (5 o 6 años), de los órganos o las caderetas y pasa a hacernos breve relación de en qué consiste

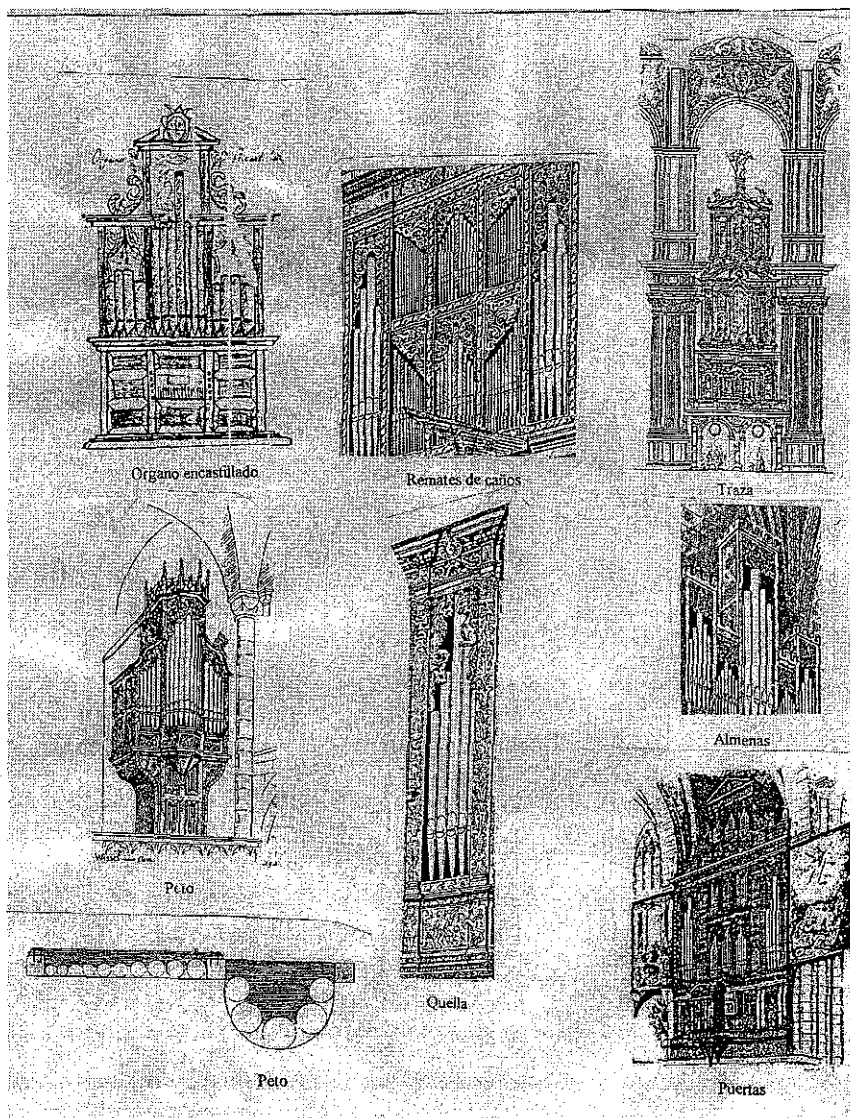
⁴⁰⁰ Ibid, f42r. Francisco Peláes (Peláez, Pelaes), organero –afinador al servicio de la Catedral

⁴⁰¹ Ibid f 42v

⁴⁰² Apear, Arq. Bajar de su sitio algunas cosas, como las piezas de un retablo, de una portada, etc. *Novísimo Diccionario*, op. cit.

este regular y periódico mantenimiento, por el que se le pagarían 100 pesos de ayuda de costa :

*quitar toda la cañutería por su orden, assi del Organo Grande como de las dos caderectas de uno y otro Organo. Limpiar mui bien todos los secretos por dentro y fuera, quitándoles todo el polvo, y limpiar cada mistura assi por dentro como por fuera, y las bocas de las voces de las flautas, que es donde se recoge el polvo. Para limpiar se vayan poniendo y templando mistura por mistura...que consten estas obligaciones en la escriptura, para liberar a la Yglecia de gastos tan cresidos.*⁴⁰³

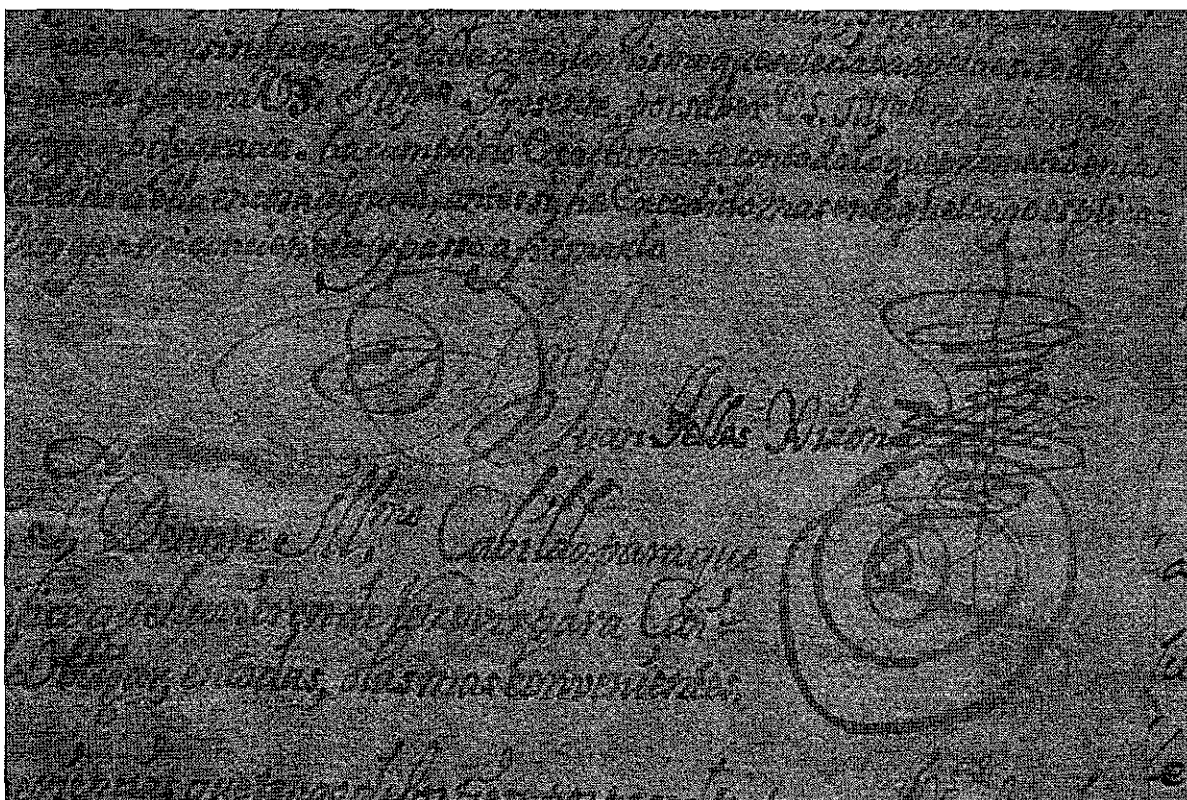


LAMINA XVIII

⁴⁰³ Quenta, ibid.

Con esta advertida escritura Télles Xirón libera al Cabildo de pagar sumas extra por conceptos aceptados en su tiempo por Peláes, verdadero *factotum* oficial de los órganos de Catedral. Libera sin embargo de la carga de los “reparos mayores” al afinador:

...que sucedió que un temblor tiró en tierra todo un Organo; que se cayeron una, o dos, o mas contras, y se machucaron de manera que no pueden servir. Que sucedió un accidente, que se partió un secreto de arriba abajo o se partieron todos, porque se componen de badanas, cola y maderas, etc. toca su composición a la Yglecia...firma Juan Télles Xirón



Por último aparece el informe del Bachiller Juan Péres de Samora, organista de la Metropolitana quien el 18 de octubre de 1736 nos dice...

fui llamando, la tarde de su entrega, mistura por mistura, registro por registro para por el teclado reconocer, si correspondían las voces, de la cañutería, ô flautas al número de las teclas y si estaban afinadas...y que se tocaron y sonaron â la expectación de todos los que fueron citados para dha. Entrega, y otros muchos que como aficionados, vieron, y oieron, todo lo referido...por lo qual, hallo en mi conciencia, haber cumplido dicho artífice con su obligación, y que se ha esmerado, en todo lo

*posible según el Arte*⁴⁰⁴ y aprovecha para recomendar que se escoja bien un encargado de velar por estos magníficos instrumentos... *se sirva poner persona idónea y capaz, en el Arte de Afinar por que será una gran lástima, que una obra tan excelente como la que se â logrado, no halla quien lo cuide con la limpieza y esmero que necesitan, pues por lo mismo de su primor, y grandeza, es mas delicada, espero que en todo verá Vsa., lo más conveniente, para el lustre y culto de Nuestra Santa Yglecia...(fecha y firma)*⁴⁰⁵

Nassarre, una vez entregados y recibidos los órganos, pide que se cancele la escritura de obligación, que le sean tomados en cuenta los registros que añadió en ambos órganos; el c# que en la región grave resulta ser costoso, las cuatro cerraduras con sus llaves, los mascarones de vista para las flautas, así como...

*los dos ángeles que ay en cada una (cadereta), no heran de mi obligación, como tampoco las flautas ynversas que en ambos horganos, y en todas sus fachadas ê puesto por plazentar mas la vista, y el buen gusto del Señor Doctor Dn. Juan de Fábrega, quien dirá ser esto ciertto*⁴⁰⁶,

también hace un recuento de los materiales de metal y maderas que empleó, todo de primera calidad, y de la hechura total de la caja del órgano viejo español.

*...como assi mismo en las fachadas varios aditamentos, que las hacen mas hermosas, y agradables â la vista, sin perjuicio de lo serio, y respectoso de su representación*⁴⁰⁷... *y los tres años que mantuvo afinados los otros órganos del servicio,...assi antiguos, como modernos*⁴⁰⁸

todo lo cual le mereció el finiquito de pago y además una gratificación:

*Mandamos que se le entreguen a dho Dn Joseph Nasarre los un mil ps que se le restan, cumplimiento a los quarenta y ocho mil ps en que se ajustaron los dos Organos, y su escriptura por rotta y chanzelada, y como tal la anote el escribano en su registro y que por lo demás se le deen dos mil pesos los que se le entreguen como lo demás que se le â dado de los cofres.*⁴⁰⁹

⁴⁰⁴ Quenta, Ibid. f43r

⁴⁰⁵ Ibid 43v

⁴⁰⁶ Ibid f 44v- 45r

⁴⁰⁷ Ibid 47r

⁴⁰⁸ Ibid

⁴⁰⁹ Ibid f 56r

MANTENIMIENTO Y AFINACIÓN

Como una cortesía atinada, Nassarre recomienda para el mantenimiento y afinación de sus recientes obras a Joseph Casela, organero vallisoletano (moreliano), que le ayudó en la construcción y montaje del órgano en la Catedral de Valladolid de la Intendencia de la Nueva Galicia, siendo encargado por aquel Cabildo de la custodia del mismo

...(el maestro Casela) que lo es de fabricar órganos como consta haverlos hecho en el todo nuevos y ha mantenido sin lesión alguna los de Valladolid los que han corrido a su cargo hasta el presente que deja por mejorar fortuna y en ellos trabajó conmigo y se perfeccionó de todo, por haberlo expresado como puede informar â Vsa. El Sr. Maestro de Escuela de Valladolid que actualmente se halla en esta ciudad.⁴¹⁰

El Cabildo recibe una petición del Bachiller Nicolás de Izaguirre, organero, para ser tomado en cuenta como afinador y conservador de los órganos de Nassarre, ofreciendo someterse a cualquier examen

...sujetándome, como me sujeto â qualquiera pruebas, y exámenes, que de mi inteligencia se sirva mandar hacer por todos, qualesquiera idóneos, que en esta ciudad hubiere⁴¹¹

Don Joseph Casela, recomendado por el propio Nassarre también entrega su solicitud considerando que para que se conserven buenos estos órganos...*necesitan de afinador y respecto a hallarme yo con la perisia necesaria para dha afinación, por haber exersido dho Ministerio, y en el desempeñado mi obligación en la Santa Yglesia Cathedral de Valladolid en los órganos que en ella hizo Don Joseph Nassarre, quien me los entregó para lo referido, en esta atención y a hallarme cardo⁴¹² de familia, se ha de serbir V.S.Yllma.*

Hazermela gracia y merced, de proveer en mi dha plaza⁴¹³ (Firma Joseph Casela)

Vemos como el propio maestro de capilla, don Manuel de Sumaya, excusa dar su opinión, ya que declara no conocer los instrumentos de Casela, pero considera que el aval de Nassarre es digno de tomarse en cuenta.

Es interesante observar como el secretario del Cabildo manda sacar del archivo los documentos en los que consta la contratación de Francisco Peláes en 1704⁴¹⁴ para tener

⁴¹⁰ Ibid 50r-v

⁴¹¹ Quenta, op.cit. f 48v

⁴¹² Cardo : Son como el cardo que en el mas espinoso campo fructifica. ¿ Abundancia?

⁴¹³ Ibid f 49r 50r

una guía en esta nueva contratación, tal como lo recomendó Juan Télles Xirón en su dictamen (ver Apéndice II).

Francisco Peláez suscribió la mencionada obligación con el Cabildo, para cuidar la afinación y mantenimiento de los tres órganos que existían en Catedral hacia 1704 ; el primero ubicado al lado de la Epístola (derecho), construido en España por Jorge Sesma y armado en México por Tiburcio Sans (1695), siempre causó malos comentarios sobre su frágil afinación y Télles Xirón parecía tener muchas reservas sobre su calidad de construcción, era este un órgano grande. El segundo, mediano, fue el construido por Diego de Cebaldos⁴¹⁵ en 1655,⁴¹⁶ dispuesto en el lado del Evangelio, -muy similar al del mismo lado existente en la Catedral de Puebla y también construido por Cebaldos-, que ya después de 80 años de uso comenzaba a padecer achaques, y un pequeño realejo u órgano positivo procesional, de siete registros partidos, portátil y de uso frecuente en diversas capillas de la propia Catedral.

Con los avisos de Télles Xirón y la experiencia de Peláez, eficiente afinador, recientemente fallecido, se procedió a redactar una *escriptura* en la cual se nombra a Joseph Casela, *maestro de hacer órganos y afinador de ellos, como guardador de los de la Santa Yglesia Catedral.*⁴¹⁷

El secretario del Cabildo le hace reconocer explícitamente el grado de perfección en que se encuentran los flamantes órganos, recién inaugurados...*sin lesión, falta de flauta, de tecla o mistura*⁴¹⁸, y es el propio Télles Xirón el que sube con Casela para verificar la integridad de los registros recomendándole mucho cuidado con la cañutería...*no abollarlas, torcerlas, ni agujerarlas para que se continúe su perfección.*⁴¹⁹ Se le pagarán 450 pesos de oro anuales por cada órgano y cien pesos cada periódico “apeo”. A su cargo quedan los

⁴¹⁴ Obligación de Francisco Peláez, maestro de hacer y afinar órganos, para cuidar y mantener los tres órganos de la Catedral Metropolitana, México 20 de mayo de 1704. Notaría de Auncibay Anaya, AGNN, en Tovar de Teresa, Guillermo, *op. cit.* (ver documento en Apéndice III)

⁴¹⁵ Diego de Cebaldos (Sebaldos, Ceballos, Sevallos)

⁴¹⁶ Escritura para la fábrica de un órgano para la Catedral, por Diego de Ceballos. Notaría a/c de don Pedro Moreno de Velasco, AGNN, México 1655, en Tovar, *op.cit.* (Documento en Apéndice III)

⁴¹⁷ Notaría a cargo de don Francisco Dionisio Rodríguez, AGNN, México, 27 de diciembre de 1736, en Tovar, *op. cit.* (Documento en Apéndice IV)

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.*

“reparos menores”, como limpieza general, resellado de conductos de aire, corrección de mecanismos, funcionamiento de teclados o sustitución de flautas defectuosas.

Se acuerda que los organistas y el chantre visitarán y reconocerán los órganos cada mes, a fin de que siempre estén buenos, íntegros y bien templados, especialmente antes de la celebración de las fiestas principales o de eventos extraordinarios que así lo requieran.

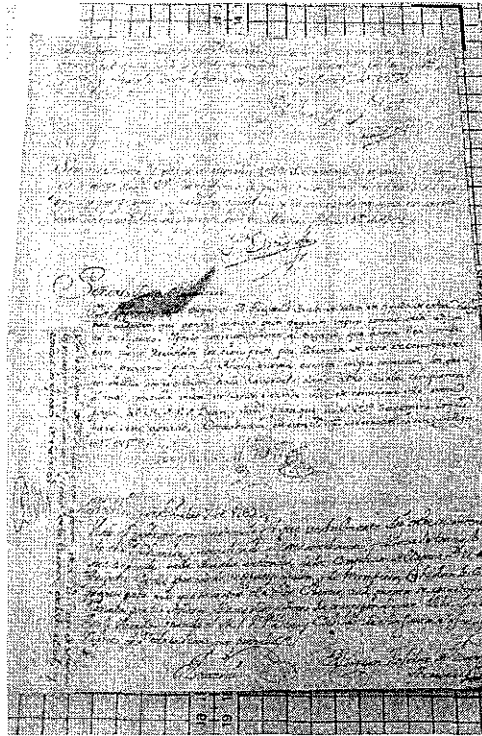
Quizá fue a este Joseph Casela primer custodio afinador, a quien le tocó el primer “apeo” del órgano programado para cada 4 o 5 años, condición razonable que mantenía a los instrumentos en buen estado y dando un servicio musical de calidad durante el año.

Este es un modelo de *Manual de Procedimientos*, para mantener los órganos en buen estado, si se estableciera este método de conservación, los órganos estarían siempre en óptimas condiciones y no se tendrían que restaurar periódicamente a tan altos costos.

Para 1747 encontramos datos de la defunción de Joseph Casela, pasando el cargo a Gregorio Casela aprendiz de su padre y ya para entonces destacado organero; autor del órgano del Convento de la Encarnación (1746) y el de la parroquia de San Miguel (1747).

Gregorio Casela es nombrado afinador de los órganos de Catedral el 21 de abril de 1747 y siguiendo el modelo de contrato ideado por Juan Télles Xirón una década atrás recibe el órgano *...sin lesión, falta de tecla, flauta, o mistura...si al tiempo de templar los órganos y misturas, o afinarlas reconociere no estar capaz alguna o algunas flautas las ha de hacer nuevas sin abollarlas, torcerlas o agujerearlas para que se continúe su perfección*⁴²⁰

⁴²⁰ Notaría a/c de Francisco Dionisio Rodríguez, AGNN, México 10 de junio de 1747.p.312 en Tovar, op. cit.



LAMINA XIX

Por lo demás se repiten las condiciones económicas de su padre, 450 pesos anuales y 100 de ayuda de costa, cada vez que se decida hacer un “apeo” o limpieza y reparación menor periódica (teóricamente cada 4 ó 5 años).

Se ratifica la disciplinada revisión mensual de los órganos para que siempre estén a punto y limpias sus voces. No solo se suscribe esta condición en el documento mencionado sino que también aparece en la Escritura de fianza para la perfección de los órganos de la Iglesia Catedral.⁴²¹

...cada mes se ha de hacer reconocimiento de dichos órganos, por el Señor Chantre, y los Organistas de dicha Santa Iglesia, es también calidad que los ha de tener prontos, bien templados y afinados, y sin defecto alguno.

El cargo de curador responsable pasó entonces a Gregorio Casela auxiliado por su hijo Ignacio, tras la muerte de don Joseph en 1747, con lo que se evidencia este tipo de transmisión de cargos en el ámbito de la organería (como en el de otras artes y oficios), que de manera natural, a través del aprendizaje en el obrador casero, pasa de padres a hijos.

⁴²¹ Notaría a/c de Francisco Dionisio Rodríguez, AGNN , México a 12 de junio de 1747,p.311 en Tovar, op.cit.

LA AFINACIÓN ENCONTRADA AL INTERIOR DEL ÓRGANO :

El descubrimiento fortuito, en un archivo privado, de dos hojas manuscritas (18 cms. x 42.5 cms.), que fueron dobladas en tres partes a lo largo y usadas para sellar una parte del secreto del órgano del Evangelio, nos ofrece un material invaluable y de primera mano para formarnos un criterio de la afinación circulante en el medio eclesiástico en Nueva España, a principios del siglo XVIII.

Transferí, -con ayuda de un sobrino aritmético- , las proporciones, para ser manejadas en cents. El cent es un logaritmo de razones interválicas,(en base 1200 v/ 2).

Existen 1200 cents en una octava, 100 para un semitono en temperamento igual.⁴²²

La decisión de aplicar esta afinación a los órganos catedralicios, ahora queda en manos del restaurador.

La noción de afinación, en el barroco era la de perfeccionar o llevar “a fin” algo;

“En los instrumentos musicos ajustar una voz con otra, que no dissuenen en la consonancia.”⁴²³

Nos enteramos, por la documentación conservada, que los órganos se afinaban por lo menos idealmente, dos veces al año, ya que en nuestro país existe una gran diferencia entre el “tiempo de secas” y el de “aguas”, en que las condiciones de humedad relativa y temperatura, varían dramáticamente. Cada mes se visitaban, para corregir imperfecciones menores y desafinaciones parciales, como en los registros de lengüetería.

Sabemos que el sistema de temperamento igual, afinación usual para muchos intérpretes modernos, fue conocido en tiempos de Bach y de Vivaldi , por los músicos contemporáneos, pero no llegó a ser ni popular ni necesario.

⁴²² Para mayor abundamiento teórico y su derivación de la división de la *comma*, ver J. Murray Barbour, *Tuning and Temperament*, East Lansing, Michigan, 1951),pp.156-81, que también contiene tablas en cents de muchos otros sistemas antiguos.

⁴²³ Cobarrubias, Sebastián, *Tesoro de la Lengua Castellana*, Luis Sánchez, impresor, Madrid, 1611.

En España ya los tratadistas, en particular Ramos de Pareja, en su *Música Práctica*,⁴²⁴ habían enfocado el problema teóricamente, y estas preocupaciones por la afinación, particularmente de los instrumentos de tecla, fueron motivo de profundas especulaciones, especialmente durante el siglo XVII.

La discusión se extendió, de los principios acústicos y divisiones teóricas aritméticas, a las aplicaciones prácticas en teclados cromáticos, que planteaban dificultades enormes de ejecución, aunque lograban escapar del temperamento igual, con teclados , -como el del napolitano Trasuntino- que constaban hasta de 14 semitonos que se superponían como medias teclas sobre los usuales bemoles y sostenidos.

Así se mantenían los apreciados sistemas de afinación, en boga, en los que los semitonos eran desiguales (cantables o incantables), y no enarmónicos. (p.ej. tecla para do# y sobre-tecla para re bemol, etc.).

En México, el cronista-historiador Francisco de Burgoa, en su *Palestra Historial*,⁴²⁵ hace referencia a un indígena oaxaqueño que pudo sujetar la armonía a un círculo perfecto, considerando un gran prodigio el que alguien concibiera un sistema armónico capaz de resolver toda clase de controversias, musicales, astrológicas y matemáticas.

En la Ciudad de México, capital de un Virreinato que abarcaba entonces de Alaska a Panamá, algunos culteranos letrados como don Carlos de Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz, encararon el problema desde una óptica integral, no sólo la especulación teórica sino la inmediata aplicación sobre los instrumentos de tecla que la ilustre monja poseía⁴²⁶.

La empresa era pitagórica, en el más cabal sentido, ya que Pitágoras había iniciado la especulación.

⁴²⁴ Ramos de Pareja, Bartolomé, *Tractatus sive musica practica*, Bolonia 1482, *Música Práctica*, trad. del latín de José L. Moralejo, Editorial Alpuerto, Madrid, 1977.

⁴²⁵ Burgoa, Francisco de , *Palestra Historial*, ed. Juan Ruyz, México 1670, (reimpresión, 1934, publicaciones del Archivo General, XXIV).

⁴²⁶ Esta notable colección de instrumentos musicales y su célebre biblioteca, donde quizá se encontraba *El Caracol*, fueron desperdigadas y rematadas, por consejo del turbio arzobispo Aguiar y Seixas, quien así ocultaba su misógina aversión a esta monja poeta, sabia, culta y ... ¡ de ribete mujer!.

En una carta que Sor Juana dirige a su amiga, la Condesa de Paredes, esposa del Virrey don Antonio de la Cerda, Marqués de Mancera, le anuncia, sirviéndose de un romance octosílabo, la jornada especulativa que implicaba el abordar un tratado de éste género :

Empecé a hacer un tratado
para ver si reducía
a mayor facilidad,
las reglas que andan escritas.
En él si mal no recuerdo
me parece que decía,
que es una línea espiral
no un círculo, la armonía.
Y por razón de su forma
revuelta sobre sí misma
le intitulé *Caracol*,
porque esa revuelta hacía.⁴²⁷

Aguda monja, que a finales del siglo XVII, adelantándose acústica y físicamente a la teoría de su tiempo, establece esta interesante variable *espiral abierta proporcionada (3.1416)*, a la concepción del círculo perfecto cerrado.

Entre 1760- y 1840, aproximadamente, la mayoría de los instrumentos músicos sufrió transformaciones radicales;

“El sistema general de afinación, cambió fundamentalmente, las sensibles fueron afinadas más alto y un nuevo sistema de afinación simplificada, -el temperamento igual,- se volvió común.”⁴²⁸

Owen Jorgensen en *Tuning* 1991, ha descrito la filosofía básica del temperamento igual, en el siglo XX ;

“Promover la atonalidad con un sonido neutro y homogéneo, que no posee contrastes de color ni variedad entre las tonalidades.”⁴²⁹

⁴²⁷ Ignoramos el paradero de este *Caracol*, si es que lo llegó a completar. Es interesante observar cómo integra la noción especulativa del caracol, -en sus proporciones formales de Pi 3.1416-, a las proporciones armónicas, que no conforman un círculo cerrado sino una progresión proporcional a la que hace referencia muy a la barroca, basándose en la figura del caracol.

⁴²⁸ Haynes, op.cit.p.152

⁴²⁹ Citado por Haynes, Ibíd..

La adopción de la afinación La-415 por los constructores y restauradores, generalizada a partir de los años sesentas, afectó profundamente la calidad y color de los conjuntos vocales e instrumentales, haciendo virtualmente imposible la práctica de mezclar instrumentos barrocos y románticos en el mismo conjunto.

Además con la multiplicación de copias de claves y organetos, se abrió también las posibilidades de uso de diversos temperamentos históricos, entre los que distinguió siempre el sistema meso tónico, que en México ha permanecido como el temperamento básico de los órganos históricos.

Existen, dada su difusión mundial en el renacimiento, diversos sistemas meso tónicos, que parten de diferentes nociones de la partición de la *coma pitagórica*, por lo que resulta importante tener acceso a esta tardía versión, acorde con la estética del barroco.⁴³⁰

El resultado de esta afinación meso tónica ampliada es de gran expresividad, claridad y turgencia, en los tonos “ordinarios”, (Do, Re, Fa, Sol, La, Si B, mayores y re, mi, sol, la, si, menores. (Tonos de hasta 3 sostenidos y dos bemoles).

Afinación: según cálculos en cents. (a partir de un diapasón de La, 415)

La-----	415	cents.
Si bemol ----	456.5	
Si -----	477	
Do-----	529	
Do#-----	539.5	
Re-----	590	
Re#-----	642.5	
Mi-----	653	
Fa-----	704.5	
Fa#-----	715.5	
Sol-----	767	
Sol#-----	777.5	

⁴³⁰ He podido constatar su eficacia y belleza, afinando mis claves con esta carta que puede fácilmente programarse en los afinadores electrónicos.

Pedro de Ulloa, en sus *Principios Universales de la Música*, 1717, considera la utilidad práctica del sistema para la afinación de cualquier instrumento :

*Según esta misma disposición se puede templar el Órgano Clavicordio, Harpa, de dos Ordenes etc. con gran facilidad...*⁴³¹ El Padre Maestro Pedro de Ulloa, *Principios Universales de la Música*, 1717.

El Padre José Zaragoza en *Fábrica y uso de varios instrumentos matemáticos*, cuadernillo manuscrito de 1675, afirma :

...Al contrario de los dos sostenidos C. F y tres bemoles E. A .B. y assi se pueden formar otras muchas combinaciones, que darán no poca diferencia al temple de las teclas negras...muchas de las consonancias se hallan en esta división más ajustadas a las verdaderas que las del temple común, y que las de la tabla 4 y 5.

Puede servir (el tetracordo) para el temple de los Órganos comunes, con mejor efecto, que el temple ordinario...

Antonio Soler, reconocido, además de sus virtudes de notable ejecutante de tecla, por sus conocimientos teóricos y prácticos,⁴³² nos deja una importante obra ; *Theórica y práctica del Temple para los órganos y claves*⁴³³. Construyó dos *Acordantes*, (*Afinador o Templante*)...uno que conserva el señor infante, y el otro el excelentísimo señor duque de Alba.⁴³⁴

INTERVENCIONES DE LOS ORGANOS DURANTE EL SIGLO XVIII

Fue Gregorio Casela quien realiza la primera intervención mayor de los órganos de Catedral, de que se tiene cuenta, entre 1762 y 1764. “Apeo mayor “, que a todas luces nos servirá de ilustración para entender los alcances de estos mantenimientos ya que fueron considerados dignos de especial gratificación

*...atendiendo al extraordinario y dilatado trabajo que expendió en la diaria asistencia de la composición del órgano, Don Gregorio Casela, por modo de gratificación y recompensa, se le den los cinquenta pesos mas que le asignó el Señor Chantre...México y septiembre 7 de 1762*⁴³⁵.

⁴³¹ Padre Maestro Pedro de Ulloa, *Principios Universales de la Música*, 1717, citado en el DTHOE, op.cit.

⁴³² Construye e instala el órgano de la catedral de Málaga en 1776, Soler, *Ibid.*, p.16

⁴³³ Publicado por la Sociedad de Musicología, Madrid, 1983.

⁴³⁴ *Memorias Sepulcrales*, 296r. Citado en Soler, op.cit. pp 16-17.

⁴³⁵ Quenta General de las Composturas del Organo. Fábrica Material, Caja 3 Exp.3 (38 fojas) 1763-1794

Para obtener esta gratificación hubo de presentar su libro conteniendo *la Quenta y Razón del costo que ha tenido la composición del uno de los Organos, desde el dia 18 de enero de 1762 que se empezó hasta el dia 17 de agosto de dho año, que hizo entrega de él Dn. Gregorio Casela*⁴³⁶

El bachiller Juan Ayuso y Peña, en su desglose de los recibos pagados a Casela incluye :

*It. Treinta ps. Que pagué al Mtro. Casela de un manucordio, que mandó comprar el Sr. Chantre para los Colegiales.*⁴³⁷

He aquí otro testimonio de la importancia pedagógica del clavicordio, no solo por su cómodo precio y movilidad sino también como herramienta indispensable de todos los músicos, en particular organistas, quienes no podían estudiar usualmente en el órgano, (había que pagar a fuelleros y salvar las horas de oficios litúrgicos). Casela como los organeros contemporáneos solía construir monacordios (clavicordios), espinetas (virginales), realejos (órganos positivos), clavecímbalos (claves), claviórganos y teclados de estudio, ya que eran indispensables para la práctica cotidiana de los organistas, compositores y maestros de escuela.

Don Gregorio nos deja un testimonio clave para entender los métodos de mantenimiento y poder establecer manuales de procedimientos para su conservación adecuada, en un memorial detallado:

*La Quenta y Razón del Gasto y Costo semanario que ha tenido la composición del Organo que se me encargó, desde el día 17 de Octubre del año 1763 que se empezó, hasta el 6 de Octubre de 1764 que lo entregó Dn. Gregorio Casela*⁴³⁸,

y pasa a enlistar 32 semanas de gastos y trabajo de oficiales.

El encargado de supervisar y recibir el trabajo de Casela fue el propio maestro de capilla Matheo Tolis de la Rocca quien rinde un informe en el que resume las cuentas con Casela :

*Quenta por mayor de los Costos que ha tenido la compostura del órgano assi de materiales como de jornales*⁴³⁹

Primeramente Importaron los jornales de los oficiales.....683 ps.

Este material, en fotos digitales se encuentran en mi archivo personal de imágenes al cual me refiero con los números asignados después de las letras IMG. La Caja N°3, expedientes # 3, de 38 fojas (1763-1794), #4, de 24 fojas (1798-1800) y #5 de 90 fojas está fotografiada digitalmente en IMG 2637-1 a IMG 2779-143

⁴³⁶ Ibid Caja N° 3, expediente # 3.(IMG 2637-1)

⁴³⁷ Ibid.

⁴³⁸ Ibid.(IMG 2640-4)

⁴³⁹ Ibid.(IMG 2645-9)

Ytem	Ymportaron quarenta docenas de tornillos.....	35
Ytem	Ymportó el fierro y clavazón	73
Ytem	Ymportaron doce docenas de ojas de lata, à varios precios.....	17
Ytem	Ymportó toda la madera.....	44
Ytem	Ymportaron doce docenas de badanas, à varios precios.....	38
Ytem	Ymportó el Yeso, Brochas, y ollas.....	1
Ytem	Ymportaron diez campanitas con diez martillitos.....	8
Ytem	Ymportaron cinco cargas de carbón.....	2
Ytem	Ymportó la cola.....	5
Ytem	Ymportaron las velas de sevo para velar.....	2
Ytem	Ymportó la leña, pez, y papel viejo para las flautas.....	1
Ytem	Ymportaron tres libras de estopa, à dos pesos libra.....	6
Ytem	Ymportaron quatro libras de Zera de Campeche.....	1
Ytem	Ymportó el Bramante, la Lana y el Crudo.....	56
Ytem	Ymportó la hechura de las cortinas.....	4
Ytem	Ymportaron diez docenas de argollas de metal para las cortinas.....	2
Ytem	Ymportaron catorce garruchas para las cortinas.....	
Ytem	Ymportaron los mecates para los fuelles, y cortinas.....	5
Ytem	Ymportó un quintal de estaño para las flautas.....	18
Ytem	Ymportaron seis arrobas, cinco libras de plomo para las flautas.....	5
Ytem	Ymportaron dos reales para los fuelles.	

Importan estas veinte y dos partidas, Mil, catorce pesos, dos reales

1 041ps

En México, à 18 de Octubre de 1764 Firma Matheo Tolis de la Rocca

Es considerable el esfuerzo concertado de una nube de ayudantes en diversas especialidades que se dejan ver en estas cuentas.

El acarreo de las maderas y metales, secretos, tablones y fuelles, el desmonte del órgano flauta por flauta, las sesiones de limpieza a trapo, escoba y cepillos.

Hay que considerar también la reposición de flautas abolladas o rotas, sellado de secretos, tablones y conductos, revisión de tirantes, molinetes, teclas y registros.

Luego el proceso de montar limpiar de nuevo y dar voz a las cañerías.

Este largo apeo de los instrumentos en un plazo de 3 años, parece indicar que se habían olvidado durante algunos años del apeo periódico, y nos ofrece un parámetro para observar

que tomaban casi el mismo tiempo estos trabajos de limpieza y mantenimiento, que lo que demoró su construcción. Por eso, tal vez, nos encontramos pocas menciones a estos apeos periódicos y esta falta de mantenimiento condicionó que las intervenciones fueran cada vez más complicadas ya que se dejaban pasar plazos de hasta 30 años entre un apeo y otro.

Ya el chantre tesorero Dr. Fernando Ortiz Cortés, el 22 de octubre de 1764, recomienda que no se descuiden estos apeos y sugiere algunas medidas prácticas para la perpetua lucha contra ratas y polvo

...luego que se concluyó hise la registraran, el organista Arguello, y todos a una voz dicen ha quedado mejor que el otro : al que se le forraron con tabla todas las badanas, y habiéndolo reconocido que esta diligencia no era bastante al perjuicio que hazían las ratas: pues oradando las tablas abujeran también las badanas, se tomó la providencia de forrar el segundo con oja de lata; para evitar el perjuicio tan grande de que por las oquedades que hagan en las badanas, se salga el viento, se descompongan las voces, y no se pueda afinar ; Por lo que me parece, se haze preciso, se forre también el primero en oja de lata, que es el único medio para evitar este daño, como también se le echen al primero unas cortinas como se hizo en el segundo para librarle del polbo⁴⁴⁰...

En enero de 1776 tenemos mención de una revisión del trabajo reciente de apeo.

Es el notable músico Fray Martín de Cruzalegui, del Convento de San Fernando en esta ciudad, el encargado de revisar el acabado de la obra; *...lo ha reconocido despacio, está bueno, y el afinador ha cumplido con su obligación.*⁴⁴¹

El chantre , decide también otorgar una gratificación extra de 50 pesos a Casela por lo que saca del archivo y estudia las partidas de 1762-1764 para apoyar su decisión

*...como esta composición no es inferior a aquella, parece al Chantre que merece el mesmo premio, o equivalente. Si fuere del agrado de V.S.I. podrá dársele, o cinquenta ps. o el plomo deshechado del órgano en lugar de lo nuevo, que se ha puesto, porque este deshecho en la forma que tiene de nada puede servir a la Iglesia, y solo podrá servirle fundiéndole y reducido a pastas y entonces su valor y precio es mui alto, y al afinador por su oficio podrá serle bastante útil y valioso en la forma que tiene para componer o hacer de nuevo órganos de poca importancia dentro o fuera de Méjico.*⁴⁴²

(ILUSTRACION X P207)

⁴⁴⁰ Quenta, Ibid.

⁴⁴¹ Ibid, (IMG 2650-14)

⁴⁴² Ibid.

Es hasta 1792 en que tenemos informes de nuevos trabajos de mantenimiento de los órganos a través del Expediente promovido por el afinador Millán sobre la composición de los Organos de esta Santa Yglesia Metropolitana⁴⁴³.

Domingo Millán, organero, custodio y afinador comienza sus trabajos en catedral hacia 1778, vemos que se queja ante el Cabildo por no mantener la costumbre de los “apeos periódicos”, lo que causa que se agrave el estado de los órganos y hace crecer las intervenciones en tiempo y costo.

El organista titular en 1792 era Manuel Martínez quien comienza por hacer un diagnóstico del estado del órgano que el suele tañer, (el del Evangelio) respecto a la afinación

...he reconocido por menor el órgano que manejo; cuya máquina se compone, así para mano derecha como izquierda, de los Rexistros, ô Misturas, que en las dos columnas que siguen ban demostradas, las que hasta el dia se hallan, en el estado siguiente⁴⁴⁴

Este documento, resulta una herramienta útil para el afinador Millán ya que especifica el estado en que se encuentra y a nosotros nos brinda la oportunidad de comparar en una tabla los cambios de registros que se habían llevado a cabo para ese entonces.

En realidad Millán trata de cubrir su responsabilidad sobre todo ante las acusaciones del organista Manuel Argüello que expresa una opinión descalificatoria del estado en que quedó “su” órgano (el de la Epístola) , recomendando también al tesorero que no se le de ninguna gratificación.

Sin embargo don Manuel Antonio Sandoval, tesorero, recelando de esta opinión , acude a “*un sujeto inteligentísimo en la materia* “, el maestro de ceremonias catedralicio, don José Gámez, para que realice un examen en compañía de los litigantes (Millán-Argüello)y tras del análisis de mixturas y registros determinó que Argüello había mentido o al menos exagerado la mala condición en que quedó su órgano en el apeo de 1791, y que recomendaba no privar a Millán de su gratificación y reconocerle sus méritos de curador y afinador.

⁴⁴³ Ibid, (IMG 2659-23,24,25,)

⁴⁴⁴ Ibid. Expediente promovido por el afinador Millán sobre la composición de los Organos de esta Santa Yglesia. (ACMM), Caja 3, Exp. 3. Lo firma el organista Manuel Martínez el 6 de junio de 1792. (ver apéndice V),

*Organo del Choro del Sr. Dean que maneja Arguello*⁴⁴⁵. Se compone de los registros siguientes:

Mano Izquierda 1

Flautado Mayor-bueno

Violón, mala 1 sola tecla

Flautado de Madera, bueno

Flautado de Nave, bueno

Octava Clara, buena ambas

Espigueta, ambas manos buenas

2

Octava Nazarda, buena

Docena Nd., buena

Quincena Nd. buena

Diez y setena Nd, buena.

Octava Clara, buena

Quincena Clara, buena

Mano Derecha 6

Mayor- bueno

violón, bueno

madera, bueno

nave, bueno

octava clara, buena

espigueta, buena

7

Octava Nazarda, una tecla

Docena Nd.,buena

Quincena Nd., buena

Diez y setena Nd.,buena

Quincena Clara, buena

Diez y novena Nd.,

Docena Nd.,buena

Faviolete en 5ª.,bueno

Idem en 8ª.,bueno

Comp.on(Registros de Composición)

3

Rochela, buena

Faviolete en 5ª. Bueno

Faviolete en 8va. Bueno

Synbala, buena

Sobre sinbala, buena

Lleno, bueno

8

Rochela, buena

Címbala, buena

Sobre Címbala, buena

Corneta Magna, mala

Tolozana, buena

Corneta de ecos, buena

Lleno, bueno

Lengua o Pijuela

4

Trompeta Real

Orlo

Bajoncillo

Clarín en Quincena

9

Trompeta Real

Orlo

Trompeta Magna

Oboe

⁴⁴⁵ Ibid.,Caja 3 Exp. 3, (2676-40)

Clarín de Campaña
Clarín Claro

De Afuera

5		10
<i>Bajoncillo</i>		<i>Trompeta Magna</i>
<i>Clarín en 5º.</i>		<i>Oboe</i>
<i>Chirimía</i>		<i>Clarín Claro</i>

Ripiano

11		13
<i>Violón, buena una desaf.</i>		<i>Violón, una nota</i>
<i>Octava, buena</i>		<i>Octava, buena</i>
<i>Quincena, una nota</i>		<i>Corneta, una def.ce</i>
<i>Diez y novena, buena</i>		<i>Címbala, una mala</i>
<i>Címbala, algo desaf.</i>		<i>Quincena, buena</i>
<i>Lleno, bueno</i>		<i>Diez y novena, buena</i>
<i>Bajoncillo, bueno</i>		<i>Lleno, bueno</i>
		<i>Clarín, bueno</i>

Cadereta

12		14
<i>Octava, buena</i>		<i>Octava, una nota</i>
<i>Quincena, buena</i>		<i>Quincena, una o dos</i>
<i>Diez y novena, una se repasa</i>		<i>Diez y novena, una nota</i>
		<i>Corneta inglesa</i>

Contras, duras desde su construcción primera

Este reconocimiento se hizo de Orden del Sr. Chantre Dignidad de esta Santa Iglesia Metropolitana de México, en 26 de abril de 1794. Por Dn. Manuel Arguello ministro organista y maestro en su facultad. Presente D. Domingo Millán, afinador de los Organos de esta Sta. Iglesia y el B.D. José Gámez Mtro. De Ceremonias comisionado por el mismo Sr. Chantre como perito artífice en la construcción de órganos & y por ser así verdad lo firmamos. José Gámez, Manuel Arguello, Domingo Millán.

Quizá lo que parece ser una enemistad particular indujo al organista Argüello en contra de Millán, ya que aún lo acusa de no mantener bien afinadas las lengüetas por miedo a las alturas- había que subirse al alto barandal exterior- de lo que resulta, además de descuidado, cobarde.

Don Domingo, enfurece ante estos cargos y defiende su confesado vértigo, asegurando que nunca fue impedimento para que se templaran las trompetas de las naves exteriores.

Este es un caso de enemistad que queda desenmascarado con la sensata participación del bachiller José Gámez quien remata su informe recomendando que no se olviden de los apeos regulares cada cuatro años ya que

...El polvo, Señor, que en todos los cóncavos de esta maquina se introduce, altera las voces, y este mezclado con aquella peluza que regularmente, vagueando, ocupa la atmosphaera, las sufoca, è impide al ayre su curso. Las ratas y otros animaleros destruyen las maderas; y no solo las maderas, sino también los metales, pues no están libres de sus dientes. En los registros de lengua, y aun en otros, no se halla aquella prontitud requisita, por que intervienen los mismos motivos, y causas antes explicadas. Y como para que se verifique en toda la Clarinería un sonido íntegro, completo, y perfecto, se requiere un viento mui fuerte, y limpio, este precisamente se quebranta, y disminuye, siempre que se le opone el más ligero estorbo, y entonces no sonarán, y si suenan será con una voz flaca, desentonada, y falza...(Firma B. José Gámez, México y julio 14 de 1794.⁴⁴⁶

INTERVENCIONES DE LOS ÓRGANOS DURANTE EL SIGLO XIX

Es hasta fines del siglo XVIII y los albores del nuevo siglo, cuando los órganos de Catedral recibirán un apeo mayor y varias *addendae* que van a enriquecer su disposición original.

En el dictamen sobre el estado del órgano de la Epístola, el maestro organero don Mariano Antonio Pérez⁴⁴⁷ de Lara, considera que la desafinación general observada en todas las mixturas

...consiste en estar las Flautas rompidas de las bocas, y es la causa que no tenga la finura de voz, ni puede mantenerse; a lo que digo a V.S. que se pueden soldar ó echar piasas, para que en alguna

⁴⁴⁶ Quenta, op.cit. Caja N°3 exp. #3, (IMG 2693-57)

⁴⁴⁷ Pérez, Peres, Perez

*manera, tengan buen rompimiento y permanencia, lo mismo con las misturas de Lengua, pues todas las necesitan nuevas por estar tomadas.*⁴⁴⁸

Una adición importante, a la maquinaria y sistema de operación de los registros, fue la sugerencia de resolver la dureza del teclado para las contras, con el uso de peales⁴⁴⁹ y cárcolas.

El órgano del Evangelio ya contaba con un sistema de pedales originales del 1735 – que serían renovados por Lara en la intervención de 1801- sin embargo el otro órgano, no contempló esta útil conveniencia hasta la reforma de Lara, que mejoró la acción de los teclados y la transmisión de las reducciones.

Asimismo, propone reforzar las contras con cuatro grandes flautas de madera que colocará al interior de la caja para lo cual deberá hacer espacio retirando un flautado de nave o de nazardo, ya que para los organistas de entonces resulta...*el colmo de un Organo semejante, dha mistura, por el grande habrigo de dho flautado, à lo que haré toda diligencia para su acomodo.*⁴⁵⁰

Pérez de Lara en su recuento del 8 de julio de 1800, sobre los arreglos al órgano de la Epístola asegura que

*...las quatro contras de metal están totalmente inservibles por su mala bos sin que puedan rremediarse por estar mui delgadas, y no llenar los bajos como corresponde, defecto que siempre tuvieron y que es irremediable por lo que deben hacerse otras quatro de madera, y colocarse por la parte interior para que no causen deformidad en el órgano dirigiendo a ellas el aire con que en el día suenan las de metal. Por lo que toca al nuevo registro de Bombardas debe componerse de diez cañones de madera de una magnitud bien elevada con canuelas de metal cuyos bajos equivalen a la octava baja de la Trompa Real, y abriga con su lleno a la Capilla, y Orquesta, resonando hermosamente por el ámbito de la Yglesia.*⁴⁵¹

Esto debiera ser un aspecto a considerar; la restitución de las flautas grandes de metal, que junto con las de madera, pudieran dar mayor presencia a los bajos, ya que por si solo, el flautado no tiene la presencia que se requiere.

⁴⁴⁸ Caja N| 3 expediente #4, (IMG 2705-69) ,(Apéndice VI)

⁴⁴⁹ Peales, pedales, peanas, pisas, cárcolas = teclas para los pies enganchadas al teclado.

⁴⁵⁰ Ibid Caja N° 3 expediente #4 (IMG 2705-69)

⁴⁵¹ Ibid(IMG 2726-90)

Con sobrado entusiasmo propone al Cabildo un apeo menor de tres meses u otro mayor de seis, con el que

*...ha de quedar el Organo enteramente compuesto como el día que se estrenó, sin que tenga ningún defecto chico ni grande.*⁴⁵²

Este párrafo habrá de convertirse en cláusula de contrato y en estribillo de todos los acuerdos.

Para mejor convencer al Cabildo los organistas ofrecen sus propios diagnósticos sobre el estado del instrumento, Juan José Ximenez habla de restituir la disposición original de las 4 filas de címbalas y 3 de sobrecímbalas y de la necesidad de que...*se le pongan dichos pedales como los tiene el otro.*⁴⁵³ Manuel Martínez, José Mariano Cataño y Juan José Ximenez, firman una petición el 2 de julio de 1800 :

*...hallamos por conveniente y necesario que a dichas contras, se le agregue una mistura de vombarda, con lo que quedará dicho órgano perfectamente completo*⁴⁵⁴

Don Mariano Antonio Pérez de Lara es sin duda un personaje notable en la organería mexicana de finales del siglo XVIII y los albores del siglo XIX

...como bien lo testifican las obras hechas en el Santuario de Mapete, el Cardonal e Ixmiquilpan, todos de esta jurisdicción, obras exquisita y vistosamente executadas por el Mtro. D. Mariano Perez de Lara. Con estos conocimientos se ha ilustrado aventajadamente en esta noble Arte de la Organería que desde sus tiernos años ha profesado, y de que hai muchos monumentos que califican su pericia con aprobación de sujetos inteligentísimos en la música y grandes organistas.

El M.R.P. Ex Provincial Fray Martín de Cruzealegui, aun siendo su paternidad minimamente prolixo, y de un gusto mui delicado, como que ha sido excelente músico, y organista, quando rezivió el Organo de Santa Clara, y otro de Santiago Tlatelolco de esta corte, fábrica de Dn. Mariano, dixo que sabía su obligación, aprobación digna de mucho aprecio.

Logró la aprobación de Dn. José Castaño, quando fue destinado para recibir el Organo que dho D. Mariano fabricó para la Parrochia del pueblo de Sn. Martín Texmelucan, del obispado de la Puebla de cuya Yglesia era entonces, Cataño, organista, y oy lo es de esta Metropolitana.

*El organo que el mismo Mtro hizo para Tepalcinco fue aprobado por Dn. Manuel Martinez primer organista de esta Santa Yglesia...*⁴⁵⁵

⁴⁵² Ibid (IMG-2758-122)

⁴⁵³ Ibid (IMG 2710-74)

⁴⁵⁴ Ibid (IMG 2725-89)

⁴⁵⁵ Ibid (IMG 2767-131)

También fue autor, del ampliamente celebrado órgano de la iglesia del convento mayor de Santo Domingo de Guzmán, que actualmente conserva su bella caja policroma, de un barroco tardío, pero que lejos de una correcta restauración, fue crudamente intervenido, sustituyendo sus flautados y mecanismos por los de un órgano mecánico alemán de la peor calidad, inserto en la bella caja de don Mariano. Claro ejemplo de una pésima restauración, que recuperó la caja pero sacrificó sus mecanismos, secretos y teclado, para el acomodo de un pobre electrófono. El contenido (sonido), no corresponde a la fachada exterior.

Esta falsificación podría corregirse y recuperar los valores originales, con un adecuado proyecto de restauración- que ya existe- y proveería al Centro Histórico, con un espacio musical alterno de gran calidad.

Pronto se realizará el apeo y reformas al órgano de la Epístola en el *dilatado tiempo de año y medio que ha invertido en su composición*⁴⁵⁶ haciéndose acreedor a una gratificación, como reconocimiento a la calidad de su trabajo, de cuatrocientos pesos para el y otros cien para sus oficiales.

Sin embargo don José María del Barrio, después de saldar los adeudos económicos recomienda que quede en propiedad de la Catedral...

*la mesa o tirador de plomo con su correspondiente caxón que deberá guardarse para lo sucesivo, y también una porción de flautas viejas, cuyo metal podrá aprovecharse, en otra composición*⁴⁵⁷

Toma el órgano en un estado deplorable según públicamente se reconoce...*habrá trece o catorce años que no se oyen bien afinados*⁴⁵⁸, el anterior afinador Domingo Millán, ya para entonces difunto, es acusado de descuido y ...*poca curia que posteriormente se tendría en limpiar las flautas, especialmente las pequeñas.*

En el contrato con el Cabildo, Pérez de Lara se compromete a ...*aforrar en oja de lata los hurtos del citado organo, poniendo asimismo peales*⁴⁵⁹ *para las contras, suavizando el teclado...queden enteramente compuestos y afinados los Timbales, Campanillas, Paxaritos y demás instrumentos correspondientes y necesarios*⁴⁶⁰.

⁴⁵⁶ Ibid (IMG 2733-97)

⁴⁵⁷ Ibid

⁴⁵⁸ Ibid(IMG 2710-79)

⁴⁵⁹ Ver nota 426

⁴⁶⁰ Ibid (IMG 2721-85)

Don Mariano fue respetado y tenido en gran estima por la calidad de sus intervenciones que se mantienen hoy en día

...he visto y aprobado los medios, e industrias, de que el mismo maestro ingeniosamente se ha valido para que sin detrimento, ó corrupción de las primeras ideas del autor de este órgano, haiga sacado, y conducido el viento necessario desde el secreto hasta ponerlo donde ha sido menester, según su nueva idea y esto por medio de conductos y surtideros a propósito repartidos por uno y otro lado, con los requisitos de secretillos particulares, resortes, y contra-resortes, puntos y palancas para facilitar el movimiento instantáneo, o prontísimo de parte de las teclas para que al punto correspondan las voces.⁴⁶¹

En su comentario José María del Barrio trasluce una profunda consideración y respeto al proyecto original de Nassarre a pesar de haber transcurrido ya más de 65 años, desde su estreno y ha sabido reconocer y aplaudir las nuevas soluciones que enriquecen al original . El contrato firmado entre éste y Mariano Antonio Pérez de Lara, previsiblemente estipulaba -aparte de las condiciones económicas, plazos y flujos de recursos – que había de quedar el órgano

...enteramente compuesto como el día que se estrenó sin que tenga ningún defecto chico ni grande,⁴⁶²

Como es usual en las entregas de instrumentos, los organistas de la Metropolitana y otros insignes colegas de la ciudad, son convocados para examinar el estado en el que se recibe el instrumento y son invitados a expresar su opinión *Tacto pectore* . He aquí lo que opinaron Manuel Martínez, Juan José Ximenez y José Cataño del recién apeado órgano de la Epístola :

Los organistas de esta Santa Yglesia..hemos rreconocido el Organo rrecién reparado...dichas misturas, cada una de por si y diversamente convinadas tienen, á mas de su buena afinación, e igualdad y correspondencia de las voces agudas a las graves, entendiéndose también de las Clarinerías, a mas de la debida prontitud con que responden: que todos los demás defectos están suficientemente reparados...fuera de esto se halla dicho Organo con las mejoras siguientes: quatro contras de madera que substituyeron a las quatro primeras de metal, que antes tenía, y ahora quedaron solamente de adorno en la parte que mira al coro, siendo estas inferiores á aquellas en lo

⁴⁶¹ Ibid, Caja 3, Exp. 5, (ING 2762-126)

⁴⁶² Ibid (IMG 2721-85)

sonoro, y corpulento de su voz. Otra es una nueva mistura de madera, que imita con mucha propiedad la voz de la flauta que llaman travesera, o dulce...dies trompetas de madera llamadas Bombardas, las que corresponden en la gravedad de su vos a la de las contras.

Los registros de la cadereita en la parte posterior que mira al coro puestos en un Arte, que ha facilitado mucho el manejo que antes tenía por su dureza y últimamente los pedales que han dado a las contras el uso que sin tirantes les impedía el manejo.⁴⁶³

De buena gana dan su parecer aprobatorio conjuntamente y recomiendan una continua supervisión reportada :

Todo lo dicho prueba suficientemente la actitud del artifice y el debido cumplimiento que ha dado a su obligación por lo que nos conformamos con dha entrega y solo resta una súplica al Illmo y Vl. Señor Dean y Cabildo y es que qualquiera defecto que le sobrevenga sea por su naturaleza, ó por algún accidente imprevisto, sea reparado luego que lo notemos, lo advirtamos y demos aviso al afinador⁴⁶⁴

Del Barrio en su calidad de consejero responsable, arremete, en octubre de 1800, contra el servicio de limpieza catedralicio y les precisa una orden

...por lo que toca a los barrenderos, deberán omitir sus barridos al lado de los órganos al tiempo que estos estén abiertos para su afinación, pues es indecible el daño que causan, mayormente quando no está bien regado, al tiempo de barrer.⁴⁶⁵

Es interesante observar que el quintal de estaño que en 1736 se cotizaba a 18 pesos, ahora, en 1800 costaba 50 pesos, y en esa relación de casi tres veces, se incrementan sueldos, gratificaciones, y costo de materiales como

*...azeite, colores, y pinceles para pintar las bocas de las flautas; cuatro pesos dos reales, Papel de Marca para los rótulos de los registros dos rs.,⁴⁶⁶ todos estos gastos, variedad de materiales y servicios, se desglosan en la *Quenta y razón de todos los materiales que se han comprado para la composición del órgano del Coro del Sr. Dean*⁴⁶⁷*

Curiosas teorías y útiles avisos sobre el mantenimiento se generan en torno a esta intervención , entre 1799 y 1801.

El organista José Mariano Cataño asegura que...

⁴⁶³ Ibid (IMG 2729-93)

⁴⁶⁴ Ibid

⁴⁶⁵ Ibid(IMG 2734-98)

⁴⁶⁶ Ibid(IMG 2740-105)

⁴⁶⁷ Ibid Caja 3, Exp. 5, (IMG 2739-104)

La desafinación de los Organos de esta Sta. Yglesia consiste en la suciedad que tienen, a esto se agrega , tener las bocas rotas y cerradas, con lo que no solo resulta la desafinación, sino quitarle casi la mitad de la voz, lo que no hubiera sucedido si se afinaran con el instrumento propio de que husan los organistas y no con la industria de abrir, o cerrar la boca con la mano, de donde se originan estos defetos.⁴⁶⁸

(ILUSTRACIÓN AFINADOR)

Prosigue con el análisis de las condiciones y diligentemente ofrece soluciones de buena fe;

...el resoplido de los fuelles puede provenir de algunas reventaduras, y el sapateo del fuelle del organo primero estriva, en que la ventila está floxa. La dureza de las contras puede ser de que los alambres de los tirantes estén tomados ó que los muelles estén duros, y esto se podrá suavizar poniéndole pedales como los tiene el órgano segundo. Los registros de ambos órganos no tienen manejo por su dureza, y eso consiste (según he oído decir al organero) que tienen los forros rotos, y à esto se agrega la mala disposición, por la distancia que hai del aciento, al manejo de ellos : pues las mas veces necesita el que está tocando de pararse para disponerlos, y de lo contrario se sacan con violencia ; es verdad, que la máquina del órgano (como son flautas, secreto y demás) no padece; pero es fácil torcer los fieles⁴⁶⁹ y aún romper algún registro, y esto no se puede oviar, por que estamos acompañando al Coro y registrando, al mismo tiempo.⁴⁷⁰

Habla también de las desafinaciones “naturales” de la lengüetería debido a los cambios de temperatura y humedad, a los muelles flojos o polvosos, y en consecuencia la conveniencia de una oportuna supervisión y mantenimiento.

Los organistas de la Metropolitana hablan ahora de reparar el órgano del Arcedeán, (Evangelio)

...Se halla mui ensolvado, y por lo mismo sumamente desafinado, rresaltándole mas este defecto en contraposición de su compañero ya rreformado, suplicamos a V.S.Y., si es de su superior agrado, se sirva mandar al actual Afinador á apearlo para sacudirlo, y rreformarle los defectos de su afinación conforme á la obligación hecha por Dn. Gregorio Casela...

Y siendo este órgano en todas sus partes de mejor construcción que el otro, nos parece conveniente que su rreforma se haga sin rraspar las flautas ni tampoco añadirles o quitarles, para evitar

⁴⁶⁸ Quenta, *op.cit.* (IMG 2709-73)

⁴⁶⁹ Fieles= “Clavos de tope”, “tornillos de tope” ; los que, dispuestos generalmente en una muesca practicada en el borde de las correderas de registro, determinan el grado máximo de apertura y cierre de las mismas.(Tafall, en DTHOE, *op. cit.*)

⁴⁷⁰ Quenta, *ibid* Caja 3 Exp. 4, (IMG 2709-73)

qualquier defecto que por este motivo pueda sobrevenirle...la dureza que se advierte en el teclado, y registros de la cadereta, como también lo tardío de algunos clarines, especialmente la Trompeta Real...la Bombarda que se echó al otro órgano no puede usarse si no es en tastos, por estar unida a las contras por lo que es conveniente que la de este , entre en el teclado corrida con la Trompeta Real para que de este modo pueda glosarse con ella y tenga mas lucimiento en unión del flautado de
26. *Firman : M. Martínez, J.J.Ximenez y J.Cataño. México 19 de Febrero de 1801.*⁴⁷¹

Así convencido, el Cabildo ordena el apeo, siguiéndose el procedimiento tradicional : solicitud de los organistas, contrato de obra, recibos de libranzas, cuentas de gastos de oficiales, materiales y servicios, examen de la obra, dictamen de sus mejoras, gratificación por mérito y otros testimonios surgidos en este apeo del órgano del Evangelio en 1801.

El tesorero don José María del Barrio, por enfermedad, designa al célebre y acucioso don José Gámez, *Clérigo, Presbítero de este Arzobispado, Maestro de Sagradas Ceremonias, Capellán de Choro de esta Sta. Metropolitana Iglesia, perito facultativo, é inteligente en el Arte que enseña la construcción de Organos,*⁴⁷² para que realice la supervisión de esta obra y prepara un detallado informe plagado de noticias interesantes sobre las *addendae* y reparaciones que realiza Mariano Antonio Pérez de Lara. (ver Apéndice VIII).

El trabajo, comenzado en febrero de 1801 concluye a fines de noviembre del mismo año.

En el contrato firmado en notaría, no olvidan repetir el estribillo

*...ha de quedar el órgano enteramente compuesto como el día que se estrenó, sin que tenga ningún defecto chico, ni grande*⁴⁷³

Para mantener el principio de balance entre los dos órganos se decide agregarle a este las mismas flamantes bombardas del de la Epístola, un flautado de 26 palmos, trompas reales y bajoncillos, rehacer el pedal y mejorar la actuación del teclado y de los registros, principalmente en las caderetas.

La descripción es tan minuciosa y emplea tantos tecnicismos de la organería dieciochesca mexicana que constituye una fuente importante de nuestra historia artesanal.

Certifico en quanto puedo, y debo como perito inteligente en el dicho Arte, que he presenciado lo que se ha trabajado, no solo en las maderas, sino también en los metales, en el Taller, en el Torno, é

⁴⁷¹ Ibid Caja 3 Exp. 5, (IMG 2753-117)

⁴⁷² Quenta, *op. cit.* Caja3, Exp. 5 (IMG 2761-125)

⁴⁷³ Ibid (IMG 2758-122)

igualmente en el mismo Organo, y he reconocido que las maderas han estado bien acondicionadas, bien secas, y libres de broma, carcoma, ó polilla;

*Y los metales de la misma suerte, esto es, de la mexor calidad que se encuentran en esta Nueva España, y de la dulzura y fineza regular que para estas manufacturas se requiere.*⁴⁷⁴

Aplauda las astucias de don Mariano para colocar las voluminosas flautas de madera :

*Como para colocar las nuevas piezas, es a saber las onze flautas mayores de la magnitud, ó talla de veinte y seis palmos, y juntamente las Bombardas, fue necesario al Mtro. Mariano, elevar una de las fuelles antiguas, cuya maniobra hizo con destreza, y le arrimó un cañón de mas de cuatro varas para que el viento desienda a igualarse, y ponerse adonde es menester. Assi mismo fabricó nuevo otra Fuelle idéntico, y de la misma marca o tamaño que las demás.*⁴⁷⁵

Celebra los *Tablones de Hurtos*, que poseen canales tallados para dirigir el aire, en los cuales se aprecia la calidad del organero.

Agregó además secretillos con sus cajas y esparragueras para las once grandes flautas y corrió el *Diapasón hasta lo último del teclado*, ejecutado con toda *la media mano del baxo*.

Para esto dispuso 4 contra teclas, con 8 molinetes y 12 tirantes con correspondencia a otro secretillo nuevo. Así logró una doble cantidad de aire.

Las diez bombardas agregadas son de madera de cedro, como las once flautas mayores. Recomienda acoplar las bombardas con los dos nuevos registros de las diez trompas reales y diez bajoncillos, que se accionan con una palanca de fierro que se encuentra al lado izquierdo.

Cambió y puso nuevas las palanquillas (registros) de la cadereta, hechas también de hierro.

El clérigo presbítero José Gámez registra en su informe, la renovación total de los pedales y el aumento de longitud de los cañones del flautado, por hallarse rotos o maltratados, con el fin de poder entonarlos facilmente.

Señala la fabricación y colocación de un nuevo fuelle, exacto a los existentes en marca y tamaño (de marca mayor a la castellana), con su cañón de conducto al depósito, para acrecentar el aire.

⁴⁷⁴ Ibid (IMG 2762-126)

⁴⁷⁵ Ibid (IMG 2765-129)

También celebra la operación de limpieza de los flautados prestantes de ambas fachadas, que recuperaron el brillo de su estaño y la vistosidad de las bocas de cada flauta, grande o pequeña, quedando *como si acabaran de hacerse*.

Entra en detalles de la limpieza de cañuelas para los clarines, largitorias (válvulas), reducciones y otras menudencias, dejando todo limpio y expedito para la ejecución pronta de los movimientos.

Los teclados, provistos de nuevos forros de terciopelo asentaron mejor, sin causar ruido ni incomodidades.

Luego inicia don José Gámez un interesante panegírico en loor de Don Mariano, considerándole de *profunda inteligencia y exquisita invención*, en el *Arte Organario*, de vivo y práctico ingenio.

Gámez lo presenta como un conocedor de la arquitectura que resulta maestra y rectora del ensamblaje, un organero que domina tanto las proporciones especulativas a compás, como los pormenores de la carpintería.

Pasa luego a reproducir un informe (que ya había redactado cuando presentó a Pérez de Lara), particularmente interesante ya que nombra las principales obras de este organero en el reino : el órgano del Santuario de Mapeté, el del Cardonal, Ixmiquilpan, Santa Clara, Santiago Tlatelolco y el órgano de la iglesia del Convento grande de Santo Domingo en esta ciudad.

Además fabricó el de la parroquia de San Martín Texmelucan y el de Tepalzinco, y otros muchos más.

Recomienda que se le mantenga al servicio de la Catedral y se le de por libre y absuelto de la obligación contraída en el contrato, *porque ya ha cumplido dexando completamente corriente à este Grande, y Magnífico Órgano*.

Siguiendo similar protocolo, los órganos son entregados, reconocidos por los organistas y *otras personas inteligentes en este Arte de la Organería*, y les confieren la acostumbrada gratificación de quinientos pesos esta vez divididos de esta forma : 400 para don Mariano, 30 para Dn. José de Vega y Betancourt (en vez de los 50 que recibió por el órgano anterior) y otros 30 para José Joaquín Pérez de Lara (en vez de los 17 que había ganado anteriormente).

El resto se repartió por igual entre los oficiales, pero es curioso notar como el joven de Lara recibe el estímulo de su padre para mejorar sus condiciones.

José Joaquín Pérez de Lara, será una figura reconocida en el ámbito de la organería mexicana de fines del Virreinato y de las primeras décadas de la República.

Don José Gámez, comisionado para la reforma del órgano del Evangelio, deja un pormenorizado detalle de todas las operaciones en que consiste un apeo. (Ver en el apéndice VIII el documento transcrito).

El tesorero comisionado, José María del Barrio, el 11 de diciembre de 1801, presenta su informe de inspección del instrumento, acreditando las mejoras y *addendae* concluyendo que quedó como el día en que se estrenó, *en términos que puede asegurarse ser una pieza del mayor gusto, y delicadeza, y que seguramente no tiene semejantes en el Reino, ni aún en muchas de las Iglesias Catedrales de España*⁴⁷⁶

Algo notable resulta la actitud de Don Mariano respecto al proyecto original de Nassarre, ya que resulta un antecedente documentado de un proceso de recuperación fónica, ejemplo de una *restauración respetuosa* ya que asegura, en el reporte de fin de su trabajo que :

*...habiendo aplicado todo su particular cuidado en guardar el debido rrespecto, a su Autor, para que sin estrabío, de sus primeras, y sabias disposiciones, tan magnífica estructura, en el día aiga esmerosamente trabajado, y apurado su pericia para las distribuciones que ha abido menester.*⁴⁷⁷

A partir de los años 1804-1806 las Cuentas de Fábrica Material, libros 19 y 20, registran mayormente los gastos del insigne arquitecto valenciano, Don Manuel Tolsá, director de la Academia de San Carlos, árbitro e infatigable impulsor del nuevo gusto neoclásico, impuesto por los “ilustrados”enemigos del estilo barroco, ya para entonces considerado abigarrado, irracional y populachero.

Con múltiples recibos, se consignan los gastos de la reparación del cimborrio, del reloj, del archivo musical, de la biblioteca y del Colegio de Infantes.

⁴⁷⁶ Quenta, Caja 3, Exp. 5, foja 12r.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, foj.15r.

Es hasta 1808 y en el *Libro de Actas Capitulares*, N° 63, (1807-1809) que encontramos mención de que

*...se dio cuenta con un escrito del Afinador de los Órganos, sobre que es necesario componer y limpiar los fuelles, y oído se acordó que el Sor. Tesorero vea y determine que se componga lo que sea preciso*⁴⁷⁸.

Esta petición se ve satisfecha, con los *Comprobantes del Ramo de Fábrica Espiritual, Año de 1808 Cuaderno N° 3, foj. 117*:

Señores claveros : del Ramo de Fábrica, sírvanse VV.SS. mandar entregar a Dn. Mariano Pérez de Lara, trecientos ps. À cuenta del costo de las composturas de los fuelles del órgano...à trece de Octubre de mil ochocientos ocho. (Firmas)

En noviembre de 1808, encontramos mención de un apeo mayor y reparaciones en ambos órganos :

*...al afinador Dn. Ma. Perez de Lara, Quinientos ps. En cuenta de la compostura del órgano*⁴⁷⁹ (18 nov. 1808).

A este sigue otro del 17 de diciembre de 1808, por 300 ps. :

*À cuenta de los gastos de compostura de los órganos.*⁴⁸⁰

En el *Libro Manual de Entradas y Salidas de Caudales de la Sta. Iglesia Metropolitana de México, Libro 83, (1808-1815)*, se encuentra un recibo de febrero de 1809, en el que se da el finiquito de 1402 pesos, que era el importe faltante, por la compostura de los dos órganos, incluidos 200 ps., de la gratificación acostumbrada por el apeo de ambos.

Esta es la última mención encontrada hasta ahora de Mariano Antonio Pérez de Lara, como curador de los órganos catedralicios, luego se menciona su muerte sin precisar la fecha, y quedará como encargado de los órganos, su hijo José Joaquín Pérez.

Quizá fue entonces, en esta reparación mayor de 1808 , que don Mariano pudo agregarle, al órgano del evangelio el tecladito extra de 27 notas que se encuentra a la derecha del teclado superior para accionar una caja de ecos, ya que su propio hijo asegura :

*...à más de lo dicho, tiene un medio teclado à la mano derecha que le agregó mi difunto padre, con cinco registros, dos de flauta y tres de clarines ; todos con eco en forma de corneta.*⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Actas Capitulares N° 63, foj. 231r.

⁴⁷⁹ *Comprobantes del Ramo de Fábrica Espiritual, fols. 117-119*

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ *Actas de Cabildo*, N|. 69, de junio 1818 a noviembre 1821, fo.316r.

Generalmente no solemos pensar que el milagro de una ejecución sonora estaba literalmente en manos del maestro ventero o fuellero, personaje anónimo, sin el cual no había ejecución posible.

Una de las raras menciones que se hacen del nombramiento de un fuellero, se agrega a la también curiosa mención de la compra de sogas de cuero crudo, para accionar los fuelles desde abajo, colgándose el ventero de ellas y usando su propio peso de balanza.

Como muestra contextual, sírvanos esta Acta del 27 de enero de 1809, sobre la adjudicación de una plaza vacante de fuellero...*se nombró por generalidad de votos en la plaza vacante à Fernando Campos.*⁴⁸²

En esta misma sesión se trató un asunto con curiosas implicaciones musicales; se comisionó al Sr. Chantre, en virtud de su acostumbrada prudencia, para informarse sobre los rumores de que el organista, Bachiller Don Juan Ximenez, maltrataba mucho el órgano de la Epístola con su modo de tocar. De resultar cierto le recomiendan que lo amoneste en privado, para que se corrija.

También hubo quejas por sus registraciones...*que se abstenga de usar de las flautas más penetrantes que tanto mortifican a los que se hallan en el Choro*⁴⁸³.

En octubre de 1817, encontramos ahora ya el nombre de José Joaquín Pérez de Lara, nuevo curador y afinador oficial de los órganos, entre los recibos de *Salidas año de 1817, Fábrica Espiritual y Material, Lib. 137, foj. 40v.*, cobrando quinientos pesos a cuenta de las composturas que realiza en el órgano del Evangelio, en diciembre se le pagan 510 pesos por apeo y composturas...*y las sogas de cuero crudo que se han puesto para el uso de los fuelles.* En enero de 1818 recibe 100 pesos por vía de gratificación.⁴⁸⁴

El 12 de diciembre de 1817 el compositor novohispano Francisco Delgado estrena sus *Visperas para la Festividad de Ntra. Sra. de Guadalupe*, donde usa los dos órganos para sostener voces y orquesta. Se acordó, poco después, que se previniese a los organistas para usar todas las misturas para lograr mayor armonía y para que no se empolven los flautados por falta de uso...*pues de lo contrario se compondrán à su costa.*⁴⁸⁵

⁴⁸² *Actas Capitulares* N° 63 1807-1809, fo. 291r.

⁴⁸³ *Actas Capitulares*, N° 63, 1807-1809, fol. 266r.

⁴⁸⁴ *Fábrica Espiritual y Material, Salidas Año de 1818*, Libro 91, fo. 35v

⁴⁸⁵ *Actas de Cabildo*, Lib. N° 68, 1815- 1818, fol. 309v

POSICIÓN DEL ORGANISTA EN LA CAPILLA MUSICAL.

Un interesante documento, que vuelve a involucrar al bullicioso Ximenez, resulta de un litigio entre el susodicho y el maestro de capilla Mateo Manterola, para lo cual se pide la opinión del viejo y enfermo, antiguo maestro regidor ; el prolífico compositor don Antonio Juanas.

Después de excusar su demora en enviar el informe, alegando poca firmeza y debilidad de cabeza , procede con buen juicio y parcimonia a analizar los hechos :

El organista Ximenez se ha negado a tocar un obligado porque le fue remitido con imperio, que es cosa propia de superiores , además duda de su pertenencia a la capilla y pide que el maestro de capilla convenga con él, si puede y quiere tocar el obligado que se le presenta, de lo que Ximenez deduce que *semejantes encargos deben hacerse de ruego y encargo*.⁴⁸⁶

Pacientemente don Antonio Juanas teme y recela, de que semejantes peticiones hayan sido *asentadas con alguna precipitación*, y con inconmensurable buena fe considera que *en ellas acaso querrá decir su autor alguna otra cosa de lo que suenan*.

Aunque ateniéndose – como buen músico- , al *sonido que en la actualidad presentan*, detecta en ella el menoscabo de la autoridad del maestro de capilla y considera, desde luego, la pertenencia del organista a la Capilla Musical, aquí, en España y en todas partes.

Se refiere a los casos en los que el ritual prohíbe el uso del órgano y en vez, se ha de tocar el clave que se hallaba dispuesto en el coro. Es decir que nunca actúa la capilla sin el auxilio de su organista.

Habla de las solemnes procesiones de Corpus Christi, el las que...

Se cantan varios villancicos en las estaciones ó posas que se hacen en la carrera, tampoco se exime el organista de tocar su parte, pues para ello se conduce en hombros un pequeño organito que llamamos realejo, el qual se para y asienta en sitio o lugar oportuno.⁴⁸⁷

Remata recordándole que así en la catedral como en las iglesias de España donde trabajó, observó siempre que la autoridad del maestro de capilla era incuestionable, y que se podían

⁴⁸⁶ *Ibíd*, 13 de enero de 1818, fols.311r y 311v. Ver Apéndice IX.

⁴⁸⁷ *Ibíd*. Fol.312v

constatar en el archivo musical, las obras con obligados que otros maestros han compuesto, como Ignacio Jerusalén, Cayetano Echeverría y las suyas propias :

Por mi parte confieso ingenuamente que quando las disponía era en la firme y segura creencia de que podía con plena autoridad hacerlo, apoyando este mi juicio y concepto no solo en lo practicado antes en esta Sta. Iglesia por mis antecesores, sino también por haber visto hacer lo mismo en las de España à los Mtros., que regían sus capillas⁴⁸⁸.

Con buena diplomacia, el maestro Juanas dice que antes de hacer ejecutar los obligados por la fuerza, él acostumbraba acudir al organista con atención y urbanidad, para que lo mirase y si tenía por conveniente, lo llevase a casa para estudiarlo, para que la tal pieza se ejecutara bien, para lucimiento del organista y goce del público.

Recomienda, no obstante, que los obligados sean pocos, compuestos con conocimiento y fáciles de ejecutar. No deben ser frecuentes, ya que si se repiten serán tomados con indiferencia, no contener pasajes imposibles de ejecución, o propios de otros instrumentos ya que

en el órgano no se puede hacer ni con mucho lo que en el clave, por que la colocación de estos órganos no consiente que el organista vea el compás por que con la distancia llega la harmonia a ellos algo tarde.⁴⁸⁹

Insiste también que no se le presenten repentinamente, ya que aunque sean fáciles, todo obligado merece respeto : *por que quatro notas puestas à tiempo y con conocimiento, producen mejores efectos que muchos grupos de ellas aglomeradas sin orden ni discernimiento.*

Llama al sentido de responsabilidad del organista, para asegurarse de que en la celebración de los oficios divinos, no se incurra en faltas que perjudiquen a la majestad del culto y el debido respeto a los fieles.

Observa que es justa la queja del organista por recibir de pronto, para tocar a primera vista, en unas vísperas, cuatro o cinco obligados ;

...ciertamente son demasiados; y a mi me parece que en unas vísperas bastaría un solo salmo, en unos maytines uno, ò a lo más, dos responsorios ; en una gloria uno, dos o tres versículos de ella, y así poco más o menos en las demás cosas y ocurrencias del año.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ *Ibíd.*

⁴⁸⁹ *Ibíd.*, fol.313r

⁴⁹⁰ *Ibíd.*, fol.313v

Como colofón de este pleito, el viejo maestro establece seis reglas, como un manual de procedimientos para estas cuestiones:

1°. Que en el Mtro., ó regente de la Capilla y no en algún otro, reside toda la autoridad necesaria para disponer esta y otra qualquiera clase de obligados siempre que lo tenga oportuno para el buen servicio de la iglesia, majestad y grandeza del culto:

2°. Que los organistas deben mirar como un deber de su oficio el desempeño y execusión de ellos.

3°. Que dhos., obligados lo sean verdaderamente, no sonatas ni música propia de otros instrumentos que estén compuestos con conocimiento y sean fáciles de executar.

4°. Que se haga uso de ellos pocas veces, y esto sea con mucha moderación y templanza.

5°. Que dispuestos que sean, se les dé con suficiente anticipación, para que los vean, reconozcan, estudien y lleven a su casa, si lo tuvieren por conveniente.

6°. Que el Mtro., ó regente de la capilla no tenga à menos apersonarse con los referidos profesores ; pues puede componerse muy bien, y sin menoscabo de la autoridad que en el reside, que todos estén contentos: esto se conseguirá sabiendo mandar á tiempo con discreción, atención, urbanidad y modo.

Observadas estas pocas y breves reglas me parece se conseguirá que el Mtro., o regente de la Capilla, no tenga motivo de inconformidad, los organistas nada que repugnar, la iglesia estará bien servida, el culto con la majestad y V.S.I., complacido ; que es lo que yo ardientemente deseo...⁴⁹¹

Desde luego los conciliadores consejos y reglas, vertidos por el maestro Juanas, fueron tomados con aprecio por el Cabildo y se hicieron copias del documento para hacerlo llegar al conocimiento del organista Ximenez y del maestro Manterola.

Ya con la atmósfera insurgente en su punto más álgido, en el año de 1821, mismo de la consumación de la guerra de independencia nacional, el 16 de febrero, estando congregado el Cabildo en su Sala Capitular a la hora acostumbrada, se dio lectura a la nómina o listado de mixturas de los órganos, documento muy relevante, realizado por José Joaquín Pérez de Lara, en el que se da cuenta de la composición de ambos órganos justamente al fin de la época virreinal.

Concentrando las diferentes tablas descriptivas, realizadas a lo largo de la historia de estos instrumentos, podemos obtener una *Tabla comparativa de Registros*, que de manera clara

⁴⁹¹ *Ibíd.*, fol.313v

nos señale el proceso de transformación, las fechas de las *addendae*, los estilos y autores de las diversas intervenciones, etc.(Ver Apéndice IX , la relación de registros, o *Nómina de las mixturas de los órganos*, en 1821). Pero quedará esta tarea para otros investigadores que tal vez tengan más suerte de ser oídos que la que yo tuve.

Algunas *addendae* refuerzan zonas y tesituras del órgano que posibilitan ciertos estilos de creación musical, (clásico y romántico temprano).

Los órganos lograron adaptarse del barroco al clasicismo y con mayor trabajo a la época romántica porfiriana y a la revolucionaria, hasta llegar al incendio de 1967, que intentó liquidarlos, con un culpable desconocimiento y carencia de juicio.

Hoy en día, en México, parece ser que el entendimiento y aprecio de los órganos históricos, de la música antigua en versiones originales y de los repertorios musicales del virreinato, han merecido un espacio digno y una ampliación de audiencia; recuperan su lugar en un quehacer musical, urbano y múltiple.

TRABAJOS REALIZADOS EN LOS ÓRGANOS EN LA ÉPOCA INDEPENDIENTE (1821 - 1967)

Hemos llegado al glorioso año de 1821, con la entrada triunfal del ejército trigarante en la capital del flamante *Imperio Mexicano*.

Un solemne *Te Deum* de acción de gracias, encomendado al compositor Francisco Delgado, recibe a la comitiva encabezada por el propio Agustín de Iturbide, quien será pronto coronado, en una ceremonia rumbosa, donde se escucharán ambos órganos acompañados de orquesta, solistas y coro.

Este será el primer acto musical público de éstos órganos, en la vida independiente de México.

El vasto imperio de corta existencia, dará paso a la República y al idealismo liberal romántico, que tendrá profundas consecuencias estéticas. El profundo abandono se instala en *Tiempos Revueltos*.

Para la coronación de Maximiliano de Hapsburgo en 1864, el clero y los conservadores se tuvieron que conformar con una limpieza general de los órganos, ya que la patria se encontraba pobre, desconcertada y agena a estas celebraciones, que al pueblo le parecían salidas de una opereta vienesa.

Afortunadamente para nuestros órganos, el abatimiento que cayó sobre la catedral, con las nuevas leyes liberales, mantuvo a raya al cabildo y no se intentaron modificaciones costosas y devastadoras, aún a pesar de que recuperados económicamente, los cabildos en la época porfiriana (1884-1911) , más de una vez coquetearon con la idea de instalar un gran órgano alemán en vez de los de Nassarre.

El estudio y revisión de éste período ya no está contemplado en la presente investigación, pero señalaremos algunos datos relevantes, a manera de resumen incompleto.

Se establece el año de 1911, como el año en que se instaló un motor eléctrico para accionar los fuelles de los órganos. (Libro de Actas de Cabildo # 95, fo. 51, 60 y 61v.)

En los primeros años del siglo XX , Guillermo Kalho realiza una serie de fotografías de los órganos de catedral con un sello especial, debido a la calidad de los materiales empleados (negativos grandes en cristal y emulsiones de plata), pero también al ojo certero de este artista que corrigió los tradicionales ángulos con los que estos órganos suelen retratarse. Según me explica mi amigo fotógrafo Pablo Ortiz Monasterio, contaba con una grúa manual que le permitía corregir los ángulos empinados que resultan de la posición baja del fotógrafo respecto de las tribunas en que están emplazados los instrumentos.

Es interesante observar en estas fotos, el color claro de la cañería de fachada, y las bocas o mascarones (figurones), pintados en las salidas de aire de las flautas, testimonio de una decoración original, conservada hasta entonces y perdida durante el incendio de 1967.

En la entrevista que sostuve en Zaandam con Kees Oostenbrügge de la Flentrop Orgelbow⁴⁹², encargada de la restauración de 1975, me informó que cuando quisieron restituir el color original de la tubería y los mascarones, el encargado de Patrimonio, les pidió que aplicaran mejor un barniz oscuro para igualar los tubos...pero con el color *chamusquina* en que quedaron después del incendio.

⁴⁹² 28 de agosto de 2007.

Esta absurda opinión, de reestablecer y uniformar los estragos del siniestro y de no recuperar los valores cromáticos originales, es causante del aspecto obscuro y ruinoso que presentan hoy en día. Es importante subrayar que Flentrop encontró registros enteros de los órganos, sustituidos por flautas de hoja de lata de la peor calaña, y sustituyendo flautados originales que pudieron ser vendidos en el extranjero.

Es, no sólo aconsejable, sino imprescindible que esta vez se plantee la recuperación de estos elementos, que iluminados adecuadamente, -no en las tinieblas en que hoy se encuentran-, presentan en sus cajas, cuatro fachadas barrocas espléndidas, dignas de recuperarse plásticamente y de ser exhibidas como un tesoro en si mismas.

Se cuenta con fotografías y restos originales de los orlados mascarones policromos, que darían vida y movimiento a las platabandas, quellas y cornisas.

En la década de los veintes, se cambiaron los manuales de los órganos por unos teclados estándares de fábrica, más grandes que los originales, que tienen hasta hoy en día.

Esta alteración de dimensiones repercutió en la alteración de mecanismos de transporte y reducciones.

El pequeño tecladito de solos (1808), es quizá el único teclado original conservado, elaborado ya en el estilo sencillo del neoclasicismo.

En las cuentas de gastos, se hablaba de los hermosos teclados barrocos originales, hoy desaparecidos, hechos de hueso, cuerno y ébano, taraceados, en Amozoc, Tlaxcala.

Confeccionados con primor *al gusto moderno (1735)*, podrían copiarse de los conservados hasta hoy en México o España .

EL INCENDIO DE 1967 Y LA RESTAURACIÓN DE 1975

El somnolente letargo que cubrió a nuestros órganos durante muchas décadas del siglo XX, intempestivamente se rompió con el trágico incendio de 1967 y las posteriores opiniones a favor de arrasar el coro con sus dos órganos y el Altar del Perdón; los restos de la sillería chamuscada se pondrían en el entreje inmediato posterior al altar mayor.

Así cabría más gente, ya que el altar mayor estaría bajo la cúpula en el crucero de los brazos del templo.

El Cabildo Metropolitano, es de opinión que se abra la nave central trasladando el coro...restauración adecuada a la liturgia actual, inspirada en el Concilio Vaticano II, en lugar de incurrir en una falsa reconstrucción de los elementos perdidos. ⁴⁹³

Afortunadamente la Providencia estorbó a tiempo estos sospechosos e injustificados incendios a la media noche, y después de polémicas, boicot de organistas e intervención presidencial, por fin se decidió la reconstrucción y restauración del coro y de los órganos, en su lugar original, escogido no sólo en función de obsoletas liturgias en las que participaba el poder civil encarnado en la persona del virrey;

*..La asistencia de los Señores Virreyes y Tribunales..que siempre han asistido unidos con el Prelado y Cabildo a la vista del altar y pueblo, que hace mucha hermosura y causa mucha alegría y consuelo a lo restante del pueblo, la vista de las cabezas*⁴⁹⁴ ,

sino por otros conceptos antifonales y policorales más antiguos, que requerían la resonancia entera del templo, colocando los agentes sonoros al centro del edificio.

Se perdieron para siempre algunas elaboradas ceremonias del virreinato, que fueron de singular lustre, autoridad, y alegría del pueblo;

*...como la ceremonia de la seña que tan recibida y deseada es de los fieles... la adoración de la Santa Cruz en el Viernes Santo, las venidas del Cabildo del coro al altar en procesión...las consagraciones de los Santos Óleos el Jueves Santo al que asiste el Cabildo en su asiento en el coro...Todos estos actos y otros... no se pueden ejecutar ni con comodidad bastante, ni con los lucimientos de autoridad, y perfección con que se ha acostumbrado a hacer siempre.*⁴⁹⁵

Además de las razones puramente acústicas, artísticas e históricas existe el hecho innegable de que el coro está ligado al alma de la catedral desde su diseño original, que comparte con otras catedrales del mundo hispánico. Hemos padecido y sancionado los malos resultados obtenidos en Guadalajara y Morelia donde la destrucción de sus coros, con magníficos

⁴⁹³ Gastos de Fábrica, Caja 3 exp. 7 ACCMM

⁴⁹⁴ Ibid.Citado en esta acta sin referencia.

⁴⁹⁵ Ibid.

órganos barrocos de Nassarre, acarrió una sucesión de cambios francamente desafortunados.

Pero lo más triste es que en Guadalajara y Morelia, por esta desafortunada decisión, se sustituyeron estos notables instrumentos con otros de inferior calidad y diseño, y esas catedrales dilapidaron para siempre su integridad original, por un necio afán de hacer más espacio, para abarrotar de gente. Siempre quedaban soluciones que un buen arquitecto podía haber puesto en juego para lograr espacio, sin sacrificar obras de arte irrepetibles, como lo fueron esos órganos de Nassarre.

Las catedrales, como espacios vivos de culto no están exentas de transformaciones, prácticas, litúrgicas o de otra índole, pero antes de demoler *a oscuras y en celada*, se debería reflexionar, consultar con expertos y analizar concienzudamente los proyectos que implican tan radicales transformaciones, tratando de buscar acuerdos y compromisos.

Pero parece ser que la política que ha preferido seguir el cabildo es la autócrata, favorecida por el silencio y la ocultación, que no consulta ni participa a nadie sus decisiones, menos que a nadie, a los expertos que podrían poner reparos.

Las vandálicas modificaciones se tienen que aceptar a ultranza cuando ya son irremediables.

Lejos de aceptar su condición de depositarios y custodios de bienes nacionales, se erigen en *dueños*, frecuentemente incapacitados para conservar o comprender el valor único de los tesoros que tienen encomendados.

No obstante, la idea de colocar el altar mayor debajo de la cúpula central no carece de sentido y la liturgia podría resultar más democrática y espectacular, como en muchas iglesias y catedrales de Italia.

Solo se requiere reubicar barandales y rejas del coro, (que se exhibirían como piezas de museo), para que abierto el coro se integre, en cercanía del altar, a los fieles.

Claro está, después de una amplia consulta y análisis minucioso del proyecto.

El estado actual del coro es el de una bella jaula, donde se encierran los canónigos y músicos, de la vista y contacto públicos.

Si lo que tratan es de, *acercar la liturgia al pueblo*, hay soluciones estéticamente válidas y que no implican la destrucción y la pérdida irremisible, de bienes culturales de la humanidad.

CONCLUSIONES:

Difícil resulta el tratar de concluir algo respecto a ejecución musical, ya que, en todo caso, la conclusión mas evidente se mostrará aplicada en el programa a ejecutar, pero trataré de subrayar lo que encontré durante el proceso de estudio, preparación de tesis y diseño de programa que será ejecutado públicamente.

Creo que resulta claro que hoy en día no debemos buscar la autenticidad solamente en las fuentes, biografías y otros elementos contextuales del exterior, sino paralelamente buscar que la música nos hable íntimamente y que nuestra autenticidad, -al ser fieles a lo que la música y su contexto buscan-, radique en hallar la propia expresión en los estilos requeridos, como un actor encuentra un personaje.

Está visto que para ser realmente un intérprete que busca la ejecución históricamente informada, se requiere capacidad en metodología de la investigación musicológica y organológica, así como un constante interés por lo que se descubre y publica en escritos y grabaciones.

Estar al día implica renovar repertorios, explorar conceptos, proponer programas magníficos, tratando de presentar recientes descubrimientos al lado de obras consagradas.

La técnica básica de los instrumentos de tecla, derivada esencialmente de la del piano moderno, nos condicionó para bien y para mal. Exploramos nuevas técnicas, como hipótesis interpretativas, basándonos en nuestras lecturas y consideraciones y a sabiendas que esto nos lleva irremisiblemente a una interpretación nueva, única y personal, lejos ya de la espectral aseveración de autenticidad histórica, que cumplió su función de herramienta para dar paso a una asimilación estilística propia e irrepetible.

Hay que hacer conciencia de la enorme importancia de los hábitos musicales adquiridos, para ser selectivos y quedarnos con lo que nos resulte verdaderamente útil, en función del repertorio elegido. Nuestro gusto deberá explorar sabores desusados. Recordemos la sentencia de San Juan de la Cruz ; *Para ir a donde no sabes, has de ir por donde no sabes.*



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

No es un camino trillado ni convencional, es el arduo encuentro con nosotros mismos, impredecible y desconocido.

Un aumento en la exigencia profesional, de los ejecutantes EHI, ha elevado el nivel técnico general, quitándole el aura *amateurish*, que solía tener.

La tendencia a respetar fielmente el texto musical y verlo como “espejo fiel de la obra”, debe ser tomada con cautela, cotejando fuentes y transcripciones. Hay que saber detectar las partituras no prescriptivas que dejan cabida y aún piden intervenciones, ornamentación, glosa, registración, etc., que quedan al gusto del ejecutante.

Restaurar la práctica del rubato y aplicar los recursos retóricos coinciden en liberar a la música de la angustia temporal modernista. Desde luego nada más ajeno que la medición de una pieza à la Bartok, en segundos, como en su *Microkosmos*.

Tratándose de la articulación, hay que estar particularmente concientes de hábitos y rutinas, para extirpar los grandes legatos, la falta de definición motívica y la ausencia de jerarquía de acentos en el compás, ya que estos modernismos no ayudan a la música antigua, antes la deforman obscurecen y solemnizan, volviendo aburrido y rebuscado, lo que en estilo sería sensual y diáfano.

Respecto a la sacralización del acto de tocar un concierto, creo, que como en los deportes de alto riesgo, el dar la cara, al desnudo, en un terreno minado, donde todo puede fallar inopinadamente, -y no siempre por culpa del intérprete-, condiciona un acto formal que reúne personas con la intención de escuchar música, por los motivos más diversos. Alumnos, parientes, amigos, pero también,- dado el espacio eclesiástico en que se encuentran-, fieles, celebrantes, viajeros y turistas, que acuden a fiestas patronales en las que el concierto cumple su parte estelar. Creo un deber de artista el presentar programas de calidad, valorando el privilegio de hablar directamente a un público. No encuentro mal en que alguno vea en estas presentaciones un acto ritual, oficiado por el intérprete, con la libre participación del público.

Si bien ya sabemos cuáles son los instrumentos idóneos para una ejecución, nuestra época nos exige el no aferrarnos a soluciones unilineales.

En la práctica hay que estar preparado, -como los antiguos-, para lidiar con el instrumental y dotación a nuestra disposición y sacar el mejor partido de la música.

Más de una vez he considerado y usado la amplificación electrónica de claves y guitarra, sobretodo en partituras nuevas, en las que alternan con instrumentos modernos, ya que el volumen natural no basta para destacar los obligados.

Personalmente estoy convencido de la belleza sonora de los órganos históricos y de los claves emulados de la antigüedad, y los considero no solo adecuados, sino específicos para la ejecución del repertorio renacentista, barroco y clásico, pero respeto otros gustos.

En México, hoy en día la preocupación por la EHI, parece a mas de uno, un *sueño guajiro*, las condiciones de una demanda cultural que se conforma con lo inmediato y no busca calar hondo. En términos culturales, estamos en el aparente mundo de lo *light* de lo *simi* y de lo *virtualmente correcto*.

Quizá el mejor y más difícil consejo que encontramos en los viejos tratados es el de *usar nuestro propio criterio*.⁴⁹⁶

Otro aspecto importante es el ético, es decir la responsabilidad que como artistas, intelectuales, investigadores y maestros, debemos asumir con un marco referencial de valores, (calidad, variedad, eficacia, dominio, etc.), para la presentación de nuestro trabajo al público.

En la presente realidad cultural de México, es imposible y desaconsejable aislarse, ya que el más alto logro del artista lo debe al contexto que le rodeó, con todas sus adversidades y ventajas y después de todo, el principal recipiente, destinatario final de tanto desvelo y afán, está ahí, frente a uno; el público, sin rostro, pero con oídos y corazón.

Claramente se perfila el instrumento como un gran maestro, como en el caso del órgano de la Epístola, de la catedral, Nassarre 1736, que he tenido la oportunidad de frecuentar hasta donde lo permiten sus custodios. Es un verdadero maestro, que lleva tiempo conocer y ganarse su confianza, en él, se exploran sonoridades y combinaciones que dan cuerpo a lo que la música demanda.

Lo que diga después respecto a ejecución, será sobre un órgano histórico, (quizá el de la Epístola).

⁴⁹⁶ El miedo a la libertad, señalado síndrome de nuestra actual civilización, es tratado con singular destreza psicoanalítica por Erich Fromm.

En lo que respecta a la documentación en apoyo de la restauración de los órganos, podemos deducir importantes avisos y valiosa información para sustentar un criterio congruente.

Por los documentos sabemos que los materiales empleados en la construcción de los órganos de Nassarre fueron escogidos entre los mejores del reino, por su gran calidad, tanto en maderas como en metales. Los testimonios consignan relativamente pocas intervenciones, lo que los mantiene cercanos a su diseño original.

En nuestra opinión, no cabe duda de que el órgano de Joseph Nassarre (1735), constituye el ideal a restaurar, ya que además de la extensa documentación de apoyo con que cuenta y el momento histórico y estilístico que manifiesta, se trata de un instrumento que desde su momento fue considerado notable y único, en el contexto musical hispánico.

Establecer la premisa de un ideal a restaurar, - un prototipo del órgano barroco novohispano, como el de Nassarre-, encamina las decisiones técnicas de restauración hacia un fin que procurará ser fiel al original, sin descartar aquello que otros organeros dejaron y que resulte congruente.⁴⁹⁷

Tampoco se descartan mejoras técnicas evidentes, que ayuden a rescatar el ideal buscado. Algunas intervenciones posteriores lo enriquecieron, otras serán puestas en tela de juicio.

INTERVENCIONES EN LOS MECANISMOS:

Los dos teclados de 50 notas con que cuenta este órgano, fueron sustituidos entre 1908 y 1924 por unos teclados de fábrica, de mayor tamaño del original, lo que obligó a innecesarios desplazamientos de varillas y tirantes, alteración mecánica considerable.

Los teclados originales fueron trabajados por un artesano tlaxcalteca en Amozoc, y eran taraceados en hueso de chivo, cuerno, ébano, y maderas, resultando de mucho primor.

⁴⁹⁷ Es imprescindible que se integre un comité de supervisión técnica de carácter internacional para el proceso de restitución de los registros, filas de llenos y demás restauraciones para que el proceso final de armonización corresponda lo más posible, a la imagen sonora del diseño original de Nassarre.

Se considerará por ejemplo la sustitución del teclado estándar que actualmente posee, con la réplica de algún teclado original del barroco novohispano, o español.

(FOTO TECLADO DE TORREHERMOSA, ARAGÓN).

El pequeño teclado de solo, que acciona la caja de ecos es original de Mariano Antonio Pérez de Lara (1808), y deberá conservarse.

Habrá que considerar la restitución de una útil, aunque mal hecha addenda, que permitía acoplar ambos teclados y que fue realizada en forma provisional en 1764 y luego desechada por los problemas que generaba. Bien realizada, esta addenda resultaría de gran utilidad, al poder acoplar el órgano grande con las dos caderetas, en un mismo teclado.

Es aconsejable conservar mejoras significativas; como los pedales para el de la Epístola (1794) y modernización (1801) de los del Evangelio.

Reconstruyendo cabalmente los cinco fuelles de marca mayor a la castellana, del original, con los conductos, secretos y secretillos, bien sellados, se lograría recuperar la presión original, responsable del volumen general.

Habrá que considerar las referencias antiguas documentadas, respecto al volumen sonoro de estos, ya que existen parámetros comparativos hoy día que pueden consultarse. V. G. En comparación al repique de campanas, como observa Télles Xirón, en su dictamen. (Apéndice documental #2).

RESTITUCIÓN DE FLAUTADOS Y LENGÜETERÍA

La restitución de las hileras de tubos faltantes en las mixturas de címbalas, sobrecímbalas, y llenos, -cuyos testimonios se pueden observar en los orificios de los secretos-, les dará mayor cuerpo y volumen.

La restitución sonora de las grandes flautas de metal de 26 palmos que fueron desactivadas en la reforma de 1801, añadirían presencia a los débiles bajos de las flautas de madera.

Estas grandes flautas, que dan de cara al coro, fueron privadas de su voz, que alguna vez fue celebrada. Restituir este registro bajo será de gran efecto, al percibir la emisión directa de estos graves bajos de 26 palmos.

Habrá que considerar, recobrar el color plateado brillante de los flautados de las cuatro fachadas, con sus mascarones de boca, todo consiste en limpiar y remover el barniz oscuro, -aplicado después del incendio -, de los caños de fachada, y el pulido cuidadoso para recobrar su color plateado-estaño original, para que los restauradores del INAH puedan repintar los mascarones de boca de los flautados de las cuatro fachadas.

Esto constituye en si mismo el rescate de los valores plásticos y cromáticos de las magníficas cajas, talladas en cedro blanco viejo de Orizaba.

La hechura de los tubos, con soldaduras de calidad particular, caños canónicos, o mudos, geométricamente dispuestos, y todo el interesante trabajo en los flautados prestantes y las trompetas en artillería, crea unos juegos de contraluz y reflejos. La brillante *cañería*, alojada en las quellas, petos, castillos y platabandas, entre elegantes cornisas y una orquesta de ángeles músicos, recién dorados y restaurados, recobrará todo un necesario juego de luz y sombras.

El mantener el falso color gris de los prestantes, priva a estos flautados de un valor cromático característico del barroco mexicano, el brillo que crea reflejos, acentúa el claroscuro y añade movimiento al conjunto.

Además de la restauración de los registros según la detallada nómina de Nassarre, hay algunos registros de lengüetería, que requieren ser completados; las bombardas, clarines y chirimías, añadidas a ambos en 1801, y el rescate de las trompetas originales con un sistema único de espiral interna, descrito minuciosamente por Télles Xirón, que tanto le celebraron a don José Nassarre.

Habrá que restituir sin duda, su afinación meso tónica ampliada (que procede del mismo instrumento y que ya traduje a cents, ver cap. V, *La Afinación encontrada en el propio órgano*).

La mejora de la acción manual de las contras, actualmente muy duras, y desde luego el rutinario trabajo de limpieza, renovación de badanas, sellado de conductos, arcas de viento y fuelles, el trabajo de molinetes, reducciones, palancas, registros, y en fin, todo lo que integra una acción efectiva y confiable.

Se debe establecer un protocolo de mantenimiento, que contemple la visita mensual, afinación, reposición o restauración de faltantes de inmediato, -que no quede chimuelo ni

de lengüetas, flautados ni teclas-, y efectuando un apeo mayor cada cinco años, los órganos se mantendrían perpetuamente en uso, en condiciones óptimas , y no se requerirían intervenciones mayores de restauración, un hecho probado y comprobado.

En los documentos se pueden leer los contratos de mantenimiento y afinación, que se establecían en base a un sueldo anual, y cada apeo mayor, pagado por separado, con derecho a gratificación.

Esta sería una importante fuente de trabajo para un organero, ya que podría establecer semejantes condiciones, con otros órganos históricos del centro, para integrar una agenda de mantenimiento, que los cuide personalmente, como sucede en la mayoría de los países con un legado organario considerable.

En su momento se requerirá pensar en el uso y mantenimiento de dichos instrumentos, en el establecimiento de calendarios de uso litúrgico, horas de estudio, presentaciones y conciertos, claros criterios de acceso, etc. Encargado civil de las llaves de acceso.

Estos dos órganos notables, alojados en el coro de la Catedral Metropolitana y de especial importancia en el contexto del arte musical del barroco, son testigos sonoros de 272 años de presencia en el corazón de la Ciudad.

Son muy importantes sin duda, las solemnes funciones litúrgicas que acompañarán estos órganos, las diarias plegarias del coro de canónigos y de los fieles, las abarrotadas misas dominicales, las fiestas, y procesiones, pero también habrá que considerar, en amable y de justa convivencia, el gozo que un simple visitante pueda encontrar al escuchar un concierto de estos dos monumentos sonoros.

Es decir la función específicamente musical, que con la arquitectura, pintura y escultura, en ese recinto privilegiado, completan la experiencia artística de una persona, independientemente de sus creencias.

Conciertos, clases maestras, conferencias, investigación de fuentes para la ejecución y rescate de repertorios musicales de la propia catedral, generosamente abierta para elevar la calidad de la oferta cultural urbana y refinar su desempeño litúrgico.

Los órganos de la catedral son instrumentos idóneos en el contexto de la organería mexicana, ya que no sólo son los de mayor amplitud y variedad de registros del período

barroco, sino también los que poseen una extensión apropiada para música compuesta hasta 1820 aproximadamente, o moderna compuesta ex profeso.

Así pues al asegurar la convivencia de un uso litúrgico y uno puramente musical, se asegura también una adecuada supervisión y mantenimiento; afinados y en uso en todo tiempo.

Programados adecuadamente, estos instrumentos pueden constituir por sí mismos una experiencia sonora de honda calidad artística y profunda espiritualidad., vehículos invaluable del arte, dignos de ser conocidos en el ámbito organístico internacional, a través de festivales con conciertos de destacados intérpretes.

Asesoré a los restauradores en la morfología de los instrumentos musicales y en las diversas poses que requieren los ángeles para simular su ejecución, basándonos en fotografías de Guillermo Kalho(1905) y Alfonso Moreno(1963), además de una documentación visual muy completa.

También sugerí la construcción de un techo interior, en la parte más alta de la caja, hecho de tejamanil ensamblado –eficaz resonador- en vez de un arreglo con plásticos, que se pretendía introducir, ya que crean microclimas, hongos etc.

Según he creído mi responsabilidad, he hecho llegar mis materiales al Maestro Grenzing, a los restauradores del INAH, a las autoridades de CONACULTA, y a las autoridades catedralicias para efectos de información y apoyo.

APENDICE 1

Programa 1

LA ANTIGUA ESCUELA ALEMANA DE ORGANO

Praeambulum super D, A, F, et. G	Adam Ileborgh (1448)
Fundamentum Organisandi	Conrad Paumann (1410-1473)
	*
Kanzone "La Martinella"	Heinrich Isaak (1450-1517)
	*
Praeambulum	Leonhard Kleber (1490-1556)
Dos danzas del Orgel Tabulatur Buch	Elías Nikolaus Ammerbach (1530-1597)
	*
<i>Preludio Coral</i>	<i>Samuel Scheidt (1587-1654)</i>
Variaciones Wehe, Windgen, Wehe	
	*
<i>Toccata en Modo Dórico</i>	<i>Johann Jacob Froberger (1616-1667)</i>



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

<i>Fuga IV</i>	<i>Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784)</i>
	*
<i>Toccata y Ricercare en do menor</i>	<i>Johann Pachelbel (1653-1706)</i>
	*
<i>Praeludium en sol menor</i>	<i>Dietrich Buxtehude (1637-1707)</i>
<i>Passacaglia</i>	<i>Georg Muffat (1645-1704)</i>
	*
<i>Suite en sol menor</i>	<i>Georg Friederich Haendel (1685-1759)</i>
<i>Alemande, Courante</i>	
<i>Gigue y Passacaille</i>	
	*
<i>Ricercar a tres voces de la Ofrenda Musical</i>	<i>Johann Sebastian Bach (1685-1750)</i>

NOTAS AL PROGRAMA

LA ANTIGUA ESCUELA ALEMANA DE ORGANO

Praeambulum Super D,A,F,et.G Adam Ileborgh (1448).

Adam Ileborgh, sacerdote y músico alemán. Su libro de órgano (Hoy en el Instituto Curtis de Filadelfia) contiene preludios y otras piezas entre los que encontramos ya la escritura

particular para los pedales ⁴⁹⁸ Es la primera tablatura alemana para órgano ⁴⁹⁹ La voz superior está escrita en pentagrama y las voces bajas con letras.

Fundamentum Organisandi Conrad Paumann (1440-1473).

Organista ciego, nacido en Nuremberg (ca. 1410) llegó a conquistar una honrosa posición como músico y excelente ejecutante.

Residió en Munich como organista del duque Alberto III y se dice que superó a sus contemporáneos en el conocimiento del órgano, laúd, flauta y otros instrumentos. Su fama recorrió Europa y recibió regalos de la nobleza, especialmente de Federico III, duque de Ferrara, (el último gran organista contemporáneo fue el florentino Antonio Squarcialupi muerto en 1475).

Del Papa recibió el derecho a usar el título de caballero (Ritter).

Virdung en su “*Música Getutscht*” (1511), atribuye la invención de la tablatura de laúd a Paumann.

Martín Agricola, en su “*Música Instrumentalis*” (1532), se burla de su notación alfabética y ríe a expensas de este ciego, tratando de guiar a otros ciegos.

Su obra más importante fue el “*Fundamentum Organisandi Magistri Conradi Paumanns Ceci de Nuremberga, anno 1452*”, del cual se escogió la canción glosada Mit ganzem Willen. Este manuscrito forma parte del “*Locheimer Liederbuch*”, en esta obra emplea la tablatura alfabética para órgano. y se convirtió pronto en un libro de enseñanza muy apreciado, conteniendo sus principios y reglas.

También aparecen sus obras en una notable colección, la Buxheimer Orgelbuch, (escrita entre 1460 y 1470) que contiene más de 250 obras para tecla, ejercicios similares y algunos idénticos al del *Fundamentum*, muchas piezas eclesiásticas, preludios y transcripciones de

⁴⁹⁸ La historia de la música registra pocos hechos tan sorprendentes como el de la adopción tan lenta y tardía de la pedalera por todos los países, salvo los de nacionalidad alemana. (En Francia se empezó a munir de pedalera a algunos órganos a principios del siglo XVII y en el XVIII, todos los grandes órganos franceses tenían pedaleras).

⁴⁹⁹ El más antiguo ejemplo de música alemana para órgano data de 1425 en Breslau, y contiene interludios para el Gloria de la misa. Algunos versillos para la misa se encuentran en el manuscrito de Berlín (ca. 1430) en malas condiciones. Un manuscrito de Munich (antes de 1436) incluye varios fragmentos litúrgicos entre ellos un Magnificat del tono 8vo. Sin embargo mucho más importante que estos fragmentos es la tablatura de 1448 copiada por A. Heborgh.

obras vocales, variaciones etc. Composiciones de los más grandes compositores del siglo XV, (Dunstable, Dufay, Binchois, etc.) mayormente a tres voces.

Kanzone "La Martinella" Heinrich Isaac (1450-1517)

Nacido en Brabante (Flandes) ca.1540, fue notable por sus talentos no solo en su región de origen sino en Italia, donde sirvió en la corte de Lorenzo de Medici en Florencia. Sucedió a Squarcialupi como organista de la corte en 1475 y fue preceptor de los hijos de Lorenzo; Pietro, Giovanni (después Papa León X) y Giuliano.

Fue apreciado por el Papa Inocencio VIII, en Roma y por el duque de Ferrara, Ercole D'Este.

En Florencia fue organista en la capilla de San Giovanni, en Santa María del Fiore y la iglesia de la Anunciación y puso música a las poesías de Lorenzo el Magnifico. Colaboró con el notable poeta Angelo Poliziano en una "monodia" a cuatro voces. Sirvió al Emperador Maximiliano en Viena, Innsbruck y Augsburgo como compositor de la corte y en Italia como diplomático. En la corte Ercole I duque de Ferrara, conoció a Josquin de Prés y en Constanza a Machiavello.

En 1515 el emperador consintió en darle permiso de residir en forma permanente en Florencia donde murió con gran fama y excelente reputación.

El genio de Isaac, su versatilidad y fecundidad le conquistaron un lugar entre los grandes músicos de todos los tiempos, fue fértil en todas las formas de expresión musical practicadas en su tiempo, sagradas o profanas.

La canción "La Martinella," cuyo texto se atribuye al propio Lorenzo de Medici, está tratada en contrapunto a cuatro voces y diálogos antifonales.

Preambulum Leonhard Kleber (1490-1556).

Como la mayoría de tablaturas alemanas y otros manuscritos e impresos del período, la colección de Kleber (como el libro Buxheim, el de Kotter y Schlick) tienen en común el mezclar piezas litúrgicas con canciones profanas y danzas. Lo que lleva a pensar que los

repertorios profanos y sagrados eran mas o menos mixtos y podían tocarse en el órgano de la iglesia o en el clave de casa.

Sus preludios tenían una doble función: En la iglesia llenaban los intervalos entre los actos litúrgicos o acompañaban procesiones y en los eventos de carácter secular servían para mostrar el virtuosismo del ejecutante y tal vez para dejar establecidas las notas que los cantantes fueran a usar en el comienzo de las obras vocales.

Las características idiomáticas del órgano son mejor explotadas (que por ejemplo en el de Kotter), especialmente los largos pasajes de escalas y acordes soñadores que dan un aire rapsódico a sus fantasías. En estas características sigue de cerca la tradición de preludios de Adam Hebergh que como aquellos, son susceptibles de transportarse a varios modos y así servir para establecer la tonalidad.

Dos danzas del Orgel Tabulatur Buch Elías Nikolaus Ammerbach (1530-1597).

Nació en Naumburg ca.1530 y murió en Leipzig en 1597, Organista y compositor en la iglesia de Santo Tomas de Leipzig.

Publicó tres libros que lo sitúan como una importante autoridad sobre los métodos alemanes de ejecución de instrumentos de tecla en la segunda mitad del siglo XVI. Sus explicaciones de ornamentos son claros y razonables sus digitaciones son de gran valor para la ejecución musical de este período en Alemania e Italia. En las dos danzas presentadas se observa la alternancia del tiempo binario reposado a modo de pavana y del tiempo ternario más ligero como gallarda.

Esta fórmula sería muy frecuente en las danzas cantadas.

Preludio Coral y Variaciones Samuel Scheidt (1587-1654).

Alumno de Sweelinck fue famoso como organista y compositor su *Tabulatura Nova*, (1624) impuso un nuevo nivel en la ejecución del órgano y mostró como tocarlo con menos ostentación y con mayor expresión, coherencia y eficiencia. Su *Tabulaturbuch*, (1650) contiene una serie de corales armonizados, escritos en cuatro pentagramas, de los cuales

hemos elegido el del “*Padre Nuestro que estas en los cielos*” y las variaciones sobre la canción “*gime viento gime*”.

Toccata en Modo Dórico Johann Jacob Froberger (1616-1667).

Nació en Stuttgart en 1616 y murió en Héricourt en 1667.

Fue nombrado organista de la corte de Ferdinando III y entre 1637-1641 estuvo en Roma estudiando con Girolamo Frescobaldi. Sus toccatas improvisatorias y de contrapunto estricto a la vez, prueban ese singular talento de Froberger para los instrumentos de tecla, de los que fue virtuoso, logrando sacar un gran partido de los recursos sonoros del órgano el clavecímalo y el clavicordio. Entre sus obras publicadas se encuentran:

1. “*Diverse ingegnossissime e Rarissime Partite di toccate, Canzone, Ricecari*” Mogont, 1693
2. *Diverse...etc, Prima continuazione*, Mogont 1696
3. Suites de Clavecín, Ámsterdam.

Además de Roma Froberger visitó Paris, Bruselas y según se dice Londres.⁵⁰⁰

Su carácter melancólico y romántico le ganó fama de extravagante y excéntrico. En la toccata en modo dórico Froberger comienza con un prelude improvisatorio y retórico, a la manera de Frescobaldi y de Louis Couperin seguido de una parte en estricto contrapunto cromático y una tercera sección sincopada en contrapunto estricto que termina en una coda improvisatoria como al principio de la pieza.

Fuga IV Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784).

⁵⁰⁰ Existe un legendario relato escrito por Mattheson y aparecido en el *Eheherenpforte* (1740), en el cual se cuentan las peripecias de Froberger en Londres, asaltado, empobrecido y deprimido, tiene que alquilarse como ventero para las bodas de Carlos II. Christopher Gibbons tocó ante la corte en pleno y Froberger se distrajo, haciendo saltar los fuelles y causando una notoria interrupción de la música. Se dice que además de los regaños aún golpes mereció, pero el buscó la oportunidad de hacerse oír en el órgano y en el clave, logrando una aclamación general. Sin embargo se juzga esta anécdota, repetida por Gerber, 1790; Fétis, 1869; Grove en diferentes ediciones; Blom, 1947, como apócrifa dando poco crédito a este relato.

Fue el mayor de los hijos varones de Johann Sebastián Bach para quien compuso varias obras de estudio.

Fue considerado un músico hábil y erudito, ocupó varios puestos importantes pero su falta de equilibrio emocional malogró su vida y fue causa de que muriera pobre y amargado. La fuga IV pertenece a una colección de ocho fugas dedicadas a la princesa Amalia en 1778.

Toccatà y Ricercare en do Menor Johann Pachelbel (1653-1706).

Pachelbel nació y murió en Nuremberg aunque ocupó varios cargos en otras ciudades incluyendo el de organista en la catedral de San Esteban de Viena y en las cortes de Eisenach y de Stuttgart. Sus composiciones de tecla influyen en la obra de J. S. Bach y puede ser considerado como uno de sus “ancestros espirituales” (Spitta) la toccata con su florida escritura ornamental apoyada en el pedal y el ricercare muestran su inclinación por la improvisación así como el contrapunto cromático estricto y las técnicas de la variación instrumental.

Praeludium en sol menor Dietrich Buxtehude (1637-1707).

Nacido en Dinamarca Buxtehude es uno de los padres del arte de la composición de música para órgano y en su tiempo de la ejecución de dicho instrumento. Sus interpretaciones de música sagrada, instrumental y vocal, hicieron de Lübeck un lugar de peregrinación de músicos ansiosos de progresar en su arte y el mismo J. S. Bach en su juventud recorrió 200 millas para escucharlo, sentado a los pies del viejo maestro.

Sus composiciones son de gran valor intrínseco, además de su importancia histórica. Aparte de sus deberes regulares en el órgano de Lübeck, concibió la idea de instituir conciertos en conexión con los servicios religiosos. En 1673 dieron comienzo sus “Abendmusiken, o conciertos de tarde, después del servicio de las 4 o 5. Consistían en piezas sagradas concertadas para coro y orquesta y ejecuciones de órgano por el mismo

Buxtehude, apoyado por el entusiasmo de los ciudadanos quienes continuaron esta costumbre hasta entrado el siglo XIX.

Buxtehude se volvió la mas grande influencia musical en el norte de Europa.

La fuerza de Buxtehude como músico creativo radica en sus composiciones libres para órgano (no basados en corales), y en su música instrumental.

Sus obras son notables en el uso de principios puramente instrumentales después desarrollados plenamente por Bach. *El praeludium en sol menor*, combina la riqueza improvisatoria y retórica con el tratamiento contrapuntístico estricto, logrando una pieza de gran fuerza imaginativa y equilibrio formal.

Passacaglia Georg Muffat (1645-1704).

Estudió el estilo de Lully en Paris durante seis años y fue organista en la catedral de Strasburgo hasta 1675. Trabajó en Salzburgo, Viena, Roma y finalmente obtuvo el puesto de *Kapellmeister* en Passau. Es importante en el desarrollo del lenguaje organístico alemán ya que integró muchos recursos ornamentales y estilísticos de la escuela francesa.

Su *passacaglia* apareció en el *Apparatus musico- organicus* dedicado a Leopoldo I en 1690 y sigue de cerca la estructura de un *passacaille* francés. La estrofa del tema se repite en diversas partes de la obra, alternándose con variaciones a veces de cromatismos audaces, confiriéndole reminiscencias de *rondeau*.

Suite en sol menor Georg Friederich Haendel (1685-1759).

Compositor nacido en Halle, Sajonia en el seno de una familia de clase media protestante. A los 21 años marchó a Italia donde experimentó un proceso de italianización que afectó toda su producción posterior. Está influencia es especialmente detectable en sus óperas, oratorios, cantatas y obras corales eclesiásticas o profanas.

Además dejó un legado numeroso, de gran calidad y excelente factura, en el terreno de la música instrumental; obras para orquesta, conciertos, oberturas, suites, sonatas etc.

Como excelente virtuoso del órgano y del clavecínballo se presentó en iglesias y teatros instituyendo conciertos públicos donde intercalaba estas obras a solo o con orquesta, entre los diversos números de algún oratorio.

Compuso varios juegos de seis conciertos para órgano y orquesta publicados el primero por Walsh en 1738 (op.4); el segundo apareció en 1740, y el tercero se publicó después de la muerte de Haendel (1760) y un cuarto juego publicado por Arnold en 1797. La colección aparece con el subtítulo “*Para órgano o clavecínballo*”.

Ya que los pedales en los órganos ingleses (así como los de España e Italia) no fueron frecuentes, ni tan eficientes y completos como los de Alemania no encontramos referencias al uso de ellos salvo en un par de ocasiones específicas, en las que se emplean tres pentagramas para dos manuales y pedalería.

La suite en sol menor compuesta hacia 1736 se compone de alemanda (tratada como preludio o toccata) una corriente, en ritmo ternario, una giga y un pasacalle o variaciones sobre un círculo armónico.

Junto con Bach, Haendel alcanza las cumbres del arte polifónico en el barroco alemán.

Ricercare a tres de

Johann Sebastián Bach (1685-1750).

La Ofrenda Musical

Vivió en Alemania protestante del norte en los días en que la música constituía una parte importante del esplendor de las cortes, de la dignidad municipal, del culto religioso y de la felicidad cotidiana de las gentes.

Bach, además de cantar, tocaba numerosos instrumentos y como clavicordista, clavecínbalista y organista fue insuperable en su época.

Su prolífico catálogo de obras de gran formato, tanto vocales como instrumentales, incluye las de uso litúrgico (misas, motetes, pasiones, cantatas) como obras puramente orquestales (conciertos, suites, sonatas, oberturas, etc.), para diversas combinaciones instrumentales.

Su catálogo para instrumentos de tecla (órgano, clave y clavicordio) es uno de los tesoros musicales que nos legó, siendo material básico para el estudio de éstos instrumentos,

explorando las formas musicales conocidas entonces; sonatas, conciertos, fugas, cánones, suites, variaciones, fantasías, arreglos y transcripciones.

El Ricercare a tres forma parte de la famosa “*Ofrenda Musical*” que Bach dedicó a Federico el Grande en 1747, luego de una visita relámpago a esa corte, donde improvisó en diversos instrumentos, (entre ellos los nuevos fortepianos de Silbermann). En esa ocasión improvisó una notable fuga a seis voces que causó una gran admiración entre los presentes quienes reconocieron el genio de este compositor sin paralelo en la historia de la música.

Programa 2 dedicado a la obra de Juan Sebastián Bach (1685 1750)

Obertura en Fa mayor: Preludio, Entrada, Minueto, Trio, Bourrée y Giga

Contrapunctus I y II de El Arte de la Fuga

Aria variada a la manera italiana

Ricercare a 3 de La Ofrenda Musical

Fantasia en La Menor

Este programa pretende explorar dos periodos contrastantes en la vida de Bach; su juventud (ca.1708 – 1717) y su plena madurez (1747 –1750). Se han elegido obras para órgano y clave, escritas para un teclado (sin uso de pedal) y que resultan especialmente apropiadas para la ejecución en órgano histórico. Los instrumentos de tecla fueron intercambiables en la práctica musical barroca y para ellos compuso Bach algunas de las más notables creaciones de su extenso catálogo.

Obertura en Fa Mayor (1708 –1717): Compuesta por Bach durante su estancia en Weimar como organista y encargado de la música de cámara del duque Guillermo Ernesto. Es en este periodo temprano de su vida donde Bach adquiere un gran prestigio en toda Sajonia como organista y compositor de obras notables para los instrumentos de teclado. La Obertura es en realidad una pequeña suite integrada por varios números:

Preludio; elaborado como una obertura al estilo francés y seguida de una fuga a tres voces que recuerda sus notables invenciones y sinfonías escritas en el Clavier Büchlein dedicado a su hijo mayor Wilhelm Friedemann.

Entrada: Pieza solemne en compás de dos tiempos que tiene un carácter procesional

Minueto y Trío: Danza cortesana en tiempo ternario que se alterna con una sección de contraste o trío.

Bourrée: Danza de origen español (Vizcaíno) muy empleada en Francia y usada por Bach con un carácter alegre y festivo en compás binario.

Giga: Danza de tiempo vivo y saltado, que usualmente empleaba Bach como conclusión de las suites.

Comtrapunctus I y II de *El Arte de la Fuga* (1748-1750): Se trata de la última composición escrita en Leipzig durante los postreros años de la vida de Bach. Resulta aún hoy una obra inquietante y rodeada de misterios, por su compleja construcción polifónica, por la ausencia de mención específica de qué instrumento lo debe ejecutar (aunque resulta claro que es posible su ejecución en clave u órgano) y por el hecho de haber ocurrido su muerte mientras componía una fuga con 3 sujetos firmada con su propio nombre, que según el sistema alemán de letras corresponde a las notas si bemol, la, do, si natural (B,A,C,H.).

Aria Variada a la manera italiana (1708-1712): Escrita durante su estancia en Weimar en esta obra el joven Bach explora la técnica de la variación a la manera italiana (algunas autoridades señalan que el manuscrito parece referirse al “manual italiano” o teclado único, sin uso de pedales).

Bach nos ofrece 10 variaciones a la manera de Corelli o de Alessandro Scarlatti, con muy interesantes contrastes de ritmo y escritura polifónica y monódica.

Ricercare a 3 de *La Ofrenda Musical* (1747): Compuesta por Bach durante su visita a Postdam, donde su hijo Karl Philipp Emanuel se encargaba del servicio musical de Federico el Grande.

Se cuenta que el propio compositor animó al rey (excelente flautista) a ofrecerle un tema sobre el cual improvisó una fuga a 6 voces, que causo la admiración de todos los presentes. No satisfecho aún y de regreso a Leipzig, desarrollo este tema real en una serie de ricercares, cánones y una sonata (con flauta, violín y clave) y las envió a Federico con la dedicatoria “a un soberano admirado en la música como en todas las otras ciencias de la guerra y la paz”.

Fantasia en La Menor (1717-1723): Originalmente acompañada de una fuga. Esta dramática fantasía, escrita en el estilo antiguo (siglo XVII), explora las posibilidades de un apretado contrapunto a 5 voces con armonías de gran belleza y novedad.

Programa 3

MUSICA DE TECLA FRANCESA DEL GÓTICO A LA ILUSTRACIÓN

Estampida

Códice Robertsbridge (ca. 1330)

Tablatura isorrítmica del Ars Nova



2 Canciones polifónicas glosadas

Claude de Sermisy (1490-1562)

Gallarda Romanesca

Adrián Leroy (¿-1589)



Verso sobre el Ave Maris Stella

Jean Titelouze (1563-1633)

	❖	
Preludio del 6° tono		Nicolás Lebegue (1630-1702)
Fuga Grave		
	❖	
Dialogue sur les Grands Jeux		Nicolás de Grigny (1671-1703)
	❖	
Te Deum:		Louis Marchad (1669-1732)
Te Dominum, Tibi Omnes Angeli,		
Sanctus, Sanctus Dominus, Te Gloriosus,		
Te Martyrum, Patrem.		
	❖	
Le Carillon de Passy		Antoine Forqueray (1671-1745)
La Latour		
	❖	
Offertoire sur les Grands Jeux		Francois Couperin (1668-1733)
	❖	
3 Piezas Características		Jean Philippe Rameau (1683-1764)
La Dauphine (1747)		
L'Entretien des Muses		
Le Rappel des Oiseaux		

Notas al Programa

Música francesa para teclado, del gótico a la ilustración

La idea básica que genera este programa es la de hacer un sorprendente viaje musical a través de un tiempo y un espacio determinados.

Las obras elegidas obedecen al plan de mostrar a lo largo del programa, cinco siglos de tradición en la música de tecla francesa.

El instrumento elegido para esta ejecución es el clavecímalo pero puede tocarse en los órganos históricos con magnífico efecto ya que estos autores eran virtuosos de ambos por lo que componían idiomáticamente.

Pretendo explorar formas diversas del ámbito profano y religioso. Queda de manifiesto que aparte de Titolouze los demás autores aquí representados no fueron particularmente místicos y trasciende la sensualidad de la ópera y el balet, aún en la música religiosa. Así pasamos desde la época gótica, con su particular fervor, al cínico y místico renacimiento.

Del barroco temprano, exploratorio y aventurado, al radiante barroco musical del Rey Sol, que enlaza los siglos XVII y XVIII, para terminar con la sensata e inspirada genialidad de Rameau con sus originalísimas caracterizaciones de personajes, situaciones o animales.

La selección también muestra como los instrumentos de tecla se han servido de transcripciones de obras vocales, danzas en tablaturas para instrumentos punteados, adaptaciones de piezas para viola da gamba y rabiosas transcripciones de cantos de aves para la composición de obras de magnífica calidad.

1. Estampida:

Estas dos piezas datadas hacia el año 1330, son las muestras más antiguas que se conservan de música escrita para instrumentos de tecla y están contenidas en las dos paginas sobrevivientes del manuscrito conocido como Códice Robertsbridge en la abadía de ese nombre en Sussex, Inglaterra y ahora en el Museo Británico.

La estampida (stantipes en latín), tiene su origen en la poesía y consiste en varios *punctus* o secuencias rítmico melódicas que se alternan con repeticiones del *punctus* principal a la

manera de un rondó. El uso de las palabras *retruve – overt- clos*, así como los ejemplos de tablaturas de motetes de la escuela de Felipe de Vitry, han confirmado que se trata de un manuscrito de origen francés. Juan de Grocheo, teórico parisino que vivió cerca del 1300, considera que la extensa y compleja forma de la *estampida*, ha servido para guiar las mentes de la juventud lejos de los malos pensamientos.

2. Tablatura del Ars Nova:

La tablatura del motete contiene las palabras *Adesto- Firmissime fidem teneamus- Alleluia*, que denotan su uso eclesiástica pero también su conexión con la lírica del *Roman de Fauvel*. Aquí se explora uno de los descubrimientos del *Ars Nova* en Francia, que fue la *Isoritmia*, en la cual se funden un elaborado patrón rítmico *Talea*, con una melodía adaptada a el llamada *Color*, práctica a simple vista arbitraria pero que logra un excelente efecto auditivo.

3. Dos Canciones Polifónicas Glosadas:

Se trata de la versión en tablatura para tecla que publicó Attaignant en 1548 de dos canciones de Claude de Sermisy (ca. 1490-1562), cantor de la *Sainte-Chapelle* y maestro en la capilla musical del rey Luis XII puesto en el que continuo bajo el reinado de Francisco I y de Enrique II.

La enorme popularidad de este autor durante el siglo XVI , probada por la gran cantidad de ediciones y copias manuscritas de sus *chansons* es testimonio de su gran calidad como polifonista profano y religioso. Las canciones originalmente escritas para cuatro voces se editaron junto con la tablatura glosada de las mismas, para emplear los medios instrumentales propios del clave o del órgano.

Ambas canciones son amatorias, con un acusado sentido picaresco y algo cínico, tan frecuente en el renacimiento francés.

4. Gallarda Romanesca:

Gallarda con variaciones del laudista, compositor y editor musical Adrián le Roy, muerto en Paris en 1589. Danza ternaria de carácter brioso, está basada en un bajo muy empleado en el siglo XVI llamado *La Romanesca*. Le Roy, compone dos diferencias o glosas ágiles y virtuosas, para lucir la ejecución del laúd renacentista. La tablatura como era usual en el siglo XVI, podía realizarse en diversos instrumentos de punteo (arpa, laúd, vihuela, guitarra renacentista) o de tecla (clave, órgano, virginal, o clavicordio).

5. Verso sobre el *Ave Maris Stella*:

El autor, Jean Titelouze (1563-1633), organista de San Juan en Rouen, fue reconocido como un notable virtuoso e improvisador en el órgano. Sus nobles y profundas composiciones basadas en *cantus firmus*, gregorianos, son de una intrincada maestría polifónica y se cuentan entre las obras más originales y sinceramente místicas de su tiempo. El espíritu de su música, inscrita en la tradición francoflamenca, recuerda a algunos compositores ingleses (Bull, Philips) y sobre todo a la escuela de tecla española, encabezada por Antonio de Cabezón. En este verso instrumental a cuatro voces, Titelouze trabaja la glosa imitativa sobre el canto del *Ave Maris Stella*.

6. Preludio del 6° tono y Fuga Grave de Nicolás Lebegue (1630-1702):

Compositor clavecinista y organista al servicio de Luis XIV, Lebegue fue un autor decisivo e influyente en la escuela francesa para instrumentos de tecla, ya que sentó los principios interpretativos relativos a una ornamentación abundante y a una digitación que procura enlazar las voces de los acordes con sutiles ligaduras de gran efecto armónico. Su prelude, ricamente ornamentado y de una sostenida tensión de disonancias y resoluciones, sirve de introducción tonal a una fuga corta y concentrada que lleva una indicación de grave, respecto a su carácter afectivo.

7. Dialogue sur les Grands Jeux de Nicolás de Grigny (1671-1703)

Se trata de una pieza brillante en la que se busca un diálogo entre los grandes registros del prestante del órgano , a través del uso de dos o más teclados con registración contrastante. A pesar de su temprana muerte , Grigny nos lega obras de una sutileza y refinamiento que no excluyen el lírico uso de los aires cortesanos y de ritmos procedentes de danzas del *Ballet de Court*. Bach admiró la música de Grigny , cuyo *Livre d'orgue* copió con fines de estudio y esparcimiento.

Grigny logró un equilibrio poco frecuente en la música del período ,que se debatía entre la castidad y la voluptuosidad ,buscando un balance entre la exigente técnica contrapuntística, heredada de su maestro Lebegue ,y la florida ornamentación al servicio de un sentimentalismo expresivo muy cercano a Couperin.

8. Te Deum de Louis Marchand (1669-1732)

Interprete extraordinario en el clave y en el órgano desde edad temprana (14 años) ,fue nombrado organista titular de la Catedral de Nevers y toda su vida estuvo rodeado de una fama casi legendaria de virtuoso, así como de casquivano y antojadizo en la vida íntima. Por esto último incluso recibió sanciones reales y condena al exilio en Alemania donde fue conocido y apreciado. La famosa anécdota de que prefirió huir a Francia antes que enfrentarse a Bach en Dresden ,en un certamen de improvisación en el órgano ,parece estar basada en suposiciones desautorizadas ya que Marchand siempre estuvo seguro de su talento.

Esta obra, basada en las oraciones del *Te Deum* ,intercala comentarios del órgano entre las diversas entonaciones gregorianas de los versos.

9. Le Carillon de Passy y La Latour de Antoine Forqueray (1671-1745):

Perteneciente a una notable familia musical –caso frecuente en estos siglos- logró obtener un lugar de honor entre los músicos de la cámara real de Luis XIV como *gambista*. Sus

Pieces de viole , junto con las de Marais ,se cuentan entre lo mejor del repertorio de viola da gamba ,instrumento que ejecutó con deslumbrante virtuosismo *fiero y diabólico* según decir de sus contemporáneos . Su hijo Jean Baptiste (1700-1782) transcribió y publicó para el clave ,una serie de piezas de gamba que lograron así un mayor aprecio y difusión. Se trata de dos piezas características ,es decir que retratan símbolos ,personas o situaciones determinadas ,que hoy en día son difíciles de precisar. El Carillon de Passy ,con su obsesivo estribillo en la región grave del teclado y con sus elaboraciones concentradas en estos oscuros registros ,da paso a La Latour ,que según indicación expresa del editor debe de tocarse inmediatamente después y con un espíritu o afecto más ligero ,para luego regresar a éste enigmático rondó ,Carillón sombrío y tortuoso.

10. Offertoire sur les Grands Jeux de Francois Couperin (1668-1733):

Perteneciente a la más notable familia musical de Francia, Couperin, heredó a los once años el puesto de organista de San Gervasio de París, tras la muerte de su padre. En 1693 fue elegido personalmente por el Rey Sol como organista de la Capilla Real de Versalles, pero en realidad sus principales funciones ahí fueron las de compositor, director de la capilla musical desde el órgano positivo y la de clavicembalista de cámara. Sus obras organísticas más significativas son las dos misas *para el uso ordinario de las parroquias en las fiestas solemnes* y *para el propio de los conventos de religiosos y religiosas*, de donde procede el ofertorio sobre los grandes registros de la tubería principal. Esta obra consta de tres partes; una grandiosa y solemne introducción, con amplios contrastes de registros, seguida de dos trozos en contrapunto estricto muy cromático sobre el registro suave del órgano positivo y una conclusión – con sonora registración de trompetas- en ritmo de giga y con alusiones imitativas a ritmos danzables de canarios.

Estas misas representan la culminación de un lenguaje instrumental basado en un firme manejo de la ciencia del contrapunto tradicional, a la manera de Titelouze, que hace uso también de una armonía sofisticada y emocional, mezclada genialmente con un audaz tratamiento de los cromatismos, suspensiones disonantes, ornamentación copiosa y agilidad rítmica, que apuntan a un modernismo *a la mode*, es decir otra vez una paradoja de pureza

y sensualidad, ideal clásico de unidad entre lo Apolíneo racional y la sensualidad Dionisiaca.

11. Tres piezas características de Jean Philippe Rameau (1683 – 1764).

Rameau, teórico, compositor y notable ejecutante en el clave y el órgano, fue instruido en la ciencia musical por su padre, quien tempranamente descubrió su extraordinario talento musical. Aunque fue organista en Dijón, Clermont – Ferránd, Avignon, y diversas iglesias de Paris, no se conocen piezas de su autoría dedicadas al órgano, sino una notable colección de piezas para clavecímalo, publicadas durante su extensa vida y un célebre tratado de armonía que le valió acervos comentarios de la crítica pero que lo validó como un gran maestro de teoría musical y ejecución en el clave.

Se distinguió como compositor y director de *La Opéra- Comique* con mas de 35 óperas (trágicas, cómicas, líricas, balets heroicos, divertimentos, comedia – balet, pastorales, etc.). El arte de Rameau fusiona un estilo aristocrático – herencia de la escuela de Couperin- , con un arte nuevo más Volteriano y democrático, que ya se inscribe en los lineamientos estéticos de la ilustración.

Rameau creía que el propósito del arte era la comunicación, trata de expresar los sentimientos humanos, recrea la naturaleza y revela la verdad a través de la razón; el racionalismo ilustrado, que pondera que la única diferencia social entre los hombre no se debe a la *herencia de sangre* sino a la *aristocracia del espíritu*.

La primera pieza, *La Dauphine*, compuesta en 1747, para la princesa heredera (hija mayor de Luis XV), es una dramática tocata en dos secciones en el tono de sol menor según la afinación inventada por él, seguida de *L'entretien des Muses*, melancólica y sofisticada charla entre las musas en un estilo decididamente galante y sentimentalista, y se termina con *Le rappel des oiseaux*, violento réclame de pájaros en el que Rameau ofrece un originalísimo material rítmico- armónico, plagado de ornamentos que confieren a la pieza un estilo rococó, anuncio del fin de la era barroca y del inicio del ilustrado neoclasicismo.

Programa 4

MÚSICA ITALIANA DEL RENACIMIENTO Y EL BARROCO (SS.XVI-XVIII)

Hymnus Christe Redemptor omnium

Girolamo Cavazzoni

Canzon Il e bel e bon

(1506-1577)

*

Gagliarda alla Spagnola

Giovanni Maria Trabaci

(1575-1647)

*

Gloria, Benedicimus te

Claudio Merulo

(1533-1604)

*

Corrente prima e seconda

Girolamo Frescobaldi

Toccata da sonarsi alla Levatione

(1583-1643).

Corrente terza e quarta

Capriccio di Durezza

*

Tocata en Fa y Sarabanda

Bernardo Pasquini

(1637-1710)

*

Fuga

Alessandro Scarlatti

(1660-1725)

*

Sonata Francesco Gasparini
(1668-1727)

*

Versos y Canzona Domenico Zipoli
(1688-1726)

*

Fuga de *el Gato* Domenico Scarlatti
(1685-1757)

MUSICA ITALIANA PARA TECLA DEL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

Este recital pretende trazar un panorama de la rica y variada tradición italiana para instrumentos de teclado.

A través de algunos de los autores mas representativos de los siglos XVI al XVIII, quisimos seguir el desarrollo del lenguaje musical manifiesto en las diversas formas empleadas entonces : tocatas, correntes, fragmentos de misas en tablaturas, fugas, sonatas, himnos y canciones glosadas, escogidas para propiciar el contraste y la variedad.

Deseamos representar a la península, de Palermo a Venecia, de Roma a Florencia y de Milán a Nápoles.

Se eligieron, ejemplos de música devocional para uso litúrgico y religioso, música de danza, piezas de abstracción contrapuntística o simples juegos sonoros. Seguiremos el tránsito de los antiguos modos gregorianos, con sus afectos particulares, a la armonía tonal mas convencional y moderna, que acabó por imponerse durante el siglo XVIII.

Hymnus Christe Redemptor omnium

Girolamo Cavazzoni

Canzon sopra Il e bel e bon

(1506-1577)

Nacido en Urbino, e hijo del notable organista Marco Antonio Cavazzoni, heredó los logros de su padre en Venecia, donde fue nombrado organista en San Marcos en un momento especialmente glorioso para la Basílica.

Las tablaturas que realizó para el clave o el órgano, publicadas en 1542, iniciaron el camino de las canzonas polifónicas, tratadas en el teclado, sin duda como esparcimiento cortesano.

La canción el es bello y bueno, muy popular en el renacimiento, mantiene ese sutil erotismo del madrigal. El himno, por el contrario, es una pieza invitatoria devocional, en la que se nos recuerda, sin palabras y solo por la referencia a la himnodia gregoriana que Cristo es redentor de todos.

Sus armonías, escritas en el curioso modo hipomixolidio y las elegantes glosas, de plenitud expresiva, invitan a la meditación

* * *

Gagliarda alla Spagnola

Giovanni Maria Trabaci

(1575-1647)

Compositor y organista napolitano, fue maestro de capilla de los virreyes de Nápoles, cuando este reino era parte del Imperio Español, lo que explica su familiaridad con las danzas y formas de glosa cabezonianas, pero además agrega un sentido aventurero y extravagante en su manejo de la armonía modal. Sus giros de durezas y ligaduras hablan de una imaginación fértil y nerviosa.

En esta pieza, son notables el manejo polifónico, que a veces exige muchas disonancias, (sobretudo con la afinación mezotónica- ampliada que se eligió para este programa), así como el ritmo que a veces crea efectos sorprendentes.

* * *

Gloria, Benedicimus te

Claudio Merulo

(1533-1604)

Nació en Correggio, cerca de Parma donde fue maestro y compositor. Durante 27 años fungió como organista en San Marcos de Venecia, donde cultivó la amistad del gran teórico musical Vincenzo Zarlino. En 1574 instaló una notable imprenta musical.

Fue organista en Brescia, Mantua y Parma, donde fue ampliamente reconocido por sus brillantes ejecuciones. Estas obras a cuatro voces son parte de una tablatura de la misa ordinaria, que en vez de rezar o cantar el Gloria, lo evoca a través de las notas del canto llano. Las partes imitativas en acordes isorrítmicos dan paso a esporádicas ráfagas de menudos comentarios musicales, ligeros y virtuosos.

* * *

Corrente prima e seconda

Toccata da sonarsi alla Levatione

Corrente terza e quarta

Capriccio di Durezza

Girolamo Frescobaldi

(1583-1643)

La amplísima obra del compositor de Ferrara, incluye toda suerte de tablaturas de tocatas, ricercares, canciones, caprichos y aires diversos, que vieron la luz en su tiempo, siendo reconocido maestro de gran influencia no solo en Italia, España y Francia, sino en Holanda, Alemania e Inglaterra, donde discípulos como J. J. Froberger se encargaron de difundir los asombrosos logros musicales de este músico, cumbre de arte organístico italiano.

Su juego de cuatro *correnti*, quizá no tiene la intención de ser tocado de corrido. Esta vez las cuatro correntes se han usado como un contraste rítmico de compases ternarios con los compasillos binarios de la *toccata* y el *capriccio*.

La singular tocata para hacerse sonar en la Elevación, es decir en aquella parte sagrada y misteriosa de la misa donde se realiza –según asegura el dogma– el milagro de la transubstanciación, es de una profunda intensidad expresiva. Esta obra, de tinte zurbaraniano, nos lleva al umbral del milagro.

Se continúan las otras dos *correnti* en ritmo ternario y registración de contraste para dar paso al singular *Capriccio di Durezza*, entendiendo por dureza, aquella consonancia

francamente ácida, puede propiciar el efecto agridulce de disonancias preparadas o no y resueltas con rigor o por antojo. Una expresión paradójica, la de este *ricercare* estricto en su polifonía pero que a su paso, provoca disonancias y equívocos caprichosos, especialmente notables en la afinación mesotónica empleada, testimonio de ese gusto exploratorio y audaz de los músicos de la 1º mitad del siglo XVII. Con él, los modos logran una inédita flexibilidad.

Frescobaldi fué organista de San Pedro en Roma desde el 1º de noviembre de 1608 - con un paréntesis de 6 años en Florencia al servicio del gran Duque de Toscana, Fernando II de Medici - hasta su muerte en 1643.

* * *

Toccata en Fa y Sarabanda

Bernardo Pasquini

(1637-1710)

Esta obra, estructurada en 5 partes, marca el paso evidente de los modos antiguos polifónicos al nuevo concepto acordal de la armonía tonal. En su tratamiento genérico, alterna las partes imitativas de efecto digital, con un minueto ligero y una elegante corriente, logrando una pequeña unidad formal, como las batallas españolas de finales del siglo XVII. La sarabanda glosada es otro ejemplo de la maestría de este ilustre florentino en el género. Pasquini fue un destacado organista, clavecimbalista, compositor, y maestro con numerosos discípulos. Su música es tersa y vigorosa, diáfana en su armonía y elegante en sus ritmos.

* * *

Fuga

Alessandro Scarlatti

(1660-1725)

Nacido en Palermo y miembro de una familia musical que en su hijo Domenico tendría al más reconocido exponente. Alessandro Scarlatti destacó principalmente como compositor de óperas para el teatro del virrey español de Nápoles que no tardaron en hacerse notar, alternando temporadas en el puesto de maestro de capilla de Santa María la Mayor de Roma, aunque siempre suspirando por la corte del musical Duque de Ferrara, cuyo hijo, el

príncipe Ferdinando de Medici acogió con reverencia a los Scarlatti cuando visitaron su corte en Florencia hacia 1702.

La fuga escrita en el inusual tono de fa menor revela una moción de inquietas sincopas, en un oscuro registro, que va recorriendo las distintas tesituras y regiones del teclado, iluminando y obscureciendo los pasajes de esta concentrada fuga. Algunos perciben su influencia en el desarrollo temático , armonía cromática y balance melódico en autores tan lejanos como Mozart.

* * *

Sonata en re menor

Francesco Gasparini
(1668-1727)

Discípulo de Corelli y Pasquini viajó a Venecia donde produjo varias óperas con gran éxito.

Su hermosa y breve sonata, escrita en un juego del modo dórico con re menor, nos presenta en versión a tres voces, un tema en ritmo de 12/8 de carácter ligero y de escritura transparente, donde las secuencias de progresiones con retardos suavemente disonantes se alternan con fragmentos imitativos.

* * *

Versos y Canzona

Domenico Zipoli
(1688-1726)

Organista y compositor toscano, Zipoli sirvió en el colegio jesuita de Roma, como organista de la Iglesia de la Santa Croce, pasando en 1716 a Sevilla y Cádiz donde se embarcó rumbo al Nuevo Mundo.

Fue organista en las hermosas y recónditas misiones jesuíticas de Córdoba, Argentina, donde vivió el sueño de la ciudad de Dios, hasta su muerte en 1726.

Además de sus *Sonate d'Intavolatura per organo e cimballo* publicadas en Roma en 1716, escribió, oratorios, música religiosa y litúrgica.

Los versos son comentarios musicales a textos cantados o rezados. En este caso son cuatro y se siguen de una *Canzona* a tres voces, polifónicas y de imitaciones fugadas.

* * *

Fuga de *el Gato*

Domenico Scarlatti
(1685-1757)

Desde pequeño fue organista de la capilla del virrey de Nápoles donde su padre y maestro Alessandro, era Maestro di Cappella.

Estudió con Pasquini y Gasparini en Roma y en 1708 conoció a Haendel con quien trabó una sincera amistad de larga duración. Además de las operas, cantatas y música de Iglesia prácticamente desconocidas, compuso sus célebres *Essercizi per Gravicembalo*, colección de cerca de 555 sonatas, escritas como un completo catálogo de afectos, emociones, caprichos y extravagancias, para el uso de doña Bárbara de Braganza, reina de España, al parecer una alumna de inusuales facultades.

Esta fuga tiene un muy curioso tema por sujeto; es una sucesión extraña de intervalos que se dice fue sugerida al escuchar los pasos de un gato sobre el teclado de un clavecímalo. Enigmática y misteriosa, esta fuga testimonia la maestría para el tratamiento imitativo y el profundo conocimiento de los instrumentos de tecla de su virtuoso autor.

APENDICE 2

I.-Proyecto de Nassarre en 1734 Quenta General de las obras de Altares, Organos, Tribunas, Cantería, Ornamentos y Capas =Con los instrumentos de Comprobazon. Fábrica Material, libro 5, Año de 1737 ff 10,11 y 12, (ACCMM)

Nómina de las misturas y demás circunstancias de que se compone un Órgano Grande digno y adecuado para una Sta. Yglessia Cathedral como la de México, y por esto superior â todos los que ay en la Nueva España.

Primeramente un secreto capaz que alcance de una fachada â otra, para que â un tiempo suene esta del coro y de una nabe colateral, partidos sus rexistros a la moderna, con canales correspondientes: la madera de Zedro blanco viexo que es permanente e incorruptible y tapas y rexistros de Zedro de Orizaba-

Ytt sus teclados de hueso y ébano, â que han de acompañar reducciones y movimientos a la mexor pulsación.

Ytt. Cinco fuelles de marca mayor a la Castellana, que se deben colocar dentro del mismo órgano, arriba, de modo que no se vean ni embarazen que es como oy están ,en el compuesto.

Ytt. Todos los movimientos al uso de los Rexistros, columnillas de palo, y gobiernos de fierro; como también las conducciones de viento y de mas conducente a su perfección que â notarse todas las menudencias y ápices fuera un proceder infinito.

Siguense los flautados que necesariamente ha de tener;

Diez contras en los dos Castillos colaterales de â 26 quartas, â que se han de agregar dos compuestas en cada una de ellas para darles más cuerpo en especie de octaba y quinta, las que han de estar detrás de ellas, se tocan con los pies en otras Carcolas ô pisas :son por todo treinta flautas _____ 30 flautas

Itt. Un flautado mayor en la fachada, que si es de octava larga y no mas son menester 47, y si se quieren añadir más teclas es practicable; de modo que puedan llegar a ponerse hasta 49 flautas por cada mistura, se ponen 49 añadiéndole 2 triples para arriba

Itt. otro flautado mayor en la fachada de la Nabe Colateral de 13 quartas de entonación como el antecedente y este y el de arriba se tocarán a un tpo. Y con un mismo teclado.

Nazardos Itt. Flautado violón

Itt .una Octaba nasarda

Itt. Docena nasarda

Itt. Quincena nasarda

Itt .diez y setena nasarda

Itt .Veintidosena nasarda

Itt. Una Octaba

Llenos Itt. Una docena

Itt. Una quincena

Itt. Una diez y novena

Itt. Un lleno de cinco caños por tecla, el primero
en veintidosena reiterado

Itt. Una Címbala quatro caños por tecla el mayor
quinta arriba de la veintidosena con sus reiteraciones

Itt. Sobre Címbala tres caños por tecla el primero octaba
De la veintidosena al tenor de el de arriba

Siguense Misturas sueltas enteras y de media mano

Primeramente Rochela en especie de quinta

Itt. Espigueta en especie de octaba

Itt. Espigueta en quincena

Itt. Tolosana por mano derecha, tres flautas por punto

Itt. Corneta Magna de siete flautas por cada tecla : elevada de el secreto una
vara, y puesta en otro a parte con sus conductos.

Todo género de misturas de clarinería que oy se practican

Primeramente Trompeta Real unísona al flautado mayor que va en lo interior del Organo en
dos tablonés cómoda para facilidad de templarla.

Las misturas que se siguen son todas de lengüetería, y van encima del organista, como se
miran oy las quatro puestas en el Viexo que hacen frente al Coro.

Un Bajoncillo de mano izquierda

Itt. Clarín en quincena por la misma mano

Itt. Clarín claro por derecha

Itt. Clarín de Campaña por la misma mano

Itt. Clarín de Campaña por la misma : advirtiéndole que este se redobla porque llene el templo en su grandeza

Itt. Chirimía por derecha octava vaxo del flautado mayor

Itt. Obue por dha. Mano

Itt. Trompeta Magna por derecha que canta octava vajo del flautado mayor

Estas ocho misturas van como llevo dho. en tabloncillos sobre el teclado, y cómodas para poderlas templar

Dos juegos de tambores, uno por Gesolrreut, y otro por Delasolrre

Paxarillos

Una rueda de cascabeles

Otra dha.(rueda) de Campanillas

Todo lo contenido arriba es perteneciente al Organo Grande, y se manda por un teclado que es el superior.

En la Nabe Colateral se pondrán, si pareciere, para los diestros organistas las quatro misturas siguientes :

Bajoncillo(clarín de mano izquierda, Trompeta Magna) (Agregado con otra letra)

Clarín Claro

Chirimía

Obue ; y lo demás que fueze del gusto de los Sres. E irán en la misma forma que las ocho expresadas arriba.

Síguese la cadiereta que es como se manifiesta en el que oy tiene la Sta. Iglesia.

Lleva esta un teclado devajo del grande por el que comunica los vientos â dos secretos que tiene, uno en la fachadita que manifiesta la dicha cadiereta, y otro que se ha de poner devajo del principal que tiene en si todas las misturas que se ponen en eco, que son en la manera siguiente :

Secreto nuevo con las mismas circunstancias que el de arriba, el que comunica el ayre al otro que va en la Cadiereta.

Teclado con las mismas teclas y circunstancias que el otro

Las Misturas que lleba en eco son las siguientes :

Un flautado violón por la izquierda

Una Octaba

Una Quincena

Una diez y novena

Un lleno quatro flautas por tecla

Una zímbara, tres flautas por tecla

Una Corneta de siete flautas para la mano derecha

Un Baxoncillo por mano izquierda

Clarín por derecha que imita al Biolin con propiedad

Flautado mayor por mano derecha

Todas las quales misturas van encerradas en una Caja la que puede abrir y cerrar el diestro Organista, precaptuandola (?) con movimiento, al tiempo que le abisa su habilidad y causa la admirable armonía de los lexos è imitación del violín.

Las misturas que van detrás del asiento del Organista embebidas en aquella Caja, que se representa encubriendo al Organista son las siguientes :

Una octaba en tres Castillos dibidida en todo el teclado

Una Quincena

Una Diez y novena

Una Corneta Inglesa por mano derecha, tiene cinco flautas por tecla : Y estas quatro misturas van en dha. Caja como llevo expresado y causan particular armonía por ser delicadas y sonoras.

Todo lo qual es lo que el Organo contiene en su primero y segundo teclado, el que al parecer es bastante a llenar plenamente toda la concavidad del templo.

Para poner esta máquina a el Organo con su caja, necesito de que se me de sitio capaz y competente que sea seguro con andamios ; y se construirá fielmente como manifiesta el dibujo en su planta, y sus maderas serán Zedro blanco y ayacahuite.

Firma Joseph Nassarre

Tiempo =2 años con 6 meses, mas las contingencias...que todo monta 48,0000 pesos.
(Firman Nassarre y sus fiadores, México, mayo 22 de 1734)

II.-Dictámen del organista Juan Télles Xirón Quenta General de las obras de Altares, Organos, Tribunas, Cantería, Ornamentos y Capas =Con los instrumentos de Comprobazion. Fábrica Material, libro 5, Año de 1737 ff.41r- 42v, (ACCMM)

Illmo.,y Ve, S, Dean, e Illmo, Cavildo.

Dn. Juan Telles Xiron, Organista mayor de esta Sta. Yglecia, aviendo reconocido y Visto Mui despacio los dos Organos de esta Sta. Yglecia, de Orden y mandato de Vs. Digo, que he reconocido, lo primero las dos cajas, y las maderas de que se componen, las quales son, Cedro viejo curado de muchos años; y la talla de ella de Cedro de Orizaba, o de a un lado de la Veracrus que todo es uno, parecido y del mismo modo en el corte, hebra, y suavidad al de la Havana, he allado el estar de maderas muy electas y las mejores que tiene el Reyno.

Passê a Reconocer el lugar donde están los fuelles, donde yo dificultava el que no lo padecieran las columnas, y hallé puestos unos pies derechos que son los que mantienen, assi el peso de los fuelles, como el peso del armazón donde asientan, para su buen uso.

Reconocí el teclado con el movimiento de Varillas, molinetes de reducción, y segundas barillas, que llegan hasta el Secreto, las quales abren las largitorias que están en el Secreto y cajón de vientos y están executadas según arte, y con mucho primor para su buen Uso.

Passê a Reconocer los Registros, y molinetes que cojen los Registros de que están en el secreto, y están Muy bien ejecutados sus movimientos.

Recebí en el reconocimiento los secretos que son seis, tres de un Organo, y tres de Otro, en esta forma.

El primer secreto es el que está arriba el qual tiene pendientes a el, los dos flautados mayores, el que cae a la fachada del Choro, y el que cae a la fachada de atrás, (esto es de fuera, reconocí las conducciones de Vientos de vientos (sic), de estos y no tan solamente tienen los vientos que han menester, pero aun les sobran vientos, vi tambien las largitorias del Cajón de Vientos, que están mui bien ajustadas, con sus movimientos de muelles de abrir y cerrar, para el mover los vientos que entran en las canales de todo el secreto para sonar todas las voses por mistura, o misturas, en las voces y puntos que coje canal. Tengo registradas las canales de todo el Secreto debajo de compás, y las de los Bajos por ser las flautas mayores, están mas anchas, por razón de que cojan los mayores vientos para sus voses.

Las segundas canales están un poco mas recogidas de lo ancho que los bajos por que son flautas mas chicas y van a menos viento, porque sus voces son tenores.

Las terceras canales, mas angostas que las otras disminuyendo los tamaños, menos que unas y otras, porque a menos vientos articulan sus voses, y es por razón de que son flautas mas chicas que bajos y tenores, porque como son contraltos vienen el tamaño a la mitad de los tenores.

Reconocí las últimas canales, debajo de compás como todas las demás, las cuales hallé mas chicas que todas, porque las flautas que forman estas voces son mui chicas, por razón de que estas son las últimas en la disminución por ser tiples y esta es la razón de que disminuyan las canales en las cantidades de menos tamaños, y me he maravillado mucho de aver visto, lo que nunca se a ejecutado por acá.

Porque lo que han hecho es, todas las canales a un mismo tamaño y aquí viene el grandíssimo daño de los pocos vientos en los Organos con otra grandíssima falta que tengo experimentada en los vientos de los Organos los más, y el que primero se oye el Ruido que hazen los fuelles de otros Organos que el de las voces del proprio Organos.

El Secreto de la Cadererêcta de adentro y el de la Caderecta de afuera, que depende las afuera (?), por la comunicación de vientos del Secreto de adentro por los conductos de vientos para su formación de voses, aunque un poco mas angostas las Canales llevan el mismo repartimiento en todo como tengo explicado del Secreto grande.

El secreto que está aparte de todos los secretos, que es el de las contras, está mui bien ejecutado y con bastante viento, de manera que aunque se toquen las contras no descaesen⁵⁰¹ los vientos de las demás misturas, como tengo experimentado en otros grandes Organos, que en sonando las Contras, descae en las otras misturas.

La Cañutería está mui bien hecha y bien executada en sus medidas y tamaños, y aunque no tiene la soldadura mui delgada, es por razón de que la delgada llamamos soldadura de cordoncillo y este género no es mui bueno porque se abren los caños con mucha facilidad y es de poca permanencia, como se experimentó en el Organo Biejo que quitaron.

La soldadura que se ha echado a todas las misturas es anchita, para que agarre bien el caño de una parte y de otra y lo deje hecho como de una piesa, y que entre adentro del caño para la mayor fortaleza para templar y para su permanencia.

En lo que pertenece a los metales, lo que he visto en muchos Organos es, que al misturar los metales lleban muchísimo plomo y mui poco estaño.

Al contrario sucede en estos que está tan fina la cañutería que de puro fina parece plata, porque no ha escaseado el artífice el echar mucho estaño y en esto va tambien la finesa y claridad de las voces.

Los contra secretos, que salen las conducciones de los vientos del secreto grande principal, están bien executados los quales son de toda la trompetería que mira al Choro y la de afuera, esto es, clarines de campaña, Obôes, chirimía, trompeta magna, clarín claro, Orlo y todo lo demás &.

Hablo en mi conciencia, que todo quanto he oydo no llega ni a la quarta parte de qualquiera de estas misturas, porque están las voces de cada una por si sola como misturadas, de lo que no ay en todo el Reyno. Porque aunque suenen algo en otras partes alguna mistura de estas, suena en Iglecia chica de una nabe, pero que suene en una Iglecia grande, alta, ancha y de sinco nabes, y llene todo el cuerpo de la Iglecia, y aun repicando sobresalga el Organo, solo ahora lo esperimento.

El cajón de ecos del primer Organo, aunque ahora parese suena poco, con el mismo uso sonará mas e irá aclarando, pues no puede al instante dar, todo lo que tiene que dar, porque

⁵⁰¹ Descaecer : ir a menos, perder poco a poco la salud, la autoridad, el crédito, el caudal, etc., Descaecimiento = Flaqueza, debilidad, falta de fuerzas y vigor en el cuerpo o en el ánimo. Diccionario de la Lengua Castellana, 12va. Ed., G. Hernando, Madrid, 1884

la cañutería, en los vientos de la boca por donde sale la voz de la flauta, se va haziendo con el mismo uso del viento para aclarar mas la voz, y con el uso sonará mas.

La mistura de Cascabeles de flautas, los cascabeles de rueda, caja, timbales, campanas, pajarillos, todo está muy bueno, excepto las campanas del un Organo que han de ser mas finas, y esto no es perteneciente al artífice, a quien toca ponerlas es al Reloxero, que está pagado.

Los modos y diferencias de cañutería de que puede componerse un Organo son seis:

el primero es, Cañutería larga y angosta, que a esta llaman agusada, esta es Clara ,el segundo es, entre agusada y anchicorta, que es cojiendo el medio de una y Otra, esta no es tan clara como la primera, pero tiene mas Cuerpo de voz, y se distingue. El tercero modo es cañutería anchicorta, esta es mui ancha pero mucho menos larga, porque disminuye lo muy largo en el ancho, y de aquí viene lo muy corto.

El quarto modo es, cañutería tapada, como es el flautado biolón, tapadillo,&

El quinto modo es, cañutería muy ancha de la boca y de arriba al fin de la flauta disminuye de los quatro tamaños de lo ancho por donde forma la voz, arriva donde remata la flauta, disminuye un tamaño y queda en los tres, quitando uno.

El sexto y último modo es, cañutería de dos pies, esto es muy ancha de la boca, y lo mismo que disminuye el pie, esa misma disminución lleva el cuerpo, y es de tal suerte lo sonoro de estas misturas de dos pies, que hay mistura que executte en su género de voz, el triste canto de la tórtola.

De las misturas de lengüetería, como son Trompeta Real, Clarines, etc., no digo nada por que están mui bien executadas y por no alargarme en declarar asi sus composiciones como sus tamaños etc., sólo digo, que fuera de estas misturas ejecutadas, ay otras no ejecutadas en ningún Organo. Y estas son trompetas contras, estas no echas como se hazen todas, solo ejecutadas en los primeros bajos con ocho vueltas hechas en el medio de la trompeta, y después remata derecha hasta el fin, como empieza derecho hasta el medio estas bueltas van como caracol, y al hazerlas, el mismo grueso que ocupa el caracol de la primera buelta, ocupa el claro que haze para la segunda buelta, y así las demas; estas bueltas se dan para que la trompeta contra no llegue a ser tan larga como una contra, si no es que siendo del tamaño de la Trompeta Real haga efecto de trompeta contra, y baje ocho puntos mas baja

que la Trompeta Real que es una octaba. Y tambien otros modos de trompetas no ejecutadas, como son de tres bueltas pero de todo el ancho y largo de ellas, (esto es) puesta en el órgano, sube todo el largo que por si tiene la trompeta y baja la buelta al mismo tamaño, y buelve a subir la otra buelta hasta donde rematan el fin todas a un tamaño: pero tienen muchos costos por el grandísimo trabajo que dan pero también sus voces muy sonoras y diferentes de las demás, no pongo otros modos por abreviar, y por último pudiera declarar tanto en quanto a el Arte de hazer Organos, que con ocho pliegos, aun me faltara todavía mucho que decir y que explicar, pero me sujeto a lo mas breve.

Aquí me explico ahora, como Organista.

Las mejoras y Excesos que lleva el Organo segundo, que se acabó en el lado de la Epístola; son el sostenido de Csol fa ut, (Do#), segunda tecla por los bajos, Exceso en la canal, Reducción al Secreto, y cinquenta y una flautas...con mas los dos flavioletes, el uno en octava y el otro en docena, y este en lugar de la espigueta en quincena, pero con esta diferencia que la espigueta en quincena es mui chica por ser tapada, y el flabiolete en docena es grande por ser abierto y entra mas metal, que son segunda y tercera mistura por lo grandes, se dejó de poner la dulzaina.

Y por ser mexor se puso orlo en su lugar, y en este hay la diferencia de ser quatro tantos mayor que aquella, y esta misma lleva el que se acabo en frente es mucho que se ha excedido en ponerlo en la mayor facilidad, a su duración y manutención, que por no haber tenido esta facilidad el que se quitó, nunca estuvo bien templado, y esto a muchos y excesivos costos suyos, lo fino de los metales que excede con muchos excesos a los que vinieron de España, como yo he experimentado a vista y tacto, en que estriba la mayor duración de estas obras, sin escasear nada, pues hasta las cerraduras de ambos Organos, nos hizo presentes aver hecho sin ser de su obligación y menos el mantener los órganos, antes de hacer los nuevos, más de tres años y medio sin que la Yglesia por esto le aya dado nada, si han dejado de gastar en su templador, trecientos y sinquenta ps. Cada año, lo mismo que se le daba a Pelaes

Todo lo qual, tengo por conveniente poner a V.S.Illma. presente, por saber V.S. Illma no quiere ni a menester trabajo de ninguno de gracia., ha cumplido exactamente con todo lo

que prometió en la escritura sin aver faltado a ella en cosa alguna, antes si, ha exedido mas en lo que tengo explicado, assi lo siento en Dios y en mi conciencia y passo a firmarlo

Juan Telles Xiron (firma)

Advertencias que pongo al Illmo, Y Ven.S.Dean, e Illmo. Cabildo, para que conste en la escritura que hiziere, el artífice que huvieren de Rezevir para Cuidar y templar los Organos, a lo que se ha de Obligar, en todas, o las mas convenientes.

Por las grandes experiencias que tengo de los tiempos pasados, pongo a V.sas, el modo y puntos, con que se ha de hazer la escritura al que se resibiere de afinador , para templar los Organos.= lo primero que se ha de sujetar a los Organistas para cada y quando los Organos, hubieren menester templarse algunos caños, o misturas destempladas.= lo segundo, que todos los Reparos menores, sean por su cuenta.

Reparos menores son, que se venció una o dos contras por el pie, con un poco de soldadura bien soldados volvió a parar una o dos contras. Que se quebraron dies, quince o veinte caños; es Reparos menor, que los suelde, que no es mas que un poco de soldadura, sevo y pes; Que se desoldaron o quebraron otras dies, quince o veinte trompetas reales o los clarines, oboes, chirimías, etc .que los suelde, de la misma forma que los caños. Y assi todo lo demás perteneciente a esto mismo, sea del Organo grande, o sea de las dos cadirectas. Reparos menor es, que se comieron las ratas uno o dos secretos; o que anduvieron tan traviesas, o golosas que se comieron los tres, y se comieron pedazos de canales hasta lo último, ponerles a los canales unas piezas de madera hechadas al hilo de todo el largo que se comieron, muy bien ajustadas, pegadas con buena cola, y después de secas pegarles a cola sus pedazos de badana por afuera, y vuelve a quedar el secreto como estaba antes, y quedaron tapados los vientos que se salían. = y porque en el Organo viejo que quitaron, sucedió, el que acabado de componer que lo avían apeado todo, y llevaron por apearlo dos mill o dos mill y quinientos ps., que se comieron las ratas seis pedazos de canales del secreto de la Cadirecta, quería otros dos mill ps., mas, acabados de dar dos mill y quinientos con las contras que quitaron porque se vencieron por ser casi plomo: llamaron entonces a Peláes y con un parche de badana que pegó al secreto volvió a sonar todo el Organo grande. Y dicho Peláes después hizo distintos apeos a los Organos, limpiándolos y

volviéndolos a templar, sir aver llebado a la Yglecia ningún estipendio, y solo lo hizo por la renta.

Me acuerdo haziendo, Reflejo de los dos mill ps. Que pedía el Otro Artífice, que los avía pedido para hazer nuevos secretos mas capases y eran para este fin, pero nunca quiso declararlo a los Señores. Que los apeos de los Organos, sean a quenta de la renta, como lo hizo dicho Pelaes (esto es), quitar toda la cañutería por su orden, assi del Organo Grande como de las dos cadirectas de uno y otro Organo.

Limpiar mui bien todos los secretos por dentro y fuera, quitándoles todo el polvo, y limpiar cada mistura assi por dentro como por fuera, y las bocas de las voces de las flautas, que es donde se recoge el polvo. Para que limpias se vayan poniendo y templando mistura por mistura. Y porque antes vide que cada sinco o seis años que se apeaban los Organos, gastaba el cabildo mill y quinientos, y ocasiones de dos mill ps. Teniendo renta para ello, y costaba al Cabildo la Renta y las Cantidades Referidas, por estas experiencias pongo el que consten estas obligaciones en la escriptura. Para libertar a la Yglecia de gastos tan crecidos como el que todas las vezes que necesitaren de templarse todas las misturas de lengüetería como son Trompetas Reales, Clarines, Oboes, etc., esté obligado el artífice a templarlas, por que son misturas mui delicadas y con facilidad se destiemplan.

Estos puntos son los que tengo que representar para utilidad y conveniencia de la Yglecia.

Reparos Mayores a que no está obligado el artífice son, que sucedió que un temblor tiró en tierra todo un Organo; que se cayeron una, o dos, o mas contras, y se machucaron de manera que no pueden servir. Que sucedió un accidente, que se partió un secreto de arriba abajo o se partieron todos, porque se componen de badanas, cola y maderas, etc. toca su composición a la Yglecia, No me queda cosa por dezir, y con esto acabo y pido me perdonen.

Firma Juan Telles Xiron

III.-Contrato a Francisco Peláez para afinar los tres órganos de Catedral

Notaría de Auncibay Anaya, México 20 de mayo de 1704, (AGNN) en Tovar, Guillermo, *Documentos Inéditos para la Historia del Arte en México, órganos s. XVIII*, Mecanuscrito s.p.

1704.-Sea notorio como nos Francisco Peláez, Maestro Artífice de hacer y afinar órganos, principal; Pedro Maldonado, Maestro Ensamblador; José de León, Maestro de Pintor y Francisco Pérez de Sastre, vecinos de esta ciudad, como sus fiadores, haciendo como hacemos de causa y negocio ajeno nuestro propio y sin que contra dicho principal ni sus bienes sea fecha ni se haga diligencia ni excusión de fuero ni de derecho, cuyo beneficio expresamente renunciamos y todos juntos de mancomún a voz de uno y cada uno de nos insólidum, renunciando como expresamente renunciamos las leyes y derechos de la mancomunidad, división y excusión como en ellas se contienen, decimos que por cuanto el dicho principal por petición que presentó ante el Ilustrísimo Señor Deán y Cabildo, diciendo que los órganos de la Santa Iglesia Metropolitana nunca habían estado afinados en la tesitura que se debiera ni conforme a arte sino condicionalmente; en cuya conformidad había dado sus pareceres el Maestro Don José Idiaquez, porque siempre se había recelado de la permanencia en su afinación y temple y que el dicho principal se obligaría con su persona y bienes, daría fianzas como dispone el derecho de tener los órganos de dicha Santa Iglesia, que son tres, compuestos, templados y afinados por su cuenta y riesgo y hacer todos los aderezos que necesitaren; componiendo todas las flautas y cañones y aderezando sin pedir mil y quinientos pesos el órgano grande a satisfacción del dicho Maestro Idiaquez y de todos los que le quisieren reconocer, así éste como todos los demás que actualmente tiene la dicha Santa Iglesia y sin pedir seis meses para la ejecución, antes si hizo allanamiento que dentro de tres se reconociese, tocase y experimentase, así el aderezo como el templado y afinado y tan solamente quería y pidió el que se le diese trescientos y cincuenta pesos de salario en cada un año, pagados por tercios que por la obra capital que había que hacer y por lo que había de suplir de su caudal y trabajo los pedía y se agravó hacer, componer, templar y afinar los tres órganos a toda satisfacción, que ésta era la obligación, menos que por accidente a caso o futuro contingente viniese el edificio al suelo

de dichos órganos, que en ese caso había su Señoría de hacer todo el costo que tuviese la dicha reedificación y su Señoría mandar se le pagasen los dichos trescientos y cincuenta pesos en cada un año, como asimismo mandar dar para el costo de la cubierta que se le pusiere para la defensa del polvo en que se sirvió de admitir lo propuesto según y como se expresaba y remitirme a los Señores Jueces Hacedores, ofreciendo a Pedro Maldonado, José de León y Francisco Pérez por mis fiadores para el cumplimiento de lo referido, quienes se sirvieron de haberlos por admitidos y mandaron se despachase billete para que otorgue dicha escritura ante cualesquiera Escribano Público o Real, el cual exhibo ante el presente Escribano para que lo ponga en su protocolo y salga en limpio en los tantos que diere de este instrumento que es el que irá por principio, en cuya virtud y en la mejor forma que haya lugar por derecho debajo de la dicha mancomunidad nos obligamos a que el dicho principal cumplirá con las calidades que tiene propuestas que son las siguientes: que ha de tener los órganos de la dicha Santa Iglesia que son tres, compuestos, templados y afinados por nuestra cuenta y riesgo y hacer todos los aderezos que necesitaren componiendo todas las flautas y cañones por dicha cuenta y aderezando sin pedir mil y quinientos el órgano grande a satisfacción del dicho Maestro Idiaquez y de todos los que le quisieren reconocer y así éste como los referidos y sin pedir seis meses para tal ejecución ante sí nos allanamos se reconozcan, toquen y experimenten, así el aderezo como el templado y afinado dentro de tres meses, para lo cual y su cumplimiento, nos obligamos con nuestras personas y bienes habidos y por haber, damos poder a los Jueces y Justicias de su Majestad de cualesquier partes que sean y en especial a los dichos Señores Jueces Hacedores, a cuyo fuero y jurisdicción nos sometemos para que a lo que dicho es nos compelan y apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada; renunciamos nuestro fuero, domicilio y vecindad, ley sit convenerit de jurisdictione onium judicum; las demás de nuestro favor con la general del derecho; que es fecha en la ciudad de México en veinte de mayo de mil setecientos y cuatro años y los otorgantes a quienes yo, el Escribano doy fe conozco, así lo otorgaron y firmaron, siendo testigos Francisco de Vázquez, Diego González y Gabriel Eguía, vecinos de esta ciudad.-Francisco Pérez .-Pedro Maldonado.-José de León.-Francisco Peláez .-Ante mi : Juan de Auncibay Anaya. Escribano Real .(Rúbricas).

IV.-Contrato a Diego de Cebaldos para la fábrica de un órgano (1655)

Notaría de Pedro Moreno de Velasco, México 28 de septiembre de 1655, p. 95. (AGNN), en Tovar, op. cit.

1655.- Sepan cuantos esta carta vieren, como yo, Diego de Ceballos, maestro de fabricar órganos y otros instrumentos, vecino que soy de la Ciudad de Puebla de los Ángeles, estando al presente en esta de México = Digo que por quanto yo estoy convenido y concertado con los señores Dean y Cabildo, sede vacante de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de esta dicha Ciudad y su fábrica en que tengo de hacer y fabricar un órgano para la dicha Iglesia, según la tribuna y altura que al presente tiene , que ha de ser de seis varas en alto, desde la planta hasta la última figura y de ancho, de dos varas y tres cuartas y las maderas del dicho órgano han de ser de ayacahuite y cedro blanco y los secretos de dicho órgano, han de ser de cedro solo y ha de tener flautado abierto = el caño principal ha de tener siete cuartas, poco más; flautado tapado, unisonos del principal, octava abierta y octava tapada de espigueta, quintas rochelas, quincenas, dos por punto; docenas, dos por punto; bardon, octava más abajo, trompetas reales y todas las misturas partidas y dos fuelles; el cual dicho órgano, tengo de hacer y acabar en toda perfección y lo he de dar armado en dicha tribuna, para la víspera del Apóstol San Pedro, que es a veinte y ocho de junio del año que viene de seiscientos y cincuenta y seis, a gusto y satisfacción del licenciado Francisco López Capillas, Presbítero Maestro de Capilla que al presente es de dicha santa iglesia y se me ha de dar y pagar por todo su valor, siendo a dicha satisfacción, dos mil y ochocientos pesos en reales, los doscientos pesos de ellos, luego de contado para empezar dicho órgano y los dos mil y seiscientos pesos , luego como lo haya entregado armado, como dicho es y asimismo, me he de obligar que cumplido un año después de entregado y armado, lo tengo de afinar y aderezar, corrigiéndole los defectos que le pareciere tener al dicho Maestro Francisco López Capillas, sin que por dicho afinado, ni aderezo, se me ha de dar otra cosa alguna y asimismo he de ser obligado a recibir por cuenta del precio de dicho órgano, los caños que dicha santa iglesia tiene del órgano viejo, siendo de estaño y plomo, a precio de tres reales libra y siendo de plomo, tan solamente no se me ha de obligar a que los reciba y porque se me ha pedido por los señores doctores don

Juan de Aguirre, canónigo, y don Cristóbal Millán de Poblete, Racionero de dicha santa iglesia, como jueces hacedores de la contaduría de ella a quienes por los dichos señores Dean y Cabildo, se remitió la disposición y fábrica de dicho órgano a que haga y otorgue escritura de obligación en forma para que cumpliré lo referido en que he venido, y poniéndolo en efecto en la mejor vía y forma que por derecho lugar haya; otorgo que me obligo a hacer y fabricar dicho órgano en la forma y con las calidades que arriba se refieren y con las misturas y flautado dicho y octavas, quintas, rochelas, quincenas, docenas y puntos, bardón y trompetas reales, fuelles y maderas, sin que falte cosa alguna y a que lo entregaré armado para el dicho día veinte y ocho de junio del dicho año que viene de seiscientos y cincuenta y seis en toda perfección, de manera que desde el dicho día en adelante, empiece a servir y así mismo me obligo que cumplido un año del entrego de él y haya servido, lo afinaré y corregiré los daños y defectos que tuviere a satisfacción del dicho Maestro, sin que por dicho afinado y aderezos se me haya de dar ni pagar cosa alguna, más que tan solamente los dichos dos mil y ochocientos pesos en que así me he concertado de dicho valor y a que recibiré por cuenta y parte de pago de dicha cantidad, los caños que por dicha santa iglesia se me entregaren del órgano viejo siendo de estaño y plomo a precio de tres reales libra y siendo de plomo tan solamente, no seme ha de obligar a recibirlos y si no entregare el dicho órgano para el dicho día, consiento y tengo por bien que dicha santa iglesia y dichos señores Dean y Cabildo puedan llamar y concertar el maestro que les pareciere para que lo hagan y fabriquen en la forma que va dicho y lo afinen al fin de dicho año y corrijan y aderecen los defectos que tuviere y le pareciere al dicho Maestro Francisco López y por lo que más costare de la dicha cantidad de dos mil y ochocientos pesos, se me ha de poder ejecutar con solo el juramento simple de la parte de dicha santa iglesia en que diga no haber entregado dicho órgano, ni afinándolo ni aderezándolo, cumplido que sea el año de su entrego juntamente con la cantidad que importaren los caños que así me obligo a recibir en caso que se me hayan entregado, sin otra prueba, diligencia ni averiguación alguna, aunque de derecho se requiera porque de ello desde luego, para entonces, ha de quedar relevada y confieso haber recibido los doscientos pesos luego por cuenta de la cantidad de los dos mil y ochocientos del dicho contado en una libranza sobre el licenciado Miguel de Bárcena Balmaceda, de los dichos

señores jueces hacedores, como mayordomo que es de la dicha fábrica de dicha santa iglesia de que a mayor abundamiento y para mayor fuerza y corroboración de esta escritura, me doy por contento y entregado de dicha libranza y dichos doscientos pesos, que en ella se expresan, sobre que renuncio las leyes de la entrega, prueba y paga y excepción de pecunia, como en ellas y en cada una de ellas se contienen y declaran = y así mismo, yo el dicho licenciado Francisco López Capillas, presbítero, Maestro de Capilla, que soy de dicha santa iglesia que presente estoy, me obligo como fiador principal y llano pagador y haciendo, como desde luego hago, de deuda ajena mía propia y sin que contra el dicho Diego de Ceballos sea fecha, ni se haga diligencia ni exclusión alguna de fuero ni de derecho cuyo beneficio expresamente renuncio en tal manera que el suso dicho para el dicho día veinte y ocho de junio de seiscientos y cincuenta y seis, entregará acabado en toda perfección el dicho órgano como se obliga y que por defecto de no hacerlo, ni cumplir con su obligación, volverá y pagará a la dicha santa iglesia los dichos doscientos pesos de oro común en reales, de que así se da por entregado llanamente y sin pleito alguno y por defecto de no pagarlos el suso dicho, el como tal su fiador, los pagará, que se constituye tan solamente para la dicha cantidad con más las costas por su persona y bienes. Y estando presentes, nos, los dichos doctores don Juan de Aguirre y don Cristóbal Millán de Poblete, como tales jueces hacedores de dicha santa iglesia y en conformidad de la comisión y facultad a nosotros dada por los dichos señores Dean y Cabildo de dicha santa iglesia para el otorgamiento y concierto de esta escritura, como parece de la certificación del bachiller Diego de Villegas, secretario que es de dicho Cabildo, que entregamos al presente escribano para que lo ponga en esta escritura, el tenor de la cual es como sigue:

En la ciudad de México a veinte y ocho días del mes de septiembre de mil y seiscientos y cincuenta y cinco años, los señores Dean y Cabildo sede vacante de la santa iglesia Catedral Metropolitana de está dicha ciudad, estando juntos y congregados en su sala capitular según lo han de uso y costumbre, citados con cédula de antedíem; propuso el señor doctor don Cristóbal Millán de Poblete que Diego de Ceballos, organista, ofrece hacer para esta santa iglesia un órgano y que pedía por su fábrica dos mil y ochocientos pesos y pedía luego de contado, doscientos pesos para empezar a obrar en dicho órgano y que se obligaría por escritura a formarle otorgándola con todas fuerzas y se determinó se le den los dichos

doscientos pesos y en todo lo demás se remite a los señores jueces hacedores, para que lo disponga como sería de su mucha justificación, según que consta de dicho Decreto que queda y está asentado en el libro de Cabildos de mi cargo a que me remito y para que de ello conste, doy el presente hoy dicho día, mes y año suso referidos. Bachiller Diego de Villegas, secretario. Rubrica.

Y aceptando como aceptamos dicha facultad y comisión que así se nos dio y por lo que le toca a los dichos señores Dean y Cabildo y fábrica de ella, aceptamos en su nombre esta escritura y obligamos los bienes de la dicha fábrica en tal manera que, cumpliendo con la obligación que en ella se refiere, el dicho Diego de Ceballos y habiendo entregado el dicho órgano armado en la tribuna del coro de dicha iglesia, que tenga las seis varas en alto, desde la planta hasta la última figura y dos varas y tres cuartos de ancho y pagarán los dos mil y seiscientos pesos que así se le restan de los dos mil y ochocientos del dicho concierto, escalfándole de ellos lo que así montaren los caños que se le han de entregar del órgano viejo de dicha santa iglesia en caso que los haya recibido, siendo de las calidades dichas, lo cual cumplirá dicha santa iglesia y dichos señores Dean y Cabildo llana mente y sin pleito alguno con las costas de su cobranza, para lo cual ha de ser bastante prueba el juramento simple del dicho Diego de Ceballos, en que diga haber entregado dicho órgano el día que así está obligado, con lo cual y esta escritura en caso que no se le haya pagado la dicha cantidad o la que se le restare, se le ha de poder despachar mandamiento de ejecución contra los bienes propios y ventas de dicha fábrica sin otra prueba ni averiguación alguna, aunque de derecho se requiera, por que de ella en el dicho nombre le relevamos, a cuya firmeza, guarda y cumplimiento de todo lo que dicho es, todas las dichas partes, cada una por lo que les toca, obligaron, dicho Diego de Ceballos y Maestro Francisco López, sus personas y bienes habidos y por haber y dichos señores jueces, los bienes y rentas de dicha fábrica, habidos y por haber y dieron poder a las justicias y jueces que de sus causas y de dicha fábrica puedan y deban conocer, al fuero de la cuales cada uno se somete, renunciando el suyo y de dicha fábrica, ley si covenerit para que a lo que dicho es les compelan y apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada, renunciaron leyes y privilegios que sean en su favor y de dicha fábrica y la general de derecho y el dicho licenciado Francisco López, el capitulo o duardus de solisi onibus que es fecha en la

ciudad de México a veinte y ocho días del mes de septiembre de mil y seiscientos y cincuenta y cinco años y todos los otorgantes que yo el escribano doy fe que conozco, lo firmaron siendo testigos Antonio de Mora, Domingo de Pereira y el Bachiller Alonso de la Peña, presbítero, vecinos de esta Ciudad.

Don Juan de Aguirre.- Don Cristóbal Millán de Poblete.- Diego Ceballos.- El Maestro Francisco López Capillas.- Ante mi : Pedro Moreno de Velasco, escribano real y de provincia. Rubricas. del flautado y misturas dicho y siendo a satisfacción del dicho Maestro Francisco López Capillas, luego se le darán

V.-Nombramiento de Joseph Casela como afinador de los 2 órganos de Catedral

Notaría de Francisco Dionisio Rodríguez, México 27 diciembre de 1736 (AGNN) en Tovar, op.cit.

En la Ciudad de México a siete de diciembre de mil setecientos treinta y seis a José Casela, Maestro de hacer Organos afinador de ellos y vecino de esta Ciudad dijo que por cuanto a su representación fue nombrado por el Muy Ilustre Señor Venerable Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de esta Corte para efecto de que cuide y mantenga corrientes los dos Organos de dicha Santa Iglesia para cuyo efecto propuso afianzar con Don Antonio Alejo de Mendoza Escribano de su Majestad y con el Licenciado Don José Mendoza Abogado de esta Real Audiencia y vecino de esta Ciudad que se admitieron por dicho Muy Ilustre Señor y para que se procediera a otorgar el Instrumento necesario, los Señores; Doctor Don Luis Umpierrez Canónigo de dicha Santa Iglesia y Doctor Don José Codallos y Raval Prebendado de ella y Jueces Hacedores de sus bienes y rentas, despacharon billete a el presente Escribano para que lo ponga en su registro, y saque por principio de las copias que diere de este Instrumento a que se remite. Y poniéndolo en efecto como mejor halla lugar en derecho y más firme sea dicho José Casela otorga por la presente que se obliga a solicitar, con cuidado el que se contiene la perfección con que se hallan los dichos Organos de esta Santa Iglesia sin lesión, falta de flauta, de tecla, o mistura de las que constan en la escritura otorgada por Don José Nasarre, Artífice que hizo dichos Organos a los veinte y siete de Mayo de setecientos treinta y cuatro por ante mí , la cual demostré a dicho José

Casela y confiesa tener recibido todo lo que contiene dicha escritura, el día tres del corriente mes tocándose cada mistura de por sí, por el Bachiller Don Juan Téllez Girón, organista Mayor de dicha Santa Iglesia presente el Señor Chantre de ella por ante el Bachiller Don Antonio Bernárdez de Rivera Secretario de dicho Ilustrísimo Cabildo por quien se tomó razón de unas flautas que al presente están abolladas; con calidad y condición que si al tiempo de templar las misturas o afinarlas reconociere no estar capaz alguna o algunas flautas las ha de hacer nuevas, sin abollarlas, torcerlas, ni agujerearlas para que se continúe su perfección teniéndolos siempre buenos y bien templados por haberse de visitar y reconocer cada mes por dicho Señor Chantre y los Organistas de dicha Santa Iglesia por cuyo trabajo no ha de pedir más que cuatrocientos cincuenta pesos anualmente, que le están asignados por dicho Ilustrísimo Cabildo y cada cuatro o cinco años que se necesite asear dichos Organos lo ha de hacer por lo que a más de dicha cantidad, se le han de dar cien pesos mas por cada uno de dichos Organos de ayuda de costa el año que lo hiciere pero siendo de su cuenta en todo tiempo todos los aderezos menores de que necesiten dichos Organos y los mayores y los que se ofrecieren por algún caso fortuito han de ser de cuenta de dicha Santa Iglesia, se nombre persona que ejecute lo que el otorgante dejare de hacer, de lo que va obligado y por la cantidad que importare se le pueda ejecutar como por deuda líquida de plazo cumplido y que traiga aparejada ejecución. Y estando presentes dichos Don Antonio Alejo y Don José de Mendoza como fiadores que se constituyen de dicho José Casela principales y llanos pagadores que se constituyen haciendo como hacen de obligación y deuda ajena suya propia y sin que contra dicho principal ni sus bienes preceda ni se haga diligencia, ni excusión alguna de fuero ni de derecho cuyo beneficio y remedio, y el auténtica presente Hoc ita de fidei usoribus expresamente renuncia y ambos a dos juntos de mancomún a voz de uno y cada uno de por sí y por el todo insolidum renunciando como renuncian las leyes que hablan en razón de la mancomunidad como en cada una se expresa y declara otorgan que se obligan a guardar y que el dicho José Casela guardará el tenor de esta escritura como se contiene y pagará dicho principal lo que importare lo que dejare de hacer de lo que va obligado, y por su defecto los dichos sus fiadores como van obligados lo cual harán bien y llanamente sin contienda de juicio y las pagas en reales y si las hubiere con las costas y salarios de su cobranza en la

forma ordinaria por cuyo monto que difiere en el juramento del cobrador sin otra prueba de que le relevan les puedan ejecutar como por la suerte principal y cantidad líquida que se despachare.

Y dicho José Casela se obliga asimismo a que si alguno de dichos fiadores, o los dos, falleciere, se ausentaren de este Reino o faltaren a los créditos que tienen por cualquiera de dichos accidentes, a subrogar otros en su lugar a satisfacción de dicha Santa Iglesia y por su defecto se le ha de remover de dicho ejercicio. Y dichos Señores Jueces Hacedores habiendo oído el tenor de este Instrumento lo aceptaron para usar de el cuando les convenga y obligan a dicha Santa Iglesia a dar y pagar a dicho José Casela los cuatrocientos y cincuenta pesos en cada un año que le están asignados con mas cien pesos por cada Organo el año que los aseare y a ser de su cuenta los aderezos mayores y que se ofrecieren por algún caso fortuito en dichos Organos y a su cumplimiento obligan dichos Señores Jueces los bienes y rentas de dicha Santa Iglesia y a los dichos fiadores los suyos, y dicho principal su persona y los suyos presentes y futuros y dan poder bastante a los Señores Jueces y Prelados que de sus causas deban conocer en especial a los de este Arzobispado su Corte y Real Audiencia a cuyo fuero se someten renuncian al suyo propio domicilio y vecindad ley sit convenerit de jurisdictione omnium judicum las demás de su favor con la general del derecho para que a lo dicho les arreglen y Compelan como por sentencia consentida y pasada en cosa juzgada y los otorgantes de quienes yo el Escribano doy fe que conozco lo firmaron siendo testigos Don Simón de Ibarra, Juan de Guzmán, y Manuel Rodríguez, vecinos de esta Ciudad.-Luis Umpierres.-Doctor José Codallos y Rabal.-José Casela.-Antonio Alejo de Mendoza.-José Antonio de Mendoza.-Ante mí: Francisco Dionisio Rodríguez. Escribano Real, y Público. (Rúbricas).

VI.- Expediente promovido por el Afinador Millán sobre la composición de los Organos de esta Santa Yglesia Metrpolitana.(f-22) IMG 2659-23
Quenta General, op.cit. Caja 3 Exp. 3, 6 de junio de 1792 (ACCMM)

Sor. Dr. Y Mtro. Dn. Jossè . Cerruto.

Organo del lado del Sor. Arcedean , que usa Martinez

Mui Venerado Señor; cumpliendo con el mandato de V.S. he reconocido por menor el Organo que manejo; cuya maquina se compone, asi para la mano derecha como izquierda, de los Rexistros, ô Misturas, que en las dos columnas que siguen ban demostradas, las que hasta el dia se hallan, en el estado siguiente.

Rexistros de la mano izquierda.

Rexistros de la mano derecha.

Flautado Mayor.....Desafinada	Flautado Mayor.....Desafindo.
Violon.....lo propio	Violon.....lo propio
Flautado de Madera.Ydem.	Flautado de Madera.....ydem.
Flautado Nave.....ydem.	Flautado Nave..... ydem.
Octava Clara.....ydem	Octava Clara.....ydem.
Espigueta.....lo mismo	Espigueta en Octava.....lo mismo.

Los dichos doce rexistros pertenecientes à las dos manos con el motivo de servirse ô avrigarse hunas a otras en el todo o conjunto suenan bien pero por partes como son algunas teclas padecen la dicha desafinación.

Octava Nasarda.....Desafinada	Octava Nasarda.....Desafinada
Docena Nasarda.....lo propio.	Docena Nasarda.....lo propio.
Docena Clara.....ydem.	Docena Clara.....ydem.
Quincena Nasarda.....ydem.	Quincena Nasarda.....ydem.
Diez y setena Nasarda.....ydem.	Diez y setena Nasarda.....Destemplada.
Quincena Clara.....mas grave su desafinación	Quincena Clara.....Desafinada.
Diez y novena clara.....destemplada.	Diez y novena clara.....destemplada.
Docena Nasarda.....lo mismo	Veinti docena Nasarda.....lo propio
Espigueta en Octava.....Desafinada	Espigueta en quincena.....Destemplada

Rexistros de Composición

Rochela.....Desafinada
 Címbala.....lo propio
 Sobre Címbala.....ydem
 Llenos.....Padecen
 Algunas voces de estos desafinación

Rochela.....Desafinada
 Címbala.....lo propio
 Sobre Címbala.....ydem
 Corneta magna.....leve desafinación
 Tolosana.....Intocable
 Corneta de ecos.....Desafinada
 Llenos tienen el mismo defecto que los de
 la mano izquierda.

Rexistros de Lengua

Trompeta Real....Por su mala disposición
 de Lenguas, es tardía.
 Orlo.....Desigual en sus voces por
 ocasión de sus Lenguas.
 BajoncilloEsta en corriente.
 Clarín en quincena....Tardío en sus voces por sus
 Lenguas.

Trompeta Real....no esta tan
 Mala como la de mano yzquierda
 Trompeta magna
 Clarín Claro
 Clarín de Campaña.
 Obue.
 Chirimía.
 Clarín claro.

Los dichos seis rexistros son tardías en
 sus voces y falsean por el motivo de sus lenguas

Registros de Fuera

Bajoncillo.
 Clarín en quincena.
 Chirimía.

Trompeta magna.
 Obue.
 Clarín.

Estos seis registros de ambas manos por lo común padecen desafinación y a esto se agrega el que algunos de estos falsean.

Rexistros del Ripiano

Violon en Eco.	Violon en Eco.
Octava.	Octava.
Quincena.	Quincena.
Clarín.	Clarín.

Los dichos ocho registros, se hallan en corriente, templados, y si algo tienen, desde luego es una leve desafinación.(f-24)

Siguen los registros del Ripiano

Diez y novena	Diez y novena
Címbala en Ecos.	Corneta de Ecos
Llenos de Ecos.	Címbala.
	Llenos.

Dichos siete registros de ambas manos, están enteramente intocables; así por sus desarregladas, ô destempladas voces, como por lo insufrible, y áspero a el Oído.

Rexistros de la Caderecta.

Octava.....Destemplada	Corneta Inglesa.....está en Corriente.
Quincena clara.....lo propio.	Octava.....lo propio.
Diez y novena Clara...ydem.	Quincena.....Intocable.
Diez Contrás ô Pedales, destempladas	Diez y novena.....lo mismo.
Y malas por su manejo .	Tambor.....Está en Corriente.
	Timbal.....lo propio.
	Campanitas.....ydem.
	Pajarillos.....ydem.
	Cascabeles.....lo propio.

Los dichos Rexistros de la Cadereta, tienen todos el defecto de mal manejo, por el motivo de una fuerte duresa que padecen.

Estos son Señor, los defectos que me parece tiene dicho Organo según mi corta inteligencia. V.S. puede si lo tiene a bien, mandar, à uno, ô mas facultativos que lo reconozcan, para que con sus pareceres quede V.S. del todo satisfecho, yo saneado en el asunto, y pronto para obedecer sus ordenes; ynterin quedo rogando à la Divina Majestad que su vida ms. As. México y Junio 6 de 1792.

B.L.M. de V.S. su mas humilde Criado.

Manuel Martinez (f-25)

VII.- Reconocimiento del Organo por Mariano Antonio Pérez de Lara 1798

Quenta, General, op. cit. Caja 3 Exp. 4, ACCMM . (IMG 2705-69)

Sôr. Dr. Don. Manuel Antonio Sandobal Chantre de Esta Santa Iglesia Metropolitana.
Mi venerado Sôr: Cumpliendo con el Orden de V.S. he reconocido muy por menor el Órgano del lado de la Epistola en el que hallo que la desafinación de todas las mixturas, como han mostrado á V. S. Los Sres. Mtrôs. Que lo tocan; consiste en estar las Flautas rompidas de las bocas, y es causa que no tengan la finura en la voz, ni puede mantenerse; á lo que digo a V. S. Que se pueden soldar o echar piezas, para que en alguna manera, tengan buen rompimiento y permanencia, lo mismo con las mixturas de Lengua, pues todas las necesitan nuevas por estar tomadas: en este dho Organo no tienen las contras pedales, por lo que resulta en su manejo mucha dureza; la reducción necesita nuevos alambres, lo mismo el Ripiano, que por su mal â reglo, se muerden unas a otras las teclas.
De las contras, hasta no ver cual de los Flautados pueda quitarse, si el flautado Nave, ó Nazardo, para su acomodo, por ser sus primeras Flautas de magnitud: y es cierto, piden en justicia los Sres. Mtrôs. Que es el colmo de un órgano semejante, dha, mistura, por el grande habrigo de dho. Flautado, â lo que haré toda diligencia para su acomodo; todo esto y la composición de los Fuelles, que demandan algún trabajo, puedo con cuatro compañeros concluir en tres meses.

*La duresa que demandan los Sres. Mtrôs. En los registros, principalmente en el Ripiano, y cadereta; consiste en que con el manejo se han gastado todas las badanas, y se hazienta la capa con el registro por lo que dha composición demanda mas Tpô, por tener que levantar las dhas, capas, y forrarlas de badana, y lo mismo los secretos forrar de nuevo, de esta composición, que es la mas segura, con el que se limpien por dentro los caños de el secreto, para que todas mixturas sean mas prontas, que se conocen Dhas, canales solbadas de polvo, â mas que se lleva la ausión de corregir varios repasos, y haciendo nuevas las Flautas de Simbala, y sobre Simbala; Dejo â V. S., el Órgano con la perfección que lo mantubo el Sôr. Dn. Gregorio Casela; este hayo por mas conveniente para su perfecta composición, y escusar gastos â retasos, que suelen costar, y V. S., si no se halla satisfecho con lo Dho, puede ocurrir a Mtrô. Para que compruebe mi verdad, y quien pueda me facilitar inconvenientes arriba Dhas, y si aseguro â V. S., que con arto (bien?) obtengo el empleo de afinador pues en mi disuenan, ô retachan apasionados o interesados, sin hacerse cargo del modo que lo he recibido, â causa de la poca curia de mi antecesor, por lo que determinara qual de los dos modos de su composición le â (¿) si la primera de tres meses, ô esta que tardara seis; es decir, que no todo este Tpô., dejara de sonar Dho. Organo, solo compuesto lo principal del secreto, las misturas de Clarinerías, y Flautados, sirvan a los Clásicos; y a los demas misturas de composición, hasta no estar a satisfacción del primero organista, como, lo es el Sôr. Dn. Manuel Martínez, en quien allo ser sugeto para advertir cualquier defecto; en que no estando a satisfacción de Dhô. Sôr. No se verifique en entrega ô â el que V. S. nombrare.
Puesto â los pies de V. S. que D. G.*

Mariano. Antonio Perez de Lara. (Firma)

VIII.- Dictamen de José Gámez sobre el acabado del órgano del Evangelio

Quenta General, op.cit. Caja 3 Exp. 5, ACCMM. Noviembre 16 de 1801

Don Jose Gamez, Clérigo Presbítero de este Arzobispado, Maestro de Sagradas Ceremonias Capellán de Choro de esta Sta. Metropolitana Iglesia, y perito facultativo, é inteligente en el Arte que enseña la construcción de Organos...en virtud de particular

comisión... se sirvió poner a mi cuidado, y conocimiento todas las operaciones que el Maestro Dn. Mariano Perez de Lara...ha executado en el Organo del lado izquierdo...para el efecto de agregarle otras voces mayores, y de más cuerpo ó gravedad, que no tenía : y también dejar limpias, y desembarazadas todas las ocultas comunicaciones, resortes, correspondencias, y conductos de viento, añadir otros, para que extraídos de nuevo de la Arca Principal, ó Depósito, lleguen a surtir suficiente ayre al nuevo agregado de Bombardas, Trompas Reales, Bajoncillos, y Flautado de Veinte, y seis.

Certifico en quanto puedo, y debo como perito inteligente en el dicho Arte, que he presenciado lo que se ha trabajado, no solo en las maderas, sino también en los metales, en el Taller, en el Torno, é igualmente en el mismo Organo, y he reconocido que las maderas han estado bien acondicionadas, bien secas, y libres de broma, carcoma, ó polilla; Y los metales de la misma suerte, esto es, de la mexor calidad que se encuentran en esta Nueva España, y de la dulzura y fineza regular que para estas manufacturas se requiere.

He visto y aprobado los medios, e industrias, de que el mismo maestro ingeniosamente se ha valido para que sin detrimento, ó corrupción de las primeras ideas del autor de este órgano, haiga sacado, y conducido el viento necessario desde el secreto hasta ponerlo donde ha sido menester, según su nueva idea y esto por medio de conductos y surtideros a propósito repartidos por uno y otro lado, con los requisitos de secretillos particulares, resortes, y contra-resortes, puntos y palancas para facilitar el movimiento instantáneo, o prontísimo de parte de las teclas para que al punto correspondan las voces.

Ha fabricado de nuevo onze flautas, o cañones de madera siendo el mayor de seis y media varas de altura forradas y fortificadas según el estilo del Arte, por dentro, y fuera, divididas las mayores en dos piezas superior e inferior para facilitar su colocación dentro del Órgano, porque de otra manera no podrían entrar de afuera, quedando ambas piezas aseguradas con aldavas para su mayor firmeza.

Se trabajaron tres tablones, que llaman de Hurtos, los que contienen varias canales para dirigir el ayre donde se necesita, en cuya distribución se examina, por lo común la habilidad de los Artífices.

Tambien un Secretillo con sus capas y esparragueras, o cañones, correspondientes, a las onze, Flautas Mayores.

Con el mayor cuidado y delicadeza se sacó del Secreto el viento por conductos proporcionados a la magnitud de dhs. Flautas, si bien esto se executó con toda la media mano del Baxo para correr el Diapasón hasta lo último del teclado, con sola la orden, o mixtura de Madera.

Para aplicar el viento correspondiente a los cuatro primeros cañones del Flautado, que digo, y como pide su magnitud dispuso quatro contra teclas, con ocho molinetes, y doze tirantes con la correspondencia a otro secretillo, que tambien hizo nuevo, con todos los requisitos necesarios, como son ventillas, muelles, y otras menudencias de que se componen estas piezas extraordinarias, y son idénticas al Secreto principal.

De esta operación resulta duplicada cantidad de Ayre, la una que comunica el secreto principal, y la otra parte este secretillo, y assi cada una de estas flautas mayores recibe su duplicada cantidad de viento sin comunicación a las otras, estas quatro flautas hizo un registro secreto para que el organista con solo tirar la Perilla que tiene el Rótulo “Flautado de Veinte y Seis”, obedezca y haga su efecto.

Ha construido diez Bombardas, para las quales fue preciso que fabricara dos Secretillos con sus ventillas o lametas⁵⁰², muelles, y tirantes, y que estos se colocaran uno a cada lado, y al mismo tiempo quatro tablones de Hurtos de Ayre, con cinco caños o esparragueras de madera cada par de tablones, que tambien están colocados colateralmente a dos por lado, y estos reciben a estas diez Bombardas, igualmente repartidas a uno, y a otro lado en lo interior de Dho. Órgano.

Estas Bombardas se fabricaron de madera de cedro de las mismas qualidades, que las onze flautas mayores arriba dichas, con ajustes o nudetes de encina para cubrir las lenguas, y Muelles, que forman las voces, correspondientes a su grandeza, como se percibirá siempre que el Organista use del Registro a que están sujetas.

Así mismo hizo diez Trompas Reales, y diez Bajoncillos, para que unidas sus voces a las de las Bombardas, les sirvieran de dar les a estas mas vivo y fortaleza, y a todas para su seguridad se les hicieron sus Zarandas. Y para el uso de dichas Bombardas, y estos sus

⁵⁰² Lametas, del latín, *Lamella*, laminita, hoja o plancha sutil de metal.

agregados de Trompas y Bajoncillos dispuso dos registros, de manera, que estando uno a cada lado en lo interior de dho. Organo, se sujetan a una Palanca de fierro que está a lado izquierdo del teclado para que con facilidad, y prontitud le use el Organista siempre que quiera.

Ha hecho de nuevo las quatro primeras Flautas, o Cañones del Violón: y otras muchas medianas, y pequeñas para quitar las maltratadas.

De nuevo ha hecho tambien, las palanquillas, que vulgarmente llaman Registros, a la Cadeyreta, y están formadas de fierro.

A la mayor parte de los cañones, o Flautas, les ha dado mayor longitud añadiéndoles por la parte superior, porque del antiguo manejo estaban todas, o mui maltratadas, o rompidas, y esta operación le fue mui necesaria para facilitarles su entonación.

Como para colocar las nuevas piezas, es a saber las onze flautas mayores de la magnitud, ó talla de veinte y seis palmos, y juntamente las Bombardas, fue necessario al Mtro. Mariano, elevar una de las fuelles antiguas, cuya maniobra hizo con destreza, y le arrimó un cañón de mas de quatro varas para que el viento desienda a igualarse, y ponerse adonde es menester.

Assi mismo fabricó nuevo otra Fuelle idéntico, y de la misma marca o tamaño que las demás el qual puso en igual altura, o elevación que el antecedente, con su cañón, ó conducto descendente hasta el Deposito, con el fin de augmentar el ayre.

Se tomó la prolixa operación de limpiar todas las flautas de ambas fachadas, cuyas embocaduras se pintaron dexándolas brillantes, y vistosas como si acabaran de hacerse, sin que por esta superficial operación alterasse, ó perjudicasse en cosa alguna, la fábrica material de estos cañones, ó a su sonido ó tono, por que si bien se considera, el sonido no resulta de la parte exterior de ellos, sino de su cóncavo, o interior longitud y latitud.

También se han limpiado y assentado todas las cañuelas, y demás piezas de las Clarinerías.

En todo lo que ha sido preciso, ha compuesto todas las largitorias, y Reducciones, reconociendo una por una las innumerables piezas de que se componen, y las ha dexado expeditas. Limpias todas sus menudencias, y artefactos para exercitar prontos sus

movimientos. Ha forrado de terciopelo los asientos de los teclados, y de manta las Zelocías del Ripiano.

En conclusión, Señor, el Mtro. Dn. Mariano Perez de Lara, ha dado una evidente prueba de su profunda inteligencia, en el Arte que profesa, de lo exquisito de la invención, y excención en esta materia, à que contribuye lo vivo de su ingenio, y lo mui práctico, y especulativo en la Arquitectura, en la parte que reconoce por Maestra, y Directora el Ensamblaje, por cuya causa maneja con destreza...(renglón recortado)...y magisterio el compáz, y los de más instrumentos comunes, no solo à la Carpintería, sino también à la Arte del Ensamblaje, como bien lo testifican las obras hechas en el Santuario de Mapete, el Cardonal, e Ixmiquilpan, todos de esta jurisdicción, obras exquisita y vistosamente executadas por el Mtro. D. Mariano Pérez de Lara.

Con estos conocimientos se ha ilustrado aventajadamente en esta noble Arte de la Organería, que desde sus tiernos años ha profesado, y de que hai muchos monumentos que califican su pericia con aprobación de sugetos inteligentísimos en la música, y grandes organistas .

El M.R.P. Ex Provincial Fr. Martín Cruzealegui, aún siendo su Paternidad minimamente prolixo, y de un gusto mui delicado, como que ha sido un excelente Músico, y Organista, quando rezivió el Órgano de Sta. Clara, y otro de Santiago Tlatelolco de esta Corte, fábrica de Dn. Mariano. Dixo que sabía su obligación, aprobación digna de mucho aprecio.

Logró la aprobación de Dn. José Cataño, quando fue destinado para recibir el Órgano que dho Dn. Mariano fabricó para la Parrochia del pueblo de Sn Martín Texmeluca del Obispado de la Puebla, de cuya Sta. Iglesia era entonces, Cataño, Organista, y oy lo es de esta Metropolitana.

El Órgano que el mismo Mtro. Hizo para Tepalzinco fue aprobado por Dn. Manuel Martinez, primer organista de esta Sta. Iglesia por haber sido nombrado para este efecto, el B. D. Juan José Ximenez, el mismo D. Manuel Martinez, y yo, fuimos destinados para rezivir el Órgano que también hizo para la Iglesia del Convento grande de Sto. Domingo de esta Corte, que ambos en mi presencia aprobaron.

Dn Manuel Izquierdo, Organista de mucho, y distinguido crédito, siempre que ha sido nombrado ó ha tenido parte ha aprobado las obras del Mtro. Dn. Mariano Perez. Por último : los muchos Órganos que con igual acierto ha construido, le acreditan de ser Maestro consumado en el Arte de Organería.

Todas estas circunstancias, y recomendaciones que concurren en Dn. Mariano Perez de Lara, à más de las muchas prendas personales, que lo hacen apreciable, he querido presentar, y recomendar à la juiciosa comprensión de V. Señoría, para manifestarle el que por todas y cada una de ellas, es acreedor de la gratitud, y aceptación del M. Ilustre y Ven. Cabildo de esta Sta. Iglesia. No poniendo, yo de mi parte otra cosa(como mui obligado, y reconocido ministro de Su S. Ilustrísima), sino los buenos decesos de que el referido Mtro. D. Mariano, se continúe por muchos años al servicio de esta Sta. Iglesia.

Por lo qual Señor, si V. Señoría lo tiene à bien se servirá de darle por libre, y absuelto al dho Dn Mariano, de la obligación, escritura ó concierto que tenga hecha ú otorgada, por que ya ha cumplido dexando completamente corriente à este Grande, y Magnífico Órgano, según y como he hecho relación a V.S. Assi lo certifico.

En cuya virtud mandará V.S. que se reconozca, y se entregue quando fuere de su agrado : siendo el mío el manifestarme siempre muy rendido, y obediente à sus preceptos.

México, y Noviembre diez, y seis de mil Ochocientos y uno.

(Firma) Jose Gamez.

IX.- Listado de las mixturas de los órganos de la Epístola, y del Evangelio, 1821

Actas de Cabildo N°63 del 23 de junio de 1818 al 5 de noviembre de 1821

En la Ciudad de México a dies y seis de Febrero de 1821, estando congregado en su sala capitular a la hora acostumbrada el Illmo. Ve. Cabildo Metropolitano... en seguida se leyó la lista que sigue de las mixturas de los órganos presentada por el Sr. Doctoral.

Nómina de las Mixturas del órgano de la mano derecha las q.,manifiesto en la forma sig.te:

Registros a la izquierda

Registros a la derecha

1er.Flautado Mayor del Coro
2° flautado violón
3° id. Mayor de madera
4° id. Mayor de Nave
5° Espigueta de quincena
6° Octava Clara
7° Octava Nasarda
8° Docena Clara
9ª id. Nasarda
10 Diez y setena
11 id.,id. Nasarda
12 Rochuela en octava
13 Faviolete en octava

27.-Flautado Mayor al Coro
28 id. Violón
29 id. Mayor de madera
30 id. Mayor de Nave
31 Espigueta en Octava
32 Octava Clara
33 Octava Nasarda
34 Docena Clara
35 id. Nasarda
36 Diez y setena nasarda
37 id.,id. Clara
38 rochuela en octava
39 Faviolete en id.

(A partir de aquí cambian los folios 314 v a 315 r., y pone las manos cruzadas, izquierda a la derecha, yo restituí el orden lógico, para seguir leyendo en la misma columna)

14 id.,en octava
15 Lleno en cinco mixt.
16 Símbala en quatro dhas.
17 Sobresímbala en tres id.
18 Trompeta real
19 Bajoncillo
20 Orlo
21 Clarín de Quincena
22 Bajoncillo de Nave
23 Chirimía de id.
24Clarín en quincena de id.
25 Tambor
26 Timbal

40 Flauta travesera
41 Lleno de cinco mixturas
42 Símbala en quatro dhas.
43 Sobresímbala en tres id.
44 Trompeta real
45 Trompeta magna
46 Chirimía
47 Clarín de Campaña
48 id. claro
49 id.
50 Tolosana en tres mixturas
51 Trompeta magna de nave
52 Clarín claro de id.

53 Obué de id.

54 Pájaros, campanas, cascabeles

Sigue el segundo teclado para ripiano como queda ahora en su reforma y con igual uso à la cadereta del Coro.

Registros à la mano izquierda

1. Octava clara
2. Violón de contra
3. Quincena clara
4. Docena clara
5. Lleno en tres mixturas
6. Símbala en id.
7. Bajoncillo

Registros à la mano derecha

8. Flautado mayor
9. Violín unísono
10. Octava clara
11. Docena clara
12. Corneta de eco
13. Tolosana en tres caños
14. Lleno en tres mixturas
15. Clarín claro

Cadereta

Octava clara

Quincena id. Estas también sirven para el organo

Diez y novena id. De la mano izquierda

Cadereta

Corneta inglesa

Octava clara

Quincena id.

Diez y novena id.

También se hallan las teclas añadidas al teclado principal con uso al pie para las contras que se presentan al Coro y para las bombardas.

Nómina de las mixturas del Órgano de la mano izquierda, la que manifiesto de la forma siguiente:

Registros à la izquierda

- 1.- Flautado mayor al Coro
- 2.- id. Violón
3. id. De veinte y seis
4. id., mayor de nave
5. Espigueta de quincena
6. Octava clara
7. id. Nasarda
8. Docena clara
9. id. Nasarda
10. Quincena clara
11. id. Nasarda
12. Diez y setena clara
13. id., y id., nasarda
14. id., y novena id.
15. Espigueta en 8ª.
16. Rochuela en 8ª.
17. veinte y docena nasarda
18. Lleno en cinco mixturas
19. Símbala en quatro dhas.
20. Sobresímbala en tres dhas.
21. Trompeta Rl.
22. Bajoncillo
23. Orlo
24. Clarín de quincena
25. Bajoncillo de nave
26. Chirimía de id.
27. Clarín en quincena de id.

Registros à la derecha

1. Flautado mayor al Coro
2. id. Violón
3. id. Mayor de madera
4. id.,id., de nave
5. Espigueta en Octava
6. 8ª. Clara
7. id. Nasarda
8. Docena clara
9. Quincena clara
10. id.,id., nasarda
11. Diez y setena nasarda
12. id., y novena clara
13. Rochuela en 8ª.
14. violete en 5ª.
15. Lleno en cinco mixturas
16. Símbala en 4 dhas.
17. Sobre símbala en tres id.
18. Corneta mayor
19. id., de eco
20. Trompeta Rl.
21. id. Magna
22. Chirimía
23. Obue de nave
24. Clarín de Campaña
25. id., claro
26. id.
27. Tolozana de tres mixturas

28. Tambor

29. Timbal

28. Trompeta magna de nave

29. Clarín claro de id.

30. Pájaros, campanas, cascabeles

Sigue el segundo teclado para el ripiano con igual uso à la cadereta del Coro.

Mano izquierda

1. 8ª. Clara

2. violón de contra

3. Quincena clara

4. Docena id.

5. Lleno en quatro mixturas

6. Símbala en id.

7. Bajoncillo

Mano derecha

1. violón

2. 8ª. Clara

3. Docena id.

4. Corneta id.

5. Símbala en quatro caños

6. Lleno en quatro mixturas

7. clarín claro

También se hallan añadidas al teclado principal con uso al pie para las contras que se presentan al Coro y para las bombardas. A más de lo dicho tiene un medio teclado à la mano derecha que le agregó mi difunto padre con cinco registros, dos de flauta y tres de clarines : todos con eco en forma de corneta = y vidas (?) se mandó dar una copia de ellas a cada uno de los organistas. Con lo que se concluyó es que firmo el S. Dean, (firma del Deán), ante mi. Dn. Lázaro de la Garza, Srio.

Fol.320r. México 17 de Marzo de 1821...Después se leyeron las listas de las mixturas de los órganos mandadas poner con claridad al organero ; y se mandó se cumpla con lo acordado respecto de ellas, y del fin con que se mandaron sacar en los cabildos de año.

X.- Los Ángeles Músicos de las Cajas de los Órganos:

Asesoría a los restauradores del INAH por José Antonio Guzmán Bravo, México, octubre del 2007.

Los ángeles músicos esculpidos para adorno de las cajas de los órganos de la catedral, presentan diversas proporciones y poses gestuales proxémicas, que indican el tipo de ejecución que requieren los instrumentos musicales que cada uno toca.

Pueden pertenecer estos instrumentos a las siguientes familias organológicas y proceden principalmente de los períodos renacentista y barroco novohispanos.

CORDÓFONOS DE ARCO:

Violín (fidula, rebec, rabel)

Viola da braccio

Vihuela de arco (viola da gamba, violonchelo)

Tromba marina

Zanfónia (violín de rueda, lira mendicorum, chanfoña o zampona)

CORDÓFONOS PUNTEADOS :

Vihuela

Guitarra

Mandola

Laúd

Arpa

AERÓFONOS :

Pífano

Flauta de pico

Flauta traversa

Chirimía

Bajón

Clarín

Corneto
Trompeta
Corno
Sacabuche (trombón)
Organeto positivo (aliento-teclado con fuelle)
Gaita

IDIÓFONOS Y MEMBRANÓFONOS

Címbalos (platillos)
Castañuelas
Tambor de parche (redoblante, caja)
Matraca

Estos son hasta donde recuerdo los instrumentos que emplean los ángeles de los órganos, también se puede considerar (cuando el sujeto así lo sugiera), tener algún ángel cantor con una hoja de música escrita en notación mensural negra y roja, en pergamino.

Hay que recordar que los ángeles estuvieron dorados de hoja, por Francisco Martínez, maestro pintor y dorador vecino de esta ciudad, autor de los ángeles de ambos órganos (350 pesos de oro de minas por cada fachada), del dorado de las tribunas, y de los altares de San Bartolomé, San Lorenzo y el de Nuestra Señora del Perdón.

En la serie de 17 páginas de imágenes adjuntas podemos ubicar perfectamente a los instrumentos que habrán de ser proporcionados a los cuerpos de los ángeles y a los movimientos de manos que presentan.

Nassarre en un documento afirma ser el autor de los 4 ángeles grandes que flanquean ambas caderetas.

Por último hay que considerar la cuestión del brillo de los flautados de fachada que era en el momento de su estreno ... *tan fina la cañutería que de puro fina parece plata* (Dictamen de Juan Télles Xirón, organista mayor de la catedral en el momento de la recepción de los órganos terminados, octubre de 1736, Apéndice IIº)

Anteriormente se había tomado la decisión de aplicar un barniz pardo para oscurecer los tubos con un tono plomizo post-incendio, error flagrante ya que la composición de estos es de un 92% estaño y solo un 8% plomo. Así que es correcto y más interesante cromáticamente, que revelen su fina composición natural devolviéndoles su brillo natural. Como también se puede observar en fotos de Kalho o de Moreno, todas las bocas de los caños de las cuatro fachadas están orladas por unos mascarones, color rojo y oro de caras monstruosas .

Recuerdo algunos ejemplos en varios órganos de la República, (Santa Ma. Magdalena, San Martín Texmelucan, Pue., San Jerónimo Tlacoahuaya, Oax., San Agustín, Mich., San José, Pue., Sta. Prisca, Taxco, San Felipe Neri, La Compañía, Guanajuato, Sn. Francisco y Sn. Antonio en Queretaro, Sta. Ma. Cuitzeo, Mich., Museo Bello, Puebla, San Andrés Zautla, Oaxaca) y creo poder conseguir una foto precisa y a color de alguno de los tubos sobrevivientes ya desaparecidos.

Espero que esta pequeña asesoría resulte de utilidad para los restauradores del INAH, ya que creo que el devolverles a los órganos sus valores plásticos, representa una recuperación de la estética barroca novohispana y los completa no sólo como instrumentos de primera calidad sino también los sitúa como las joyas escultóricas que embellecen el coro.

Estos apuntes forman parte del trabajo doctoral que actualmente realizo sobre los órganos de Catedral, por lo que suplico a quien use la información que otorgue el crédito correspondiente.

Atentamente; José Antonio Guzmán Bravo

Tesis: **Tañer al Fénix de Estaño; Ejecución históricamente informada y documentos para la restauración de los órganos de la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción de la Archidiócesis de México-Tenochtitlan.**

BIBLIOGRAFIA

En la Bibliografía en Inglés usé las abreviaturas

UK= Reino Unido

USA= Estados Unidos de América

Cuando no especificaba el lugar exacto de Impresión. (Todas las traducciones son mías.)

A

Anglés, Higinio, *La Música en la Corte de Carlos V*, con la transcripción del *Libro de Cifra Nueva para tecla, Harpa, y vihuela*, de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557), "Monumentos de la Música Española" II, CSIC, Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1965.

Ayarra, José Enrique, *Historia de los Grandes Órganos de Coro de la Catedral de Sevilla*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1974

Aguilera de Heredia, Sebastián. (completar ficha)

Aldrich, Putnam, *An Approach to the Análisis of Renaissance Music*, The Music review, 30, pp. 1-21, 1969.

B

Born, Georgina, *Rationalizing Culture-IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of Musical Avant Garde*, Berkeley & Los Ángeles, 1995,
Birouste, Daniel y Castro de Matía, Santiago, *La Organería en Tierra de Campos*, la obra de Tadeo Ortega, Diputación Provincial de Palencia, 1979.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Brett, Philip, Text, (1988) Context and the Early Music
Editor, pp.83-114, en *Authenticity*,

Butt, John, *Playing with History : The Historical Approach to Musical
Performance*, Cambridge University Press USA, 2002, 3a. ed 2005,

Butt, John, "German y and de Nederlands", *Keyboard Music Before 1700*,
A. Silbiger, Nueva York, 1995.

Baudrillard, Jean, *Fatal Strategies*, New York 1990.

Boorman, Stanley, "The Musical Text", en *Rethinking Music*, ed. N. Cook
y M. Everist, pp.403-23, Oxford University Press, 1999,

Blood, William, "Well-tempering the clavier : five methods," *Early Music*, UK.
octubre de 1979 , pp. 491-95.

Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, ed. Millenium # 49, México, 1995.

En el perfil biográfico de la obra de Palero, (Ibíd., pp XV- XVIII), Juan Ruiz Jiménez menciona a Enrique Franco (organero activo en Sevilla), como autor de los primeros órganos partidos conocidos en Granada, y afirma que este mismo organero realizaría uno con todos los registros partidos, para el Nuevo Mundo destinado a la provincia del Nombre de Jesús en Guatemala, esta es una de las primeras menciones conocidas a los órganos de medio registro –que luego serían la regla- en América.

C

Calvo, Ana, *Conservación y restauración*, Materiales, técnicas y procedimientos,
Ed. Serbal, Barcelona, 1997.

Cabezón, Hernando, *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela*, de

Antonio de Cabezón, músico de la cámara y capilla del Rey Don Philippe, nuestro señor. Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo, ansimesmo músico de cámara y capilla de su Majestad. Dirigidas a la S.C.R.M. del Rey Don Philippe, nuestro señor. Con privilegio. Impresas en Madrid, en casa de Francisco Sánchez. Año de M.D.L.XXVIII. Edición de Higinio Anglés, 2ª. Impresión corregida, Institución Milà i Fontanals, C.S.I.C. Madrid 1996.

Capistrán Gracia, Raúl W., *Panorama de la Música para Instrumentos de Teclado en*

México Durante el Período Colonial, Ciudad Victoria, Tamaulipas, México, 2005

Calahorra Martínez, Pedro, *Historia de la Música en Aragón (siglos I-XVII)*,

Col. Aragón, Librería General, Zaragoza 1977.

Calonge Fernando, Escribano Carlos, González Diego, "Música de tecla en

unos manuscritos sevillanos del siglo XVIII," pp.217-27, en *Claves y pianos españoles: Interpretación y Repertorio hasta 1830*, Actas del Iº y IIº Simposios Internacionales, Vera-Mojacar 2000-2001 ed. Luisa Morales, Almería 2002.

Citado en Powell Linton, "La elaboración de cadencias en la música española para

tecla del siglo XVIII", pp.165-68, en *Claves y pianos*, op.cit.p.165

Carideo, Armando, *L'organo della Chiesa Collegiata di Anguillara Sabazia*

Fonti e Studi, II-I, Garamond, Roma 1995.

Cea Galán, Andrés, “Diferencias sobre el *Tañer con buen Ayre*. Aproximación a un problema en la interpretación de la música ibérica de tecla del siglo XVI.” En *Los Instrumentos Musicales en el Siglo XVI*, I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del Siglo XVI, Ávila, Mayo de 1993, pp.165-175

Crutchfield, Will, “Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals”, en *Authenticity*, (1998) pp.22-23.

Cabezón, Hernando, *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón, músico de la cámara y capilla del Rey Don Philippe, nuestro señor. Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo, ansimesmo músico de cámara y capilla de su Majestad. Dirigidas a la S.C.R.M. del Rey Don Philippe, nuestro señor. Con privilegio. Impresas en Madrid, en casa de Francisco Sánchez. Año de M.D.L.XXVIII. Edición de Higinio Anglés, 2ª. Impresión corregida, Institución Milà i Fontanals, C.S.I.C. Madrid 1996.

Carreras, Juan José y Boyd Malcom (Eds.) *La Música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, Madrid 2000, Trad. Silvia Franquesa et alia.

Correa de Arauxo, Francisco, *Libro de Tientos y discursos de música práctica, y theórica de órgano intitulado Facultad Orgánica*, (1626), vols. I y II, transcripción y estudio de Santiago Kastner, CSIC, Barcelona, 1948

D

Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music*, Faber & Faber, London 1979.

Dolmetsch, Arnold, *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII centuries*,

Novelo , Londres 1915, reimpresso Hman, UK, 1969.

Donington, Robert, *Tempo and Rhythm in Bach's Organ Music*, III, Gordon Phillips, ed., Hinrichsen LTD, London 1960.

Davies, Stephen, *Authenticity in Musical Performance*, *The British Journal of Aesthetics*, 27 London, 1987.

Dart, Thurson, *The Interpretation of Music*, London 1954. 4a. ed. 1967.

Dreyfus, Laurence, *Bach and the patterns of invention*, Harvard University Press, USA, 1996.

Dreyfus, Laurence, *Early Music Defended against its Devotees*, a Theory of Historical Performance in the Twentieth Century, *The Musical Quarterly* No. 69, UK, 1983, pp 297-322.

Delgado Parra, Gustavo, *Los Órganos de la Catedral de México*, (Contexto histórico y análisis de su composición fónica), ENM (UNAM), México 2005.

“Algunos aspectos en torno a la ornamentación en la música ibérica de los siglos XVI y XVII”, *Revista de la Academia Mexicana de Música Antigua para Órgano*, Vol. 2/3, 1994-1995, pp 6-12.

Delgado, Gustavo y Castellanos, Ofelia, *La Organería Mexicana*, Vol. I, Orígenes, influencias y aspectos generales, Vol. II, La organería poblano-tlaxcalteca, siglos XVIII y XIX, inédito, México 1998.

Órganos Históricos de Oaxaca. Estudio y catalogación, FCB-INAH, México
2000.

Dulak, Michelle, "The Quiet Metamorphosis of Early Music," *Repercussions 2*, UK.
(Fall 1993), pp.31-61.

Dipert, Randall, "The Composer's Intentions : An Examination of their relevance for
Performance", *Musical Quarterly*, 66, UK. (1980), pp 205-18.

Durham, NC, 1991, p.18.

Dellaborra, María Teresa, *Il Cimbalo cromático napoletano*, (Alan Curtis,
clave cromático), notas a la grabación Nuova Era, 7177.

Diccionario de la Lengua Castellana, por Academia española,
imp. Garrier Hermanos, Paris, 1982.

Diccionario de la Lengua Castellana, por la Real Academia española, 12ª. Ed.
Madrid, imp. Gregorio Hernando, 1884.

Drowes, Michael, en la Nómima de las misturas y demás circunstancias de que
se compone un Órgano Grande digno y adecuado para una Sta. Yglessia
Cathedral como la de México, y por esto superior â todos los que ay en la
Nueba España

E

Étienne Klein, Albert Einstein, carta Antai, Ikram, *A la vuelta del Milenio*, ed.
Joaquín Mortiz, 2001

Eco, Umberto, *Cómo se hace una Tesis*, Técnicas y procedimientos de estudio,

investigación y escritura, Biblioteca de Educación, Gedisa, 8va. Ed.
Barcelona, 2006, Trad. Lucía Branda y Alberto Clavería, *Come si fa una tesi di laurea*, Tascabili Bompiani, 1977.

Estrada, Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*, SepSetentas 95, México 1973, SepSetentas Diana, México 1980.

Espinosa Alma, "Música de *clave* de Félix Máximo López : ¿Realmente para clave?, en *Claves y pianos españoles*.

Enriquez, Lucero, editora, *34 Sonatas de un Manuscrito Anónimo del siglo XVIII*, UNAM, IIE, México 2007.

F

Ferguson, Howard, *Keyboard Interpretation*, Oxford University Press, Londres 1975.

Flentrop, Dirk A. *The Organs of Mexico Cathedral*, Smithsonian Institution Press, Washington 1986.

"Acerca de la restauración de los órganos históricos mexicanos", Carta en la revista de la AMMAO, Vol. 2/3, 1994-1995, p. 16.

Fernández Palero, Francisco, *Obras para Tecla*, edición de Andrés Cea Galán, Gaus 2004.

G

Guzmán, J.A, Stevenson, R. *La Música de México, II, Período Virreinal*, IIE (UNAM) México 1986

Gustafson, Bruce, "France", *Keyboard Music before 1700*, ed. Alexander Silbiger, Nueva York, 1995.

Grenzing, Gerhard, "La Restauración", en *El Órgano de San Juan el Real de Calatayud*, Restauración 2001, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, s/l, 2001 pp.73-117. "La Restauración", en *El Órgano Mayor de la Seo de El Salvador de Zaragoza*, Diputación General de Aragón, s/l, 2003, pp.63-104.

Guzmán, J.A, Stevenson, R. *La Música de México, II*, Período Virreinal, IIE (UNAM) México 1986.

Gester, Martín, "Instrumentos de teclado" en Revista AMMAO, vol.2/3, México, 1994-1995. trad. Eugenio Delgado. pp.3-5.

H

Haynes, Bruce, *The End of Early Music*, A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century, Oxford University Press, USA, 2007.

Harnoncourt, Nikolaus, *The Musical Dialogue : Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart*, Amadeus Press, UK, 1989.

Harnoncourt, Nikolaus, *Baroque music today : Music as Speech*, Ed. R. Pouls, trad. al inglés de (*Musik as Klangrede*, Salzburg, 1982), por M. O' Neill, Portland, Oregón, 1988.

Houle, George, *Meter in Music, 1600-1800*, Indiana University Press, USA 1987.

Haynes, op.cit.p.109

I

J

Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logia of Late Capitalism*
Dusham, Nc, 1991.

José y Lupe de Azpiazu, no dudan en bautizar los ejemplos aparecidos en el
Arte, como” fantasías” y así catalogan los 25 ejemplos que publicaron con la
Unión Musical Española, Madrid 1965 como *Veinticinco Fantasías del Arte*
de tañer Fantasia, de Tomas de Santa Maria, Valladolid, 1565

K

Kirkpatrick Ralph, *Domenico Scarlatti*, Princeton University Press, 1953,
Ed. Castellana, Alianza Música 24, Madrid 1985.

Kenyon, Nicholas (ed) *Authenticity and Early Music a Symposium*, Oxford
University Press, UK, 1988, reimp. 1991.

Kirkendale, Ursula, “The source for Bach’s Musical Offering : The’
Institukio oratoria of Quintilian “. *Journal of the American Musicology*
Society 33, USA, 1980, pp.88-141.

Kevy, Peter, *Authenticities- Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca
and London,1995).

Kingsbury, Henry, *Music talent, and performance : a conservatory cultural*
system, Temple University Press, USA, 1988.

L

Landowska On Music, ed. Restout, Denise New York,1964.

Lang, Paul Henry, *Musicology and Performance*, Yale University Press, USA 1997.

Lyotard, Jean Francois, *The Postmodern Condition : A Report on Knowledge* (1979), trad. al inglés, G.Bennington y B.Massumi, Manchester 1984.

Laguna, Oscar, “Restauración del órgano de la Iglesia de la Merced de Burgos”, notas al programa inaugural, 12 de nov. del 2004.

Lorenzini, Ricardo, “L’Organo e il suo Restauro” en *L’Organo dell’Opera Pia di S. Niccolò in Vernio*, Comune di Vernio, septiembre 2001, pp.17-32
“Le vicende dello strumento dalle origini al restauro attraverso le indagini storiche e la lettura del manufatto”, en *Gli Organi della Pieve di S. Maria Assunta in Gavinana*, Pistoia, 2006.

León, Nicolás, Es frecuente hallar imprecisiones que a veces rallan en flagrantes errores , sobre la ubicación de los órganos y sus fechas de construcción . Algunos han optado por adjudicar las fechas 1696-1697 respectivamente a los órganos aludidos y ya previamente confundidos en su ubicación , sin considerar que las fechas talladas sobre las entradas laterales al recinto del coro son referentes al fin y entrega-por Juan de Rojas- de su espléndida sillería...*así , fue importado de España , el órgano poniente (sic)...* José de Nasarre...*construyó el órgano oriente (sic bis)* Drewes, Michael, *Los órganos de la Catedral Metropolitana de México, su historia y restauración*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 49 UNAM, México 1979, p.57

M

Mayer Brown, *Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performans Movement Authenticity*, (1988), pp.27-56.

- Mendel, Arthur, "Some Ambiguities of the Mensural System" en *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, Harold Powers, ed., Princeton, Nueva Jersey, 1968.
- Mattheson, Johann, *Der Vollkommene Capellmeister*, (Hamburgo 1739), trad. Al Inglés, E. Harris, Ann Arbor, 1981.
- Morgan, Robert, "Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene", pp.57-82, en *Authenticity* (1988).
- Marco Martinez, Juan Antonio, *El Órgano Histórico en la provincia de Guadalajara*, JAMM, Guadalajara, 1990
- Morrow, Michael, "Musical Performance and Authenticity" *Early Music* 6/2/ UK, Abril 1978. p.245.
- Madrid Rodrigo, " La sonata dieciochesca en la obra para tecla de Manuel Narro (1729-1776), en *Claves y pianos*, op.cit. pp 169-176.
- Meier, Bernhard, *Rhetorical Aspects of the Renaissance Modes*, Journal of the Royal Musical Association, 68/2 , pp.182-190, 1990.
- Morales-Cañadas Esther, "La ornamentación en la música española en los siglos XVII y XVIII," pp.151-163, en *Claves y pianos*, op.cit.
- Morales Luisa, ed. *Claves y pianos españoles; Interpretación y repertorio hasta 1830*, Actas del Iº y IIº simposium, Vera Mojacas 2000-2001.

N

North, Roger, *The Musical Grammarian*, ed. M. Chan y J.C. Kessler, pp.315-59. Cambridge University Press UK, 1990

Nassarre, fray Pablo, *Escuela Música según la práctica moderna, primera y segunda parte*, (Zaragoza 1724), edición facsímil núm. 783 de la Institución Fernando el Católico (C.S. I.C.). Zaragoza 1980. (la 2a. parte apareció un año antes que la 1ª).

O

Ortiz, Diego, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Roma, 1553.

P

Palisca, C. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, chap. 12, pp.333-368

Perrucci, Giovannimaria, *L'Organo della Basilica de San Paterniano in Fano*, Storia, restauro e documenti, Tastata-Studi e Documenti TAS 1, s/l, 2007.

Powers, Harold, *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, Journal of the American Musicological Society, pp. 428-470, Princeton, NJ.

Preciado, Dionisio, *Queiebros y Redobles en F. Correa de Araujo (1575/77- 1654)*, Ed. Alpuerto, S.A. Madrid, 1973

Q

Quantz, Johann Joachim, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la*

Flûte Traversière, Voss 1752.

R

Rose, Margaret, *The Post-Modern and the Post-Industrial*, Cambridge, 1991.

Rainolter, Claudio y Cristina, "Meisterliche Bünden Orgelbaukunst auf der Iberischen Halbinsel", *Graubünden Exklusiv*, 30, Invierno 2004-5.

El Órgano de Paniza, La reconstrucción de un órgano renacentista aragonés, Diputación de Zaragoza, 1999.

"Órgano: Instrumento Rey", Informes de restauración, en *Órganos Históricos Restaurados*, Monasterio de Veruela, Ejea de los Caballeros, 1991.

Reuter, Rudolf, *Organos Españoles*, Ministerio de Educación, Madrid 1963.

S

Stravinsky, Igor, *Poetics of Music*, Trad. al inglés, A. Knoedel and I.

Dahl, Cambridge, Massachusetts, 1947.

Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford, UK, 1997.

Small, Christopher, *Musicking : The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, 1998.

Stevenson, Robert, *Juan Bermudo*, M. Nijhoff, La Haya, 1960.

- Sherman Bernard, *Inside Early Music-Conversations with Performersoup*,
New York & Oxford, 1997
- Saura Buil, Joaquín, *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*, Textos
Universitarios nº34, CSIC, Departamento de musicología, Institución Milá y
Fontanals, Barcelona, 2001.
- Saldivar, Gabriel, *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*, T.II,
CENIDIM, México, 1992.
- Stevens, Denis, "Some Observations on Performance Practice", *Current
Musicology*, 14, (1972) pp159-63.
- Sancta Maria, fray Thomas, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia, assi para
Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres,
y a quatro voces, y a mas. Por el qual en breve tiempo, y con poco trabajo,
facilmente se podría tañer Fantasia. El qual por mandato del muy alto
consejo Real fue examinado, y aprobado por el eminente músico de su
Majestad, Antonio de Cabezón, y por Iuan de Cabezón, su hermano.*
Ed. Francisco Fernandez de Cordova, Valladolid 1565, Facsímil # 079, en
dos tomos, Ed. Rudesindo Sotuelo, Arte Tripharia, Madrid, s.f.
- Santa María, Tomás, *Veinticinco Fantacias*, (1565), ed. Por José y Lupe de Azpiazu,
Union Musical española, Madrid 1965. *ibíd.*
- Soler Antonio, *Llave de la Modulación*, Madrid 1762, Madrid, Biblioteca Nacional,
M 2148.
- Saura Buil Joaquín, *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*,
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona 2001.

T

The Limits of Authenticity: a Discussion”, *Early Music*, 12, (1984),pp.3-25,
con colaboraciones de R.Taruskin, D.Leech-Wilkinson, N.Temperley, y R.
Winter

Taruskin,Richard, ”The Pastness of the Present and the Presence of the Past”
pp.137-210, en Kenyon, *Authenticity*, (1988).

Taruskin, Richard, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University
Press, Nueva York y Oxford, 1995.

Tomlinson,Gary, “ The Historian, the Performer and Authentic Meaning in Music”,
pp. 115-136.

Torres Joseph, Libro que contiene Onze partidos, de Torres, CENIDIM,
ed. Felipe Ramirez, México, 1993.

Treitel,Leo, ”The *Unwritten* and *Written* Transmission of Medieval Chant and the Start-
up of Musical Notation”, *The Journal of Musicology*,10, 1992,pp131-91.

Tovar De Teresa, . Guillermo, *Documentos Inéditos para la Historia del Arte en México*
,Órganos s. XVIII copias mecanuscritas.

V

Venegas de Henestrosa, Luys, *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá
de Henares, 1557, Edición de Higinio Anglés 2 tomos, 2ª. Ed. Revisada.
CSIC, Barcelona, 1965.

W

Waugh, Patricia, ed., *Postmodernism : A Reader*, London, New York, Melbourne,
1992, p.113

JOSÉ ANTONIO GUZMÁN BRAVO

JOSÉ ANTONIO GUZMÁN BRAVO

Mayo 26 de 2008