

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



Título

La Asimilación del “Estilo de Haydn” en la transición del Perú Virreinal a la República:

La Vigilia de difuntos N° 2 de Fray Cipriano Aguilar

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
MUSICOLOGÍA**

AUTOR

César Humberto Vega Zavala

ASESOR

Aurelio Efraín Tello Malpartida

Julio, 2020

Resumen

Lo que se conoce acerca de fray *Cipriano Aguilar*, perteneciente a la Orden de Ermitaños de San Agustín, son algunos datos sobre su vida que constan en los documentos de la orden religiosa a la que perteneció y que aparecieron luego en dos publicaciones de carácter documental. Además, se sabe que participó en el concurso para la elección del Himno Nacional y que José Bernardo Alzedo lo reconoce, en el prologo de su libro *Filosofía Elemental de la Música*, como su maestro de música durante su infancia. El presente trabajo pretende mostrar evidencias de que fray Cipriano Aguilar, maestro de Capilla del Convento de San Agustín, está empleando la estética de Franz Joseph Haydn para la composición de música litúrgica, dentro del periodo de transición entre el virreinato del Perú y la República. Esto significaría que el estilo clásico austro/alemán fue asimilado en el Perú al igual como lo fue en Cuba, Venezuela y México.

Palabras clave: Maestro de capilla, Franz Joseph Haydn, Convento de San Agustín, Lima, Vigilia, Misa de difuntos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPITULO I - EL ESTILO CLÁSICO	17
1.1. Introducción del estilo clásico	17
1.2. Convergencia de estilos.	20
1.2.1. Style Galant	20
1.2.2. El Empfindsamer stil	23
1.2.3. Mannheim	27
1.2.4. El estilo de Joseph Haydn	30
1.3. Lo Clásico	38
1.4. Características del estilo Clásico	39
1.5. La música para el culto religioso en el estilo clásico	46
1.6. La enciclica <i>Annus qui hunc</i>	48
1.7. Estilo Clásico en Lima	51
CAPITULO II - fray CIPRIANO AGUILAR Y LA <i>VIGILIA N° 2</i>	60
1. Cipriano Aguilar, un fraile agustino	60
2. El <i>Officium Deffunctorum</i>	68
3. Rituales fúnebres en la Orden de Ermitaños de San Agustín	70
4. Rituales fúnebres en la ciudad de Lima	72
5. “Vigilia a 4 y a 8 voces N°2” de fray Cipriano Aguilar O.E.S.A.	76

CAPITULO III- ANALISIS MÚSICAL DE LA *VIGILIA N° 2* 86

CONCLUSIONES 107

BIBLIOGRAFÍA 109



La Asimilación del “Estilo de Haydn” en la transición del Perú Virreinal a la Republica: La Vigilia de difuntos N° 2 de Fray Cipriano Aguilar

I Introducción

El poco conocimiento respecto a las obras musicales compuestas en la ciudad de Lima durante los primeros años del siglo XIX llevó a pensar al historiador Juan Carlos Estenssoro que, para ese tiempo, estaba aún vigente el estilo barroco en transición al “estilo galante”, el cual se había prolongado por más tiempo, en comparación a la vigencia de este estilo en Europa. No se tiene certeza si es que en la Lima de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX se había llegado a escribir música dentro del estilo “clásico”, aún cuando la denominación de este estilo artístico fue empleada para otras artes, por ejemplo, en la obra arquitectónica del presbítero Matías Maestro¹, como sinónimo de modernidad, frente a la estética barroca, la cual, para mediados del siglo XVIII, implicaba una estética desfasada de su época y vinculada al régimen caduco². La llegada a la corona española de Felipe V en 1700, perteneciente a la dinastía borbónica, trajo consigo el influjo de algunas de las ideas de la Ilustración francesa, las cuales después de 1730 fueron asumidas como “pensamiento moderno”. Para mediados del siglo XVIII, se plasmó una estética austera y sobria, en oposición al uso excesivo de ornamentos, propio del estilo barroco, que sirvió como lenguaje artístico afín al espíritu de la

¹ (Kusunoki, 2006, pág. 184) A inicios del siglo XIX, fue una constante en los comentarios sobre arte en Lima el desprecio por la oscuridad y abigarramiento decorativos, cuyo destierro era exigido en nombre del buen gusto. Este término designaba a las obras que poseían aquella gracia sublime cuyo principal modelo a seguir era el arte de la antigüedad clásica [...] La figura de Maestro resulta fundamental para entender las particularidades del clasicismo local que se configuró desde fines del siglo XVIII y que alcanzó un punto culminante durante el gobierno de Abascal.

² (Kusunoki, 2006, pág. 185) Durante la primera mitad del siglo XVIII, se concebía la sociedad como un cuerpo formado por distintas “naciones” con una identidad propia. La pluriculturalidad católica propia del régimen Habsburgo permitía y hasta impulsaba la diversidad de variantes estilísticas barrocas. Pero a partir de la aparición de las ideas modernas y de la implantación de las reformas borbónicas, hacia la segunda mitad del siglo XVIII, el poder oficial busca la homogenización y reducción de las diferencias culturales.

monarquía de los Habsburgo.³ Las ideas ilustradas traerán cambios en la gestión administrativa y gubernamental de las colonias, así como una nueva visión respecto a la instrucción pública, la cual debía seguir los principios de la Ilustración⁴. Estos cambios tendrán su correlato en el consumo artístico de la población, lo cual condicionará la creación de obras por parte de los compositores de las colonias españolas. Ellos tuvieron que asimilar los estilos musicales que estaban de moda en Europa para satisfacer las exigencias de un medio, que, aunque minoritario, deseaba consumir las músicas consideradas como modernas, y que, conforme se implantaban las reformas borbónicas, empezó a identificarse con los ideales de la Ilustración⁵. La Iglesia no estuvo exenta del influjo de las ideas ilustradas. Lo evidencia el intento de tomar distancia de todo aquello que pudiera ser observado como supersticioso, además de tratar de explicar la fe por medio de la razón. Al respecto, el historiador Rolando Ruiz Iberico en su libro *La República Católica Divida: ultramontanos y regalistas*, afirma lo siguiente:

La ilustración católica podía entenderse como la vinculación de políticas reformistas e ilustradas de los Borbones y las tendencias teológicas-políticas reformistas como el jansenismo dentro del catolicismo español [...] Muchos de los sectores de élite eclesiástica reconocían la necesidad de reformar las estructuras eclesiales, buscaban reducir la influencia política de la Iglesia, criticaban las costumbres barrocas de los sectores populares por alejarse de la racionalidad caracterizada por la austeridad y la sencillez propias del cristianismo (2016, pág. 23).

³ Pablo Ortemberg, *Rituales del Poder en Lima*, (2016), dice al respecto lo siguiente: En esto radica gran parte de la eficacia simbólica del barroco: el juego de ostentar/ocultar, y siempre sorprender. Efectivamente, el barroco es una cultura sensorial, predominantemente visual.

⁴ (Guibovich, 2013, pág. 90) “Cómo parte de la restauración borbónica, en 1815 se construyó en la península la Junta de Instrucción Pública, encargada de elaborar un nuevo plan de estudios más acorde con los principios del absolutismo político”.

⁵ (Estensoro, 1989) “La actitud crítica ante la música y el espectáculo se inicio con la incorporación de las ideas de la ilustración. Esto había significado la división del público, por lo pronto para los ilustrados, entre un público ‘culto’, que defiende sus gustos y pretende implantarlos por considerarlos superiores y que favorecen a todos; y un público ‘ignorante’.”

En este panorama, la música litúrgica se vio influida por esta nueva estética musical “ilustrada”, en oposición a la estética barroca, por lo que se empleó al servicio de las necesidades de la liturgia, un estilo musical validado como “sobrio” y “austero”, que se ajustaba al gusto de un clero y de una feligresía cada vez más a tono con las nuevas ideas⁶. Para el tiempo de la Independencia, estas fueron las ideas que estaban en boga y que traerán consigo otros cambios posteriores, como el abandono de las ideas ilustradas y el surgimiento de concepciones nacionales que tendrán influencia en la música y en la forma en que los músicos se insertan en un nuevo escenario político, social, cultural y religioso.

Esta investigación nos permite conocer cómo se llevó a cabo el proceso de asimilación de un estilo musical transatlántico, al que se le consideró como “moderno”, en la ciudad de Lima entre los años 1789 y 1854; lapso que coincide con el periodo de transición del Virreinato a la República. Además, nos deja saber qué realizó fray Cipriano Aguilar O.E.S.A, como compositor de obras para el servicio litúrgico, sobre la base de los conocimientos musicales asimilados y cómo los mismos son empleados en su obra *Vigilia a 4 y a 8*.

También nos permitirá conocer como se relacionó fray Cipriano Aguilar O.E.S.A con el contexto político/social que le tocó vivir.

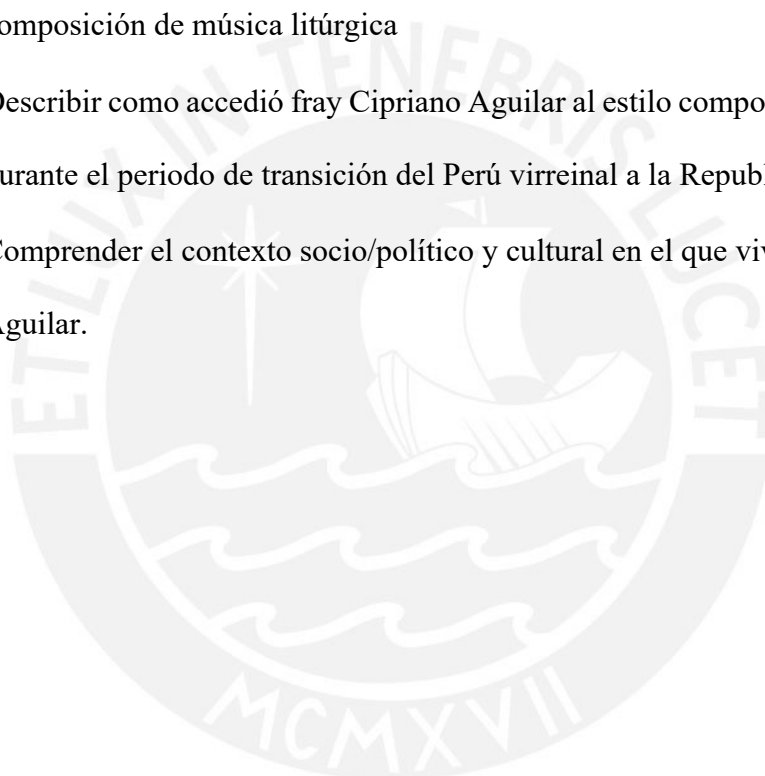
⁶ (Estenssoro, 1989, pág. 82) La Iglesia incorpora elementos profanos a su música, pero debe evitar constantemente que se confundan estas manifestaciones con las propiamente profanas. Esto dentro de su estrategia de atraer al interior del templo al pueblo ‘sensual’ con música aparentemente ‘sensual’, pero de contenido religioso. Con la introducción de la Ilustración se perderá la comprensión de este mecanismo y se evitará todo tipo de ambigüedad, imponiéndose el empleo estricto de la música litúrgica.

I.1 Objetivos

El objetivo general de esta investigación es: Conocer si la *Vigilia de Difuntos N ° 2*, compuesta por fray Cipriano Aguilar, es una obra en la que se hace evidente la asimilación del estilo de Haydn, durante el periodo de transición del Perú virreinal al republicano.

Los objetivos específicos son:

- Describir el uso que le dio fray Cipriano Aguilar al estilo de Haydn en la composición de música litúrgica
- Describir como accedió fray Cipriano Aguilar al estilo compositivo de Haydn, durante el periodo de transición del Perú virreinal a la República.
- Comprender el contexto socio/político y cultural en el que vivió fray Cipriano Aguilar.



Estado de la Cuestión

En el año 2017 el musicólogo chileno José Manuel Izquierdo König, en su tesis doctoral: *Being a Composer in the Andes during the Age of Revolutions*, investigó el legado musical de José Bernardo Alzedo y de Pedro Ximénez Abril Tirado. Como parte de su investigación, Izquierdo presenta algunos apuntes respecto a la biografía de fray Cipriano Aguilar, los cuales están basados en la información que Alzedo brindó en su libro titulado *Filosofía Elemental de la Música*, además de emplear los datos aparecidos en dos publicaciones de la revista “Fenix” escritas por Rodolfo Barbacci (1949) y Carlos Raygada (1956). En estos se afirma que fray Cipriano Aguilar pudo haber nacido en la vecina Ica. Sin embargo, en el acta de profesión solemne (1788) él declara haber nacido en Lima. Otro de los datos que nos proporciona Izquierdo es respecto a la obra materia de esta investigación. Al respecto, afirma lo siguiente:

Al parecer, solo un puñado de sus composiciones sobrevivieron, archivadas en la Catedral de Santiago de Chile: una “Vigilia a 4 y a 8 Vozes”, un Caídas a Dúo y un Terceto. Todos están en diferentes manos, y al menos parte de la puntuación de la Vigilia parece haber sido copiada en el momento que Alzedo fue maestro de capilla en Santiago de Chile, en la década de 1840 o 1850, tal vez como un signo de devoción a un viejo maestro. De estas obras, la Vigilia es la pieza más grande e interesante, compuesta para la formación contemporánea habitual de dos violines solos, dos instrumentos de viento (en este caso flautas), dos trompas y continuo (bajo y órgano). (pág. 70 y 71). (Traducción del autor)

La información biográfica de fray Cipriano Aguilar ha sido tomada de diversas fuentes, pero hasta ahora no ha sido reconstruida con precisión debido a lo confuso de los datos existentes. Respecto a las obras de Aguilar, Juan Carlos Estenssoro, en su libro *Música y sociedad coloniales, Lima 1680 –1830*, da cuenta de que algunas obras de fray Cipriano Aguilar están depositada en el archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile, catalogado por Samuel Claro en 1974. Las obras de Aguilar incluidas en este catalogo son las mismas a las que hace referencia Manuel Izquierdo.

Por otro lado, Estenssoro hace mención de una lista que fue encontrada entre la documentación que consta en el archivo de la Orden de San Agustín al momento de ser mudado dicho archivo del convento al local de la Curia Provincial de la Orden de San Agustín, en el distrito limeño de San Isidro, y en dónde ahora se están realizando las investigaciones de dicho acervo. En efecto, por lo que dice dicha lista, llamada “Razón de los papeles de solfa” redactada por el padre sub prior del convento al momento de morir fray Cipriano Aguilar, consta la siguiente afirmación: “*Lecciones de difuntos y Misas de Requiem* = tres”. No existe evidencia de que estas tres obras se encuentren en el Archivo de la Orden de San Agustín del Perú. Sin embargo, Samuel Claro encontró en 1974 una de ellas y la catalogó con el número 139 (Vigilia N° 2) en el archivo de música de la catedral de Santiago de Chile (Claro, 1974). La segunda de estas vigiliias apareció también en el mismo archivo y fue catalogada por el investigador Alejandro Vera con el número 490. De la tercera de las vigiliias no se ha encontrado rastro alguno. Empero, es muy posible que fray Cipriano Aguilar, maestro de capilla del convento de san Agustín, estuviese también componiendo música litúrgica que se interpretó fuera de su convento, ya que se ha encontrado una obra de él en la biblioteca del Convento de San Francisco de Lima y que al parecer fue compuesta a pedido.

Robert Stevenson, en su libro *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* respecto de la música que se encuentra depositada en el archivo de música de la catedral de Santiago de Chile, nos brinda la siguiente información: “Vigilia N° 2” compuesta por fray Cipriano Aguilar: “Vigilia a 4 y a 8 voces, Con Violines, Flautas, Trompas, Órgano y Bajo. "N.º 2." Las flautas se alternan con los oboes. Tonalidades: F, C menor, Eb. En el estilo Haydn” (pág. 315). No ofrece ninguna explicación para justificar por qué la “Vigilia a 4 y a 8 voces” compuesta por fray Cipriano Aguilar se ajusta al estilo de composición establecido por Joseph Haydn. A su vez, en la publicación *Los contactos de Haydn en el mundo ibérico* (1962), Stevenson explica el proceso de asimilación del estilo de Haydn en España y como este circuló

en algunas de las colonias españolas. Este texto no aporta ninguna información respecto a si este proceso también se dio en el Perú.

El investigador Francisco Javier Garbayo Montabes, en su investigación: *El magisterio de la capilla de música de la Catedral Ourense entre 1780 y 1819: José Quiroga y Manuel Rábago* afirma que la etapa de transito del siglo XVIII al XIX, tanto en las iglesias gallegas como en las del resto de España, estaban todavía influenciadas por un estilo tardo barroco, de procedencia italiana, y que en cuanto a las técnicas de composición musical empleados, éstas estaban desfasadas de lo que se hacía en el resto de Europa. Garbayo afirma lo siguiente:

Solo de manera lenta y muy desigual, nuestras capillas musicales se fueron abriendo al nuevo concepto sonoro del Estilo Clásico. En todo caso esta apertura hacia el estilo de Haydn y Mozart en nuestra música religiosa en particular y en el resto del país en general, fue algo tardía y que se vio negativamente influenciado por las graves circunstancias que citamos arriba [...] y que afectaron a España tras el cambio de centuria. (pág. 238)

Por asuntos políticos, España se mantuvo desconectada de los cambios sociales que ocurrieron en otras partes de Europa y esto tuvo como corolario que la evolución musical también fue distinta que en el resto de las ciudades europeas. Hacia 1770, cuando Haydn ya llevaba diez años trabajando para los Esterhazy, sus obras comenzaron a ser publicadas, llegando a circular en España a partir de 1775.

Carlos Raygada, da cuenta de una nota de prensa aparecida el 31 de Julio de 1829 en el periódico el *Telégrafo de Lima* y en el cual se afirma lo siguiente:

Existen aun muchas personas del país y extranjeros que por su larga vecindad entre nosotros pueden recordar la escuela diaria de música que sostenían los religiosos agustinos en esta capital. De allí salieron músicos cuyas composiciones han merecido el aplauso de la culta Europa. Tal vez a esta fecha ha dado alguna en la Europa el acreditado Filomeno, hombre apreciable de este respecto.

También menciona de que hacia 1833 la Academia de Música del convento de san Agustín seguía en plena actividad y que en la puerta del convento se vendían partituras traídas de Europa a las cuales se les califica de “modernas” y “del mejor gusto, para templos, como salmos, para vísperas, piezas fúnebres de réquiem, misas para fiestas y algunas más para instrumentos: cuartetos de cuerda, dos tercetos, sabatinas de canto para academia y teatro” (Raygada, 1956, pág. 10). Los conventos limeños fueron espacios que permitieron el comercio de partituras en respuesta a la demanda del público limeño, que, en los primeros años del siglo XIX, consumía música de uso doméstico, así como obras empleadas en la educación y el teatro.

Marco Teórico

Para comprender si la *Vigilia a 4 y a 8 voces* está de acuerdo con el estilo clásico, emplearemos la “Teoría de los tópicos musicales”, planteada por Leonard Ratner en su libro *Classic music, expression, form and style*, en el cual intenta explicar la diversidad estilística que aparece en la música del siglo XVIII. En ella, existe la posibilidad de que un movimiento individual pueda incorporar materiales dispares, lo que da como resultado abruptos contrastes estilísticos dentro de una misma obra. Ratner expone las características estilísticas y compositivas de la música del periodo clásico, en las cuales destaca sus cualidades miméticas:

A partir de sus contactos con el culto, la poesía, el teatro, el entretenimiento, la danza, el ceremonial, lo militar, la caza y la vida de las clases bajas, la música a comienzos del siglo XVIII desarrolló un tesoro de figuras características, que formó un rico legado para los compositores clásicos. Algunas de estas figuras se asociaron con varios sentimientos y afectos; otros tenían un sabor pintoresco. Los llamaremos tópicos: sujetos del discurso musical. (1980, pág. 9)

Para Ratner, los tópicos aparecen en la totalidad de la estructura de una obra (tipos) o como elementos y progresiones dentro de una obra (estilos). La distinción entre ellos es flexible; minuets y marchas son tipos completos de composición, pero también son elementos estilísticos para otras obras.

Tales materiales (musicales) típicamente se derivan de algún contexto funcional original en el que se escuchan los elementos musicales que los definen (una danza social, una fanfarria ceremonial o música para rendir culto, por ejemplo) y luego se sacan de contexto. Por lo tanto, un instrumento del teclado puede tocar una “llamada de corno” o un cuarteto de cuerdas puede evocar una polifonía sagrada. (Sutcliffe, 2014, pág. 118)

La teoría de los tópicos musicales se fundamenta en los tratados de retórica musical que se escribieron entre los siglos XVII y XVIII. Dichos tópicos fueron empleados de manera diversa por los compositores de los estilos barroco y clásico. Mientras que en el estilo barroco un tópico o un afecto podían dominar toda una pieza, dándole unidad a la misma, el contraste de tópicos y afectos, dentro de una misma pieza, se convertirá en la regla en el estilo clásico. Ratner informa que las danzas se incorporaron a la música del siglo XVIII de tres maneras:

1. Danzas Sociales: En las danzas de salón la música sigue una coreografía, por lo tanto, las melodías son simples y las secciones son breves y simétricas.
2. Danzas Teatrales: Siguen el mismo esquema de las sociales, pero son más libres y extensas.
3. Tratamiento Especulativo: Utilizadas como sujeto del discurso en sonatas, sinfonías y conciertos, así como en la música religiosa. (Ratner, 1980, pág. 17)

La lista de tópicos presentada por Ratner es la siguiente:

Tipos

Normalmente regulan piezas enteras.

Son danzas como:

- minueto y tipos relacionados
- polonesa
- *bourré*
- contradanza
- gavota
- giga
- siciliano
- marcha

Estilos

Se presentan normalmente como figuras y progresiones que forman parte de una pieza

- Militar, caza
- Estilo cantáble
- Estilo brillante
- Obertura francesa
- *Musette* pastoral
- Música turca
- Sturm und Drang
- *Sensible, Emfindsamkeit*
- Estricto, estilo culto
- Estilo de fantasía

Descriptivismo, *word painting*

Respecto a la teoría de los Tópicos musicales como una herramienta hermenéutica, Rubén López Cano afirma lo siguiente: “Los tópicos musicales son elementos que sostienen una buena parte de la semiosis. Son la garantía de la comprensión musical. Sus funciones son amplias y complejas. Éstas incluyen los cuatro modos de existencia del tópico: signo, tema, argumento y búsqueda” (2002, pág. 28). De acuerdo con esta perspectiva, los tópicos pueden existir de cuatro maneras: Como signo, cuando un fenómeno musical, natural o convencional, representa y sustituye a otra cosa. Como tema, cuando el tópico es en sí mismo el asunto del que se trata. Como argumento, cuando la fuente de información es el repertorio preexistente, reutilizando dicho material como verdades aceptadas. Como búsqueda, cuando después del análisis del texto se procede a ubicar al tópico que le corresponde a la emoción de dicho texto, a este proceso se le llama topicalización.

Kofi Agawu comenta la validez analítica de los tópicos musicales para comprender las obras de Mozart, Haydn, Beethoven y sus contemporáneos. “El concepto de tópico nos brinda una herramienta (de especulación) para la descripción imaginativa de la textura, la postura

afectiva y el sedimento social de la música clásica” (2009, pág. 82). Para Agawu, el tópico es un significante correlacionado con un significado. El significante es la disposición de las dimensiones musicales de la melodía, armonía, metro, ritmo, etc. Por su parte, el significado, es una “unidad estilística convencional (fanfarria, *strum un drang*, etc), a menudo, pero no siempre con propiedades referenciales” (Agawu, 1991).

El diccionario *Grove*, en su entrada sobre el “estilo clásico” lo define como un “lenguaje musical”, en el cual fue Haydn el artífice de su definición estilística, ya que logró transformar su forma personal de componer en el paradigma de un estilo sonoro definido, validado como moderno y universal para su época.

El papel central de Haydn en el refinamiento y la propagación de este nuevo estilo es manifiesto (ver Koch, 1793 y Marsh, 1796) [...] Mozart siguió de cerca a Haydn en la década de 1770 en sus cuartetos y sinfonías, y la dedicación de los seis cuartetos a Haydn habla con bastante elocuencia de su estrecha relación. Otros elementos en la síntesis lograda por ambos son el uso de la dinámica y el color de la orquesta de una manera temática (tal vez un legado de la Escuela de Mannheim); uso del ritmo, particularmente del ritmo armónico, para articular formas a gran escala; uso de la modulación para construir arcos de tensión y liberación más largos; y la mezcla ingeniosa y típicamente austriaca de rasgos cómicos y serios (ridiculizados por los críticos del norte de Alemania, que se mantuvieron firmes contra cualquier aleación del estilo de la ópera seria por la de la *opera buffa*). (New Grove on line, 2011)

Este texto nos presenta las principales características de este estilo, las cuales podremos poner en contraste con la *Vigilia N° 2* de fray Cipriano Aguilar O.E.S.A al buscar evidencia de que esta obra fue compuesta dentro del canon estilístico creado por Haydn.

Metodología

Para el proceso de recopilación de datos se recurrió al archivo de la orden de San Agustín del Perú donde encontramos algunos datos sobre fray Cipriano Aguilar consignados en las actas capitulares y en el libro “del becerro”, en el cual se registraban los datos de los

frailes que eran admitidos a la orden religiosa después del noviciado. En este archivo no se encontró ninguna partitura compuesta por fray Cipriano Aguilar. La reconstrucción de la partitura de la *Vigilia a 4 y 8 voces* se pudo realizar en base a las *particelas* manuscritas encontradas en el archivo de la Catedral de Santiago de Chile y que fueron digitalizadas por el musicólogo Alejandro Vera, quien las cedió gentilmente para esta investigación. La revisión del texto litúrgico, en latín, se hizo tomando como referencia la versión del *Liber Usualis* editada en 1961.

Una vez reconstruida la partitura, se estudió el material transcrito empleando análisis formal, análisis schenkeriano y el análisis de los tópicos musicales. De esta manera podremos conocer como esta estructurada armónica y formalmente la obra, elementos del contorno melódico. Mediante el análisis de los tópicos musicales buscamos conocer el significado de los elementos musicales escritos en la obra. Siendo en la música instrumental en donde el estilo clásico desarrollo sus principales características, se prestó atención al análisis de la parte orquestal de la obra de Aguilar. La identificación del estilo de Haydn como paradigma del estilo clásico vienes, se debe a que en sus obras se observa la progresiva asimilación de los distintos estilos musical vigentes en la ciudad de Viena desde mediados del siglo XVIII y su posterior evolución hacia un estilo propio, que lo diferencia del resto de compositores de su tiempo. La definición del estilo de Haydn y los procesos que se dan dentro del mismo, implicó la revisión del material bibliográfico en donde se investiga este tema y el análisis de distintas obras. En base a las evidencias encontradas en los distintos tipos de análisis de la *Vigilia a 4 y 8 voces*, compuesta por fray Cipriano Aguilar, se procedió a comparar esta obra con otras de Haydn en donde se emplean los mismos tópicos musicales y se haya elaborado el material musical de manera similar.

CAPITULO I

EL ESTILO CLÁSICO

1.1. La formación del estilo clásico

El estilo clásico es uno de alcance internacional que se caracterizó por desarrollar un uso idiomático instrumental propio, basado en el empleo de temas musicales contrastantes dentro de una misma obra y el uso de la tonalidad. Este estilo musical apareció en Viena⁷, capital del imperio de los Habsburgo, en la segunda mitad del siglo XVIII y llegó a su plenitud alrededor del año 1780, tiempo en el cual esa ciudad se transformó en el “centro más importante de música instrumental del mundo” (Downs, 1998, pág. 380). Esto fue el corolario de un lento proceso transcultural, en el cual diversos estilos musicales –como la *opera buffa* italiana, el “*style Galant*” ó “*Rococo*” (francés), el “*empfindsamer stil*” (estilo sensible) empleado por Carl Phillip Emanuel Bach en la Alemania del Norte (Berlín), el sinfonismo de la escuela de Mannheim creado por Johann Stamitz y la músicas folklóricas austriacas, bohemias y húngaras– interactuaron en un espacio común, Viena, formando así un “fenómeno cultural” nuevo que tiene sus propias características, pero que a su vez permite observar los distintos elementos que en ella confluyeron para su generación.

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes facetas del proceso transitivo de una cultura a otra, por que éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desaculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. [...] En todo abrazo

⁷ (Harnoncourt, 2006, pág. 254) El hecho de que Viena ya en la época barroca fuese centro musical de primera categoría hay que agradecerlo al desmesurado entusiasmo de Leopoldo I por la música, de quien sus generales se quejaban de que no tuviese dinero para el ejército, mientras gastaba enormes cantidades de dinero en sus representaciones de ópera.

de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. (Ortiz, 1940)

La interacción de estas músicas se debió a la circulación de músicos provenientes de diversos centros culturales que encontraron en la nueva burguesía vienesa, que pasaron de ser campesinos al servicio de un patrón a terratenientes, un público que deseaba consumir lo mismo que los nobles e ilustrados, música considerada “moderna” y de “buen gusto”. Charles Rosen, afirma que “la creación del estilo clásico no fue tanto el logro de un ideal como la reconciliación de ciertos ideales conflictivos, el hallazgo de un equilibrio óptimo entre ellos” (pág. 51). Al respecto, Margaret Kartomi afirma lo siguiente:

Las etapas finales de un proceso completo de transculturación se alcanzan cuando las tensiones entre dos o más culturas musicales han interactuado y han sido resueltas en una nueva unidad a través de sucesivas generaciones. Dichas interacciones musicales [se] unen creativamente y trascienden las progenitoras musicales parcialmente antitéticas para crear un estilo o género nuevo e independiente que es aceptado en sí mismo por un grupo relevante de personas como representativo de su propia identidad musical, a partir de lo cual los procesos de transculturación musical pueden comenzar nuevamente. (1981, pág. 380).

El Sacro Imperio Romano Germánico en la transición del siglo XVII al XVIII, estaba formado por “una multitud de ducados independientes, principados y ciudades libres imperiales” (Gardiner, 2015, pág. 49) cuyo espacio geográfico era más grande de lo que ahora es Alemania. Para finales del siglo XVII, el Electorado de Sajonia seguía siendo la fuerza dominante al norte del imperio, mientras que hacia el sur seguían siendo los Habsburgo quienes ostentaban el poder. La forma de hacer política de los Austrias implicaba involucrar a todos los sectores de su sociedad, con lo cual consiguieron impulsar el desarrollo económico y comercial de sus territorios, que estaban integrados por los Países Bajos del Sur, posesiones en el sur de Alemania y Austria, norte de Italia, Hungría y Bohemia.

La aparición del estilo clásico en la ciudad de Viena fue el resultado de la *praxis* musical que aconteció allí desde el siglo XVII, debido a que las cortes alemanas y austriacas empleaban mayormente músicos formados en la escuela italiana. El intento de algunos príncipes por introducir el estilo francés hacia el año 1700 encontró resistencia en los músicos italianos, los cuales se negaban a tocar música en el estilo francés. Siendo el gusto personal de los príncipes el que decidía qué música se interpretaba en sus cortes, en Viena dominaban los italianos.

Quizá fuese Viena, la capital del Sacro Imperio y de los territorios de los Habsburgo, donde se valoró más que en ninguna parte la uniformidad estilística. El emperador Carlos IV, que reinó de 1711 a 1740, fue una persona con gran cultura musical, como su padre Leopoldo I [...] Carlos IV había estado en Barcelona, donde pasó cinco años como aspirante de los Habsburgo al trono español. El hecho de que se llevase a diez trompetistas de Barcelona para su coronación en 1712, aumentando con ello el ya impresionante conjunto de su hermano, nos dice algo de su inclinación por la ceremonia. Las trompetas y los tambores se convirtieron en símbolos musicales de su divisa personal «Constancia y fortaleza», y se iban a oír en las fiestas más importantes de la corte. [...] Carlos IV consiguió atraer a un equipo excepcional de músicos y artistas, que en un gran porcentaje fueron italianos. (Heller, 2017, pág. 254)

Mientras Carlos IV estuvo en Barcelona, la música de trompetas y tambores fue una práctica cortesana, la cual, al ser transferida a Austria fue resignificada, transformándose en un símbolo identitario del emperador. Este proceso es definido por Kartomi como transferencia de rasgos musicales discretos, en donde “el empleo de rasgos musicales foráneos en un nuevo contexto automáticamente implica que se les adhieran nuevos significados musicales y extramusicales”. (1981, pág. 370). Dentro del estilo clásico vienes confluyen las distintas músicas que circulaban en esta ciudad desde mediados del siglo XVIII, las cuales, al interactuar fueron resignificadas y dieron como corolaun estilo musical nuevo.

1.2 Convergencia de estilos.

1.2.1 Style Galant

Vinculado al concepto de “buen gusto”, el “*Style Galant*” o “estilo galante”, fue un término que se empleó para distinguir entre lo moderno o de última moda, opuesto a lo viejo o pasado de moda. El término *Galant* fue empleado como sinónimo de *Rococó*⁸, el cual, es un estilo francés de decoración arquitectónica y de objetos mobiliarios, cuya principal característica era ser fantasioso y encantador.

Para finales del siglo XVII las diferencias estilísticas tradicionales entre lo francés y lo italiano seguían vigentes. Sin embargo, hacia mediados de siglo XVIII, estas diferencias sólo regían en la ópera, no siendo el caso de la música instrumental, el cual se ceñía al estilo *Galant*. Dicho término apareció durante el reinado de Luis XIV (1643 – 1715) llamado también como: “*Le Roi Soleil*”⁹, pero su uso se dio con más frecuencia durante el reinado de su bisnieto, Luis XV (1710 – 1774).

El dilema del siglo XVIII fue político, filosófico y artístico. Al asumir que lo natural era correcto, el período se concentró en la definición de la naturaleza [...] El mismo Rococó había sido una reacción «natural» contra la formalidad, y mediante otra definición iba a aparecer artificial y antinatural. No era verdadero, pero entonces el arte verdadero no era siempre el adecuado, porque podía ser indecoroso o podía dejar de contener verdad de moralidad más alta. (Levey, 1998, pág. 9)

Este estilo rococó, también denominado *Louis Quinze*, intenta oponer ligereza a la elaboración y ornamentación recargada del estilo de Luis XIV; diversión e ingenio allí donde

⁸ (Downs, 1998, pág. 43) El hecho de que su nombre derive del término francés *rocaille*, que hace referencia a la rocalla que se utilizaba en las grutas y construcciones artificiales de roca, abundantes en los jardines y residencias contemporáneas, no es relevante. En aquel momento, la palabra “pintoresco” se utilizaba con mayor frecuencia.

⁹ Musicalmente Luis XIV gustaba más de la majestuosidad del estilo barroco, sobretodo de las danzas, siendo las obras de Jean Batiste Lully las que de mayor fama gozaron durante su reinado.

el estilo anterior era solemne y cortesano.¹⁰ En cuanto a la música, el principal objetivo de este *Style Galant*, era ser atractivo para un público amplio. Por esta razón, la música debía ser natural y sencilla, tanto para los oyentes como para el músico que la ejecutaba. Gran parte de las prácticas compositivas más importantes del periodo barroco fueron rechazadas totalmente o modificadas hasta ser irreconocibles.

Los patrones establecidos por el barroco eran en esencia aquellos que son inasequibles para la humanidad corriente; esto no agrada ni divierte al espectador, sino que lo aturde. El rococó trata un tema solemne, si tiene que tratar uno, de modo ligero y prefiere evocar un clima civilizado enfatizando las cosas que la educación es capaz de dar. (Levey, 1998, pág. 16)

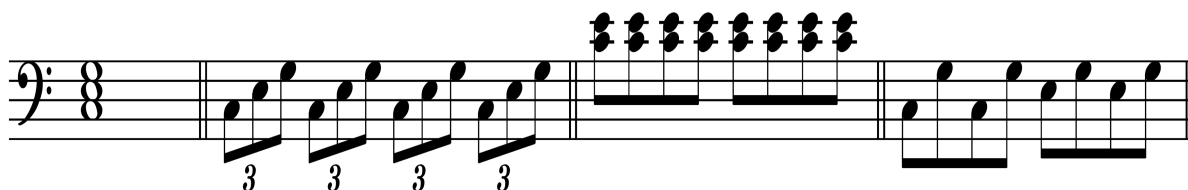
El abandono de la textura polifónica, como una técnica en la que todas las voces son independientes y tienen la misma importancia, se tradujo en el nuevo estilo que empleaba una melodía principal y las demás voces estarán en segundo plano. En la música instrumental, como acompañamiento a la melodía principal los acordes que antes se empleaban de manera polifónica, se usaron con distintas técnicas, como la del bajo Alberti¹¹.



¹⁰ Desde los 5, Luis XV años fue educado para llegar a ser rey. Creció rodeado de comodidades, pero sin afecto familiar, lo cual lo doto de un carácter a veces intimista y depresivo. Sin embargo, el hedonismo fue la principal característica de su reinado.

¹¹ (Downs, 1998, pág. 43) Denominada así en honor al compositor Domenico Alberti (c. 1710 -c. 1740), en cuyas sonatas para clavicémbalo la melodía se apoyaba en este tipo de acompañamientos, rítmicamente activos. Alberti fue uno de los primeros en utilizar estas figuraciones, pero no el primero ni el único; pronto se convirtieron en un rasgo generalizado de la música de la época y pueden encontrarse en la obra de Mozart y de muchos compositores italianos de segunda fila.

A esta nueva textura se le llamó “melodía acompañada”. Se emplearon igualmente estas otras figuraciones para reemplazar a la textura polifónica:



El abandono del contrapunto imitativo¹², cuyo uso reiterado denotaba falta de “buen gusto”. Al respecto, Diether de la Motte en su tratado de contrapunto explica lo siguiente: “El contrapunto (imitativo) sólo siguió componiéndose como «estilo eclesiástico» y se enseñaba como «composición estricta»” (pág. 297). En su lugar, parte del efecto del contrapunto imitativo – la repetición del motivo principal de una melodía – se incorpora a una única línea melódica.

Con la elaboración motivico-temática inventada por Haydn (hacia 1770 – 1780), se consiguió desarrollar una nueva polifonía que no recordaba a la música antigua, como le sucedía al grave estilo eclesiástico (tal era su intención, al fin y al cabo). (Motte, 1998, pág. 297)

Los compositores del nuevo estilo empezaron a condicionar a sus oyentes a esperar la regularidad de fraseo, generalmente en periodos de 2 o 4 compases, muy diferente al fraseo del *fortspinnung*¹³ empleado por los compositores barrocos. Los elementos que separan al estilo nuevo del estilo antiguo son los siguientes:

¹² (Fubini, 2010, pág. 243) Este ideal encarnado por la música galante y de salón se define y se replantea de modo insistente en casi todos los tratados teóricos de la época, escritos en su mayor parte por músicos; éstos se sitúan en un mismo frente al condenar unánimemente al árido contrapunto, por considerarlo incapaz de imitar la naturaleza y suscitar cualquier afecto o emoción.

¹³ (Kühn, 2003, pág. 52) Término acuñado por Wilhelm Fischer para explicar al estilo clásico vienes. No posee una traducción exacta, pero podría significar trama continuada o fantaseo continuado. Motricidad y linealidad son dos características que encontramos en el principio del *fortspinnung* barroco,

- Abandono de la polifonía
- Mayor importancia a la melodía, las demás voces están supeditadas a la melodía principal.
- Mientras el compositor barroco se movía de una tonalidad a la otra fácilmente, mediante el empleo de la “marcha armónica”¹⁴, el compositor galante enfatizaba el proceso de modulación.
- El estilo galante elevó la discontinuidad y el contraste a la condición de principio estético dominante, el equilibrio entre el contraste y la unidad formal.
- En el estilo galante, el desarrollo de la sonata para teclado es paralelo al de la sinfonia-obertura en magnitud e importancia.
- En la década de 1730 -1740, los compositores prefirieron escribir sonatas. Las obras para teclado escritas por compositores del sur de Alemania y de Austria, en consonancia con el estilo nor italiano en muchos aspectos, apenas se diferencian de los italianos que vivían en aquella zona.

1.2.2 El *Empfindsamer stil*

“*Empfindsamer stil*” o “estilo de la sensibilidad” ha sido considerado por muchos estudiosos como una variable berlinesa del *Style Galant* francés. Sin embargo, aún cuando comparte algunos elementos idiomáticos con el estilo galante, las diferencias son notorias entre ambos estilos. “Dado que sus características emanan de una especie de exageración de ciertas

en el anudamiento – más bien laxo y propulsor – de motivos y partes. El esquema de «forstpinning» puede hacernos ver esto de un modo ejemplar, pues constituye el modelo sintáctico básico del barroco tardío.

¹⁴ Proceso armónico en el cual los acordes se mueven por saltos de quintas descendentes o cuartas ascendentes y que se empleaban, mayormente, en los episodios de las fugas barrocas para modular a tonalidades vecinas.

pausas habituales en la música de aquel tiempo, tal vez estamos autorizados a calificarlo como un estilo «manierista»¹⁵ (Downs, 1998, pág. 67). Este estilo se desarrolló en la corte de Federico II “el Grande” en Potsdam (cerca a Berlín) y tuvo como su principal difusor a Carl Phillip Emanuel Bach, quien llegó a Berlín en el año 1738 después de haber estudiado leyes en Leipzig y en Frankfurt y entró al servicio del rey Federico II en 1740 como continuista para los conciertos en los que el rey tocaba la flauta como solista. En su autobiografía¹⁶, Carl Phillip reconoce que su formación en cuanto a composición y ejecución del teclado se la debe exclusivamente a su padre, Johann Sebastian Bach. Una vez en Berlin, Carl Philip entra en contacto con los círculos intelectuales berlineses, debido a su formación en leyes, más que a su fama como músico. Es allí donde conoce las ideas del filósofo Jean Baptiste Dubos (1670-1742), quien en sus postulados pone a los sentimientos por encima de la razón.

En el círculo de intelectuales del “Club de los Lunes” en la década de los 50 en Berlín estudiaban las ideas de Dubos; Krause, Nicolai, Lessing y Mendelssohn discutían sobre la naturaleza de la experiencia artística, estaba surgiendo una revolución sentimental. Ya anteriormente Mattheson tomó parte en esta revolución sentimental alemana al participar en la traducción al alemán de la novela epistolar del inglés Richardson, *Pamela* (1742), cuya protagonista pone en primer lugar a las emociones por delante del intelecto para un comportamiento moral. (Campillo, 2008, pág. 10)

Carl Phillip, en su autobiografía, reconoce que el estilo comico de la ópera bufa italiana es la causante de la decadencia musical de su tiempo y Baldesare Galupi (1706-1785) –compositor italiano de ópera bufa–, quien visito a C.P.E. Bach en Berlín en 1765, estuvo de

¹⁵ Estilo artístico que apareció en Italia a comienzos del siglo XVI y que se caracteriza por la abundancia de las formas difíciles y poco naturales.

¹⁶ (Campillo, 2008, pág. 8) Carl Phillip Emanuel Bach escribió un documento autobiográfico en 1773 por petición del editor J. J. C. Bode en Hamburgo, para completar la traducción del libro del historiador inglés Charles Burney¹⁴ que en ese momento Bode estaba editando.

acuerdo con él en cuanto a los abusos que en este estilo se sucedían. Carl Phillip admitía que nunca le ha gustado la excesiva uniformidad, y que, por el contrario, es la variedad lo que más se puede apreciar en sus obras. Termina su autobiografía afirmando:

Mi esfuerzo principal en los últimos años, se ha dirigido tanto a tocar como a componer lo más líricamente posible para el clavicordio, [...] la música principalmente debe tocar el corazón y el tecladista nunca puede lograr esto a través del simple retumbar, percutir y arpeggiar. (Newman, pág. 372)

Debemos entender al *empfindsamer* como un estilo que valora la emoción por encima de cualquier otra consideración, sea por parte del intérprete o del público. Era un estilo personal, subjetivo, excéntrico, de melodías angulares –en las que hay un claro predominio de saltos sobre grados conjuntos – que solo podía ser apreciado por personas con una susceptibilidad especial. En cuanto lo armónico, una de las características de este estilo fue la predilección por el modo menor, utilizado de manera afectiva, además del empleo de cromatismos para lograr modulaciones a tonalidades más distantes..

En cuanto a la construcción de las frases, Downs afirma lo siguiente:

Los compositores que se adscribieron a este estilo conservaron una total flexibilidad de fraseo, de forma que si bien algunas veces recurrían al lenguaje casi entrecortado del *stile galant*, disfrutaban frecuentemente enlazando melodías más largas, a menudo de seis compases de duración, a veces incluso de ocho. (1998, pág. 70)

Mientras que en el *style galant* las posibilidades expresivas estaban limitadas por el concepto de “buen gusto” –por lo tanto se evitaba lo grosero y lo trágico, y sólo se presentaban aquellas emociones que el público pudiese aceptar– en el *empfindsamer*, aún cuando se empleaban todos los refinamientos del *style galant*, la inclinación natural era expandir al máximo el poder expresivo de la música mediante la profundización en la retórica de los afectos

o *Affektenlehre*¹⁷. Respecto a esto, Friedrich Wilhelm Marpurg (1718 – 1795) en su tratado titulado *Des critischen Musicus an der Spree* (1749), afirma lo siguiente:

Las interpretaciones de los Graun, Quantz, Benda, Bach, nunca se caracterizan por una más imponente de embellecimientos. Cualidades retóricas, solemnes y conmovedoras se despliegan a partir de cosas muy diversas, que no contribuyen tanto a crear perturbación cuanto a enternecer al corazón más directamente.

Los compositores adscritos al *empfindsamer* no abandonaron del todo las tradiciones del barroco, siguieron empleando procedimientos contrapuntísticos tales como la imitación, la inversión, etc. Esto, a diferencia del *Style Galant*, que, como ya hemos dicho antes, eliminará cualquier uso contrapuntístico por considerarlo *Götische Barbarei*, es decir, barbarie gótica y de “mal gusto”. El mayor aporte de este estilo musical estará en la sonata para teclado, ya que a partir de la búsqueda de contraste y unidad, propios de este estilo, se desarrollará la sonata clásica. Hacia la década de 1770, los compositores vieneses prolongarán los preceptos del *empfindsamer* transformándolos en una nueva corriente, el *Sturm und Drang*¹⁸, el cual afirmó que “el sentimiento es más importante que la razón”. El *Sturm und Drang*, al ser un estilo teatral, se empleó en la ópera para los recitativos acompañados. También se empleará este estilo en la música instrumental, al respecto, Carl Phillip Emanuel Bach, en su libro titulado “*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*”¹⁹ afirma:

¹⁷ (Fubuni, 2008, pág. 103) En el siglo XVIII, la teoría de los afectos se ve fundamentalmente reasumida en el ámbito de la cultura alemana, donde la música instrumental goza en esta época de una lozanía extraordinaria. La teoría de los afectos no es otra cosa más que la retórica del nuevo lenguaje armónico – melódico.

¹⁸ El *Sturm und Drang* es un movimiento literario creado por los poetas Johann Wolfgang von Goethe y Friedrich Schiller.

¹⁹ Intenta tocar de forma verdadera el clave.

Las libres fantasías son especialmente apropiadas para la expresión de los afectos, porque cada paso implica una nueva sugerencia. En los recitativos acompañados vemos el tiempo y el compás tienen que ser cambiados para destacar y ocultar muchos afectos sucedidos. (pág. 153)

En este mismo libro, Bach menciona que la utilización de escalas rápidas ascendentes y descendentes son un gesto apasionado, el cual genera un climax emocional.

1.2.3 Escuela de Mannheim

El príncipe elector Karl Theodor (1724 – 1799) asume el poder de la corte de Mannheim en 1742. Este monarca tenía un profundo interés por las artes, razón por la cual reunió a un grupo de músicos notables, la mayoría procedentes de Bohemia y Moravia, hoy República Checa, y formó con ellos la que llegó a ser la orquesta más importante de Europa. Respecto a esto, el viajero inglés Charles Burney comentó lo siguiente: “Quizás hay en ella más solistas y buenos compositores que en cualquier orquesta de Europa; es un ejército de generales, tan preparados para planear la batalla como para luchar como soldados”. En 1745 asume como compositor y director de la orquesta el violinista bohemio Johann Wenzel Anton Stamitz²⁰(1717–57), quien compondrá sinfonías y conciertos en donde probará nuevos efectos orquestales, los cuales, en su mayoría, venían influenciados por la ópera bufa italiana y por los aportes del milanés Giovanni Battista Sammartini (1700–75) “cuya actividad fue más que encomiable en todos los géneros musicales del momento [...] pero es recordado, sobre todo, por sus obras de cámara y por sus sinfonías” (Downs, 1998, pág. 82). La circulación de manuscritos y obras impresas de Sammartini se dio especialmente en Londres, París y Viena desde 1740.

²⁰ Llamado en idioma bohemio Jan Václav Antonín Stamic.

Es Nicola Jomelli, un compositor napolitano de óperas, quien lleva este recurso a Alemania, donde es adoptado por la orquesta del Duque de Württemberg en Stuttgart, por sus evidentes cualidades de expresión dramática. De ahí es adoptado el recurso en las prácticas orquestales de la corte del Conde Palatino en Mannheim, en los márgenes del Rin, donde trabaja nuestro extraordinario maestro Johann Stamitz. (Becerra, 1957, pág. 18)

La afluencia de músicos de la periferia de Viena, permitió que se asumieran elementos melódicos de las danzas bohemias, húngaras y austriacas, tipificadas por sus frases musicales proporcionales o simétricas. Además, las sonoridades propias de los instrumentos musicales empleados para acompañar las prácticas sociales de la nobleza, como la cacería de venados, harán que instrumentos como el corno y las músicas de caza se integraran a las composiciones orquestales de Mannheim.

El estilo de los compositores de Mannheim, y en particular el de Stamitz, se mueve dentro de las convenciones del *Style Galant*, que al ser empleado para la práctica orquestal logró impactar en otras ciudades, como en París. Stamitz compone un ciclo de sinfonías titulado “La Melodía Germanica”, la cual fue publicada en París hacia mediados del siglo XVIII y en los cuales se muestran los siguientes elementos distintivos:

- Claridad en el metro, *tempo*, longitud de las frases y relaciones motivicas.
- Estructura armónica muy clara.
- Las melodías permitían inferir la armonía que éstas emplean, a través de los saltos, mientras que el movimiento por grados conjuntos crea una oposición afectiva frente a aquellos.
- Todo el interés se centra en la línea melódica.
- Las frases no sólo eran regulares, sino que solían ser cortas y separadas unas de otras mediante silencios.
- Uso de apoyaturas en los finales, a lo cual llamaron “el suspiro Mannheim”.

- Empleo de la armonía para establecer la forma.
- Uso de las cadencias con el fin de separar los materiales temáticos (I – II6 – V7 – I)
- Creación de efectos de dinámica como el *crescendo* y el *diminuendo*.
- Texturas más ligeras. Progresivamente la línea del bajo actúa como simple soporte armónico para la voz superior. Del mismo modo, las voces intermedias pierden independencia.
- Cambios violentos de texturas.
- Formaliza el empleo de las maderas en pares: 2 flautas, 2 oboes, 2 fagotes.
- El clarinete es insertado dentro de la plantilla orquestal.

Fue con la segunda generación de compositores de Mannheim, Xavier Richter (1709 – 1789), Anton Filtz (1733 – 60) y sobretodo Christian Cannabich (1731- 1798) en que el estilo de Mannheim logró transformarse en el paradigma de la música sinfónica, debido a que las obras de estos músicos lograron ser impresas y distribuidas en París, siendo asumido este estilo por los compositores franceses, y en dónde la aparición de nuevos espacios para la música sinfónica y de cámara evidencia de que existía en París un público deseoso de consumir música nueva, dando como resultado que se piense que “Alemania era la fuente primordial de la música instrumental”. (1998, pág. 86)

1.2.4 Joseph Haydn, paradigma del estilo clásico

Georg August Griesinger²¹, en su libro *Biographische Notizen über Joseph Haydn* “afirma que “Joseph Haydn nació el 31 de marzo de 1732 en Rohrau, un pueblo en la Baja Austria, en el distrito de Unter-Wienerwald, cerca de la frontera húngara, no lejos de la localidad de Bruck an der Leitha” (pág. 37). Su padre, Mathias Haydn, tuvo doce hijos con su primera esposa y madre de Joseph, llamada Anna Maria Koller, y cinco con su segunda esposa, llamada Maria Anna Seeder. Mathias Haydn fue carretero de profesión por lo tanto conocía Europa y durante su estancia en Fráncfort del Meno “había aprendido a toquetear el arpa” (pág. 39). A la edad de 6 años fue enviado a la escuela de Hainburg donde su primo Franck era el director. “Aquí recibió clases de lectura y escritura, de catecismo, de canto y de casi todos los instrumentos de viento y de cuerda, incluso de cómo tocar los timbales”. (pág. 41) Ya en edad adulta Haydn repetía: “Le estaré agradecido a ese hombre, aún en la tumba por haberme hecho perseverar en tantas cosas diversas, aunque por aquel entonces recibiera más tundas que comida” (pág. 41). A los 8 años ingreso a la capilla de la de Iglesia de San Sebastian de Viena, donde permaneció hasta los 16 años cuando tuvo que abandonarla por habersele “roto la voz”²². En la escuela de la capilla²³ aprendió religion, aritmética y escritura, además de canto y distintos instrumentos. Lo que no se enseñaba en dicha escuela era música teórica la cual tuvo que aprender leyendo el *Der vollkommene Kapellmeister* de Mattheson²⁴ y el tratado de contrapunto de Fux²⁵ llamado *Gradus ad Parnassum*, un libro que alabó hasta su vejez y que

²¹ Georg August Griesinger nació en Stuttgart en 1769 y murió en 1845. Fue preceptor y diplomático, amigo de Beethoven y de los propietarios de la gran editorial musical Breitkopf & Härtel, quienes le pidieron que tratara de convencer a Haydn para que les cediera la comercialización de sus partituras. Su libro *Biographische Notizen über Joseph Haydn* se publicó en 1810.

²² Cambio de voz producto de la adolescencia.

²³ La capilla de música era un grupo de cantantes e instrumentistas que estaban al servicio de la Iglesia o de la Corte y eran dirigidas por un maestro de capilla.

²⁴ Johann Mattheson (1681 –1764) Compositor y teórico alemán. El libro es llamado en español “El perfecto maestro de Capilla” y fue escrito en 1739.

²⁵ Johann Fux (1660 – 1741) Compositor y teórico austriaco, escribió su tratado de Contrapunto en 1723.

conservó muy desgastado. Joseph Haydn abandonó la escuela entre 1748 y 1749, para establecerse en Viena, según describe Griesinger, “en una miserable buhardilla”. Sin ninguna ayuda económica de parte de sus padres, Haydn se dedicó a dar clases, a la música práctica y al estudio de la composición. Es en esta época que entra en contacto con las primeras sonatas de Carl Phillip Emanuel Bach a quien, tiempo después, reconoció como su modelo que lo había motivado a componer cuartetos. Otro biógrafo de Haydn, Albert Christoph Dies,²⁶ en su libro titulado *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*,²⁷ afirma: “Que Haydn pensó en hacer los principios de Bach en los suyos propios, que los estudiara incansablemente, se puede notar ya en sus obras de juventud [...] en su opinión, los escritos de Bach forman el mejor texto jamás publicado”. El musicólogo Peter Brown, en su libro *Joseph Haydn's Keyboard Music*, afirma que Haydn estudió el *Versuch* de Bach recién a partir de 1763 y que esto se hace evidente en el uso que le dio Haydn a las apoyaturas en las obras compuestas después de 1765. Afirma Griesinger que en esta misma época, y por intermedio del poeta Metastasio, Haydn conoció a Nicola Porpora (1686 – 1768), quien ya estaba en avanzada edad y razón por la cual este era “demasiado remilgado y demasiado comodón para acompañar al pianoforte a sus alumnos” (pág. 51). Porpora tomó al joven Haydn como acompañante al fortepiano para sus estudiantes de canto. Sin embargo, la experiencia no fue del todo grata, ya que “no faltaban los *Asino*, *Coglione*, *Birbante*²⁸ y los golpes en las costillas”, los cuales Haydn soportaba debido a que era mayor el provecho que sacó de Porpora en canto, composición y lengua italiana. (pág. 53). El estar al servicio de Porpora le permitió dar conciertos a los que concurrían compositores como Gluck, Wagenseil, Dittersdorf y otros, de quienes recibía comentarios que le significaron

²⁶ Albert Christoph Dies (1755 – 1822) pintor, escritor y compositor alemán.

²⁷ “Noticias biográficas de Joseph Haydn”, libro publicado en el año 1810.

²⁸ Insultos en italiano: asno, estúpido, canalla.

un estímulo especial. Haydn también conoció la música de Sammartini, compositor italiano de sinfonías, pero lo considero un “compositorzuelo” (pág. 55).

En 1759, Haydn entró al servicio del conde Morzin (1717–1783) como director musical, con un salario de 200 florines, comida en la mesa del personal y alojamiento gratuito. “El conde tenía una pequeña orquesta de dieciséis músicos, para la que Haydn escribió su primera sinfonía” (Downs, 1998, pág. 210). Entre los asistentes a la presentación de esta sinfonía se encontraba el príncipe Paul Anton Esterházy quien impresionado por la interpretación, contrató a Haydn cuando este quedó desempleado, al disolver la orquesta el conde Morzin. El contrato entre Haydn y los Esterházy se firmó el 1 de mayo de 1761 en la ciudad de Viena. Haydn asumió el puesto de *Vice-Kapellmeister*, como asistente de Gregorius Werner (1693 – 1766), un prolífico compositor de música sacra e instrumental cuyo trabajo quedó limitado a la música para el coro. Todo lo que concernía a la música de cámara y a la orquesta quedó en manos de Haydn. Tras la muerte de Wiener en el año 1766, Haydn recién logró asumir el puesto de *Kapellmeister*.

La muerte del príncipe Paul Anton en 1762, le sucedió el príncipe Nicolás “el Magnífico” (1714 – 1790). “El príncipe Nikolaus Esterházy era un entendido de buen gusto y un amante apasionado de la música, además de buen violinista. Poseía su propia ópera, comedia, un teatro de marionetas, música religiosa y de cámara.” (Griesinger, 2011, pág. 69). En palabras del mismo Haydn:

A mi príncipe le satisfacían todos mis trabajos, recibía su aprobación, podía como director de una orquesta hacer experimentos, observar qué resaltaba un efecto y qué lo debilitaba; podía, por tanto, mejorar, añadir, eliminar y arriesgar; estaba aislado del mundo, nadie cerca de mí podía confundirme ni importunarme en mi camino, de ahí que no me quedara más remedio que ser original. (pág. 74)

La década de 1760 – 1770 significó el período más prolífico en cuanto a la composición de sinfonías, en las cuales, el material temático de las sinfonías es muy similar al de las oberturas de operas o las arias *da capo*, sobretodo cuando se encuentran en modo menor, debido a que Haydn decidió explorar un lenguaje que pusiera de manifiesto, de manera más intensa,

emociones más profundas y apasionadas, buscando abarcar la totalidad de la experiencia humana expresada musicalmente. La popularidad que Haydn comenzó a tener internacionalmente hizo que éste recibiera encargos de fuera de la corte. Robins Landon, en su libro *The Collected Correspondence and London notebooks of Joseph Haydn* (londres 1959), afirma que 1768, Haydn recibió el pedido de componer una cantata sobre el texto latino *Applausus*, para la celebración del 50 aniversario de la toma de votos del Abad del monasterio benedictino de Zwettl. Haydn no pudo supervisar la ejecución de esta obra, por lo que envió una carta al monasterio en la que enumera los detalles para su correcta interpretación. A partir de esta carta, podemos observar cuáles eran las prioridades interpretativas para Haydn. En cuanto a la velocidad de los movimientos en *allegro*, precisa que fueran tocados un poco más rápido de lo habitual, debido al carácter de alabanza del texto, esto implica que la velocidad real de un movimiento no se definía tan solo en base a la indicación de velocidad, sino, también estaba condicionado por el carácter del texto. También pide que se tuviese cuidado en cuanto a la escritura y ejecución de las dinámicas: “los *fortes* y los *pianos* están escritos correctamente a lo largo de la obra, y deberían ser observados con exactitud; ya que hay una enorme diferencia entre *piano* y *pianissimo*, *forte* y *fortissimo*, entre *crescendo* y *forzando*”. Hace indicaciones sobre la dicción del texto, sugiriendo que los cantantes solistas, en este caso dos muchachos, tuvieran una pronunciación clara para lograr que cada sílaba pudiera entenderse. Por otro lado precisa el modo en el que deben de ejecutarse las apoyaturas:



Debe cantarse



y no



“la penultima nota «sol» se separa enteramente, y esto ha de aplicarse a casos similares”

Respecto a la parte instrumental presenta indicaciones para la ejecución del continuo. El acompañamiento de los recitativos debía permitir que el texto fuera expresado de forma clara, de modo que aquellas palabras que son importantes no fueran opacadas por dicho acompañamiento. También deja indicaciones sobre el bajo *obbligato* para el acompañamiento del aria de soprano, en donde indica que el fagot puede omitirse si es que no es “absolutamente necesario”. Sin embargo, hacía la acotación de que “preferiría una banda con 3 instrumentos de registro bajo –chelo, fagot y contrabajo– en lugar de una con 6 contrabajos y 3 chelos por que hay pasajes que se adecúan mejor a aquella combinación”. En cuanto a los instrumentos de cuerda, Indica a los violinistas tener cuidado de las articulaciones, es decir, que no se articulara *marcato* en los lugares en donde el compositor expresamente había empleado la articulación *legato*, que en palabras de Haydn son “una de las cosas más hermosas que existen en música”. Una de las cosas que llama la atención de esta carta es que Haydn resalta la importancia de la parte de viola, para la cual pedía dos ejecutantes, “ya que, algunas veces, las partes intermedias necesitan escucharse más que las partes superiores, y ustedes encontrarán en todas mis composiciones que la viola raramente dobla al bajo”. Aconseja también de que esta obra debiese ensayarse “al menos, tres o cuatro veces”.

Haydn concluye esta carta disculpándose por si “esta obra no es del gusto de estos señores”, suplicando que esto no afectara su reputación ya que no conocía ni a las personas ni el lugar y que esto hizo que su trabajo fuera muy dificultoso.

Desde su nombramiento como Kapellmeister de la corte Esterházy en 1766, Haydn asumió entre sus obligaciones la composición de obras para el culto religioso. Siendo las más importantes la Misa *Cellensis in honorem B.V.M* (1766) y el *Stabat Mater* (1767).

Es en esta década en que empieza a desaparecer el estilo barroco y sus particulares estilos nacionales, dando paso a un estilo más uniforme e internacional, que, partiendo del *Style Galant* con sus melodías motívicas y quebradas, alcanzó su madurez en la sinfonía clásica. También se uniformiza la orquestación, estableciéndose la sección de cuerdas en cuatro partes (violín I, violín II, viola cada vez más independiente de la función de bajo, cello y contrabajo doblando en octavas), dos oboes, los cuales podían intercambiarse por dos flautas, y dos trompas. Viena se transformó en el centro de la vanguardia, en cuanto a la composición sinfónica, debido al gran número de compositores activos en esa ciudad.

La década de 1770 y 1780, muy prolífico en cuanto a música instrumental, sonatas, cuartetos de cuerdas y sinfonías. Sin embargo, el príncipe Nikolaus manifestó un mayor interés por la ópera y a partir de 1776 organizó una temporada, lo cual se aumentó la carga laboral de Haydn, al adaptar las óperas al escenario de Esterháza. Haydn empleó para sus cuartetos de cuerda técnicas contrapuntísticas que, según las convenciones de la época, estaban restringidas a la música para el culto religioso.

No hay duda de que al príncipe Nicolás le gustaban las fugas, y estimaba que era una cualidad importante en un entendido ser capaz de apreciarlas, sin dejar de ser un hombre a la moda, un hombre *galant* (la fuga era seria por naturaleza, y el hombre *galant* nunca demasiado serio). (Downs, 1998, pág. 250)

Haydn emplea todos los recursos musicales posibles, procedimientos como el canon, el contrapunto por retrogradación y los finales fugados. El mayor logro de Haydn fue la reconciliación del contrapunto con las ideas del estilo *galant*.

Las maneras del siglo XVIII, tanto en Versalles como en Esterháza, exigían que las habilidades adquiridas gracias a un duro trabajo se manipulasen, y que los asuntos de la vida y la muerte se trataran superficialmente: ¿cómo si no habrían florecido los duelos? El hombre a la moda podía ser serio, ingenioso, sentimental o frívolo; nunca pedante o insulso. (Downs, 1998, pág. 251)

En la composición de sinfonías se pueden observar dos tendencias claras en cuanto al uso de las tonalidades y la necesidad de satisfacer a distintos públicos. Por un lado, las sinfonías compuestas en modo menor, N° 44 (*mi* menor), 45 (*fa#* menor) y 52 (*do* menor), denominadas como *Sturm und Drang* las cuales son obras de una fuerte carga emocional, uniformidad temática. Por otro lado encontramos obras de carácter lúdico más cercano a la ópera cómica. Haydn era consciente de que estaba componiendo para el gusto de quienes podían pagar por sus obras, sobretodo estaban dirigidas al público de la ciudad de Viena, en la que los músicos italianos habían impuesto su estilo y ubicado en cargos musicales importantes dentro de la sociedad vienesa. Estos músicos no eran afines al estilo de Haydn; por el contrario, indispusieron al emperador, sobretodo a José Francisco II, en contra del compositor. Frente a esta situación Haydn empleará un estilo más ligero en las obras que están pensadas en un público internacional, asegurando que sus obras sean apreciadas por un publico diferente al vienés . A su vez, empleó un estilo más expresivo y sofisticado en composiciones que estaban dirigidas aun público que tenia la capacidad de entenderlas y apreciarlas. Haydn asimiló los veloces cambios emocionales de la ópera italiana, mediante el cambio modal de mayor a menor y de nuevo a mayor en una sola pieza, incluso en unos pocos compases. También hizo uso de madrigalismos en sus óperas, como un efecto que le permitió acentuar el drama y que este fuera entendido. Es en esta década en que el estilo clásico vienés se establece como paradigma de modernidad y buen gusto.

Para los años 1780-1790 la fama de Haydn se había extendido por toda Europa, esto es evidente por la demanda de sus composiciones y los reconocimientos que le otorgaron. En 1780 llegó a ser miembro de la Sociedad Filarmónica de Módena en Italia. En 1781 inicio relaciones con el comerciante y fabricante de instrumentos William Foster de Londres. En ese mismo año, recibió el encargo desde España²⁹, para componer siete adagios que se intercalarían con los sermones en torno a las siete palabras de Cristo en la cruz. Este oficio se realizaba el Viernes Santo en la capilla de la Santa Cueva de la ciudad de Cadiz. El nombre de la obra es *Música instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce, ossia 7 sonate con un'introduzione ed al fine un terremoto*³⁰. Fue terminada y entregada en 1785. En 1783 fue invitado a viajar a Inglaterra para dirigir los *Professional Concerts* en Londres. En 1784 recibio desde París, el encargo de componer 6 sinfonías para el *Concert de la Loge Olympique*, entidad vinculada a la masonería francesa. En octubre de 1784, apareció una nota en el periódico *European Magazin* de Londres titulada “Un relato de Joseph Haydn” en la cual se afirma:

La mejor evidencia de la universalidad del genio de Haydn es la vasta demanda de sus obras en toda Europa. No se trata sólo de una moda, sino de una pasión por su música; y recibe continuos encargos desde Francia, Inglaterra, Rusia y Holanda.

En esta década Haydn llega a su plenitud en la composición de sinfonías, ya que se establece como el canon de que la estructura de las sinfonías fuera en 4 movimientos: un primer movimiento rápido en forma sonata, pero con una introducción lenta; un segundo movimiento lento, un tercer movimiento Minueto y Trío y un movimiento final rápido en forma sonata,

²⁹ El encargo de esta obra lo hizo don José Sáenz de Santamaría, Marqués de Valde – Íñigo, para ser empleado por la cofradía de la Santa Cueva de Cádiz en los oficios del Viernes Santo.

³⁰ Música instrumental sobre las últimas siete palabras de nuestro Redentor en la cruz, es decir, 7 sonatas con una introducción y un terremoto al final.

rondó o tema con variaciones. La mayor parte de sinfonías compuestas en este periodo obedecen a encargos hechos desde el extranjero.

La muerte del príncipe Nikolaus “el magnífico” a finales de septiembre de 1790, trajo para Haydn una pensión vitalicia de 1000 *gulden* al año. El nuevo príncipe, Paul Anton,³¹ hijo de Nikolaus, mantuvo a su servicio a Haydn con un salario nominal de 400 *gulden*, pero sin ninguna obligación laboral, lo que hizo que aceptase la propuesta de Johann Peter Salomon (1745 – 1815) de visitar Londres para participar en los *Salomon Concerts*, conciertos de abono ofrecidos a la nobleza o a la alta burguesía londinense. En este periodo Haydn compone las doce sinfonías londinenses y piezas para *forte-piano*, las cuales ya tenían influencia del estilo *sturm und drang*. En 1795 regresó a Viena trayendo consigo el dinero que ganó en su visita a Londres “Gana unos 24.000 Gulden, unos 13.000 netos, más que el salario de 20 años en Esterházy” (Pajares, Músicos y contexto, 2010). En esta etapa Haydn compuso las 6 últimas misas en las que predomina el estilo de la sinfonía. Además, compuso cuartetos de cuerda y los oratorios *La Creación* y *Las Estaciones*. Haydn muere en 1808 en Viena.

1.3 Lo Clásico

El concepto de lo “Clásico” se debe a la revaloración del arte greco/romano, debido a la publicación del libro *Geschichte der Kunts des Alternus* (1764)³², del arqueólogo alemán Johann Winckelmann (1717 – 1768). El primer impacto de esta obra se dio en la construcción de muebles, ya que se abandonó la estética del rococó, con sus formas de “S” y “C”, asumiendo, en cambio, las líneas rectas, las formas ovales y circulares típicas del arte romano. Lo mismo ocurrió en la arquitectura y las artes afines a ella, ya que por un corto tiempo asumieron la línea

³¹ A los dos días de la muerte de su padre despidió sin previo aviso a todos los integrantes del teatro y la orquesta.

³² *Historia del Arte del Mundo Antiguo*.

recta, el rectángulo, el cuadrado o el círculo. Edmund Burke (1727-1795) en su libro *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757) afirma:

Pues los objetos sublimes son de grandes dimensiones, y los bellos, comparativamente pequeños; la belleza debería ser lisa y pulida; lo grande aspero y negligente; la belleza debería evitar la línea recta, aunque desviarse de ella imperceptiblemente, lo grande en muchos casos ama la línea recta, y cuando se desvía de esta a menudo hace una fuerte desviación; la belleza no debería ser oscura; lo grande debería ser oscuro y opaco; la belleza debería ser ligera y delicada; lo grande debería ser sólido e incluso macizo. [...] En la infinita variedad de las combinaciones naturales, no ha de extrañarnos encontrar aquellas cualidades de las cosas más alejadas unas de otras, unidas en el mismo objeto. Tampoco ha de extrañarnos encontrar combinaciones de la misma clase en las obras de arte.

La concepción de “lo sublime” fue asimilado por el movimiento alemán *Sturm und Drang*, que, a pesar de ser un movimiento filosófico/literario, influyó también en los compositores de su tiempo. La creación del estilo clásico en la música, “no fue tanto el logro de un ideal como la reconciliación de ciertos ideales conflictivos, el hallazgo de un equilibrio óptimo entre ellos. [...] El sentimiento dramático se vio reemplazado por la acción dramática”. (Rosen, 2009, pág. 51)

1.4 Características del estilo Clásico

El estilo clásico se terminó de configurar entre los años 1780 y 1790, siendo las obras de Joseph Haydn³³ de este periodo en donde se evidencia este proceso evolutivo y su establecimiento como paradigma. Charles Rosen, en su libro *El estilo clásico*, propone estos rasgos característicos del estilo clásico:

³³ (Rosen, 2009, pág. 130) Puede que parezca extraño, pero las cualidades de la música de Haydn que hoy solemos considerar más sorprendentes: el atreverse a superponer tonalidades remotas, el empleo brusco del silencio, el fraseo irregular, los heredó de los músicos de las décadas de 1750 y 1760.

La melodía

La melodía es el elemento más importante, el resto de elementos están subordinados a ella. Este dominio de la melodía se traduce en la preeminencia de la textura homofónica y melodía acompañada. La melodía clásica tiene direccionalidad, en la cual una nota, la tónica, estructura el discurso musical y cuyo movimiento desemboca en un objetivo. Esta melodía se percibe como un elemento con personalidad propia; por ello, está en relación con el concepto de tema. Éste, a su vez, está compuesto de motivos que serán empleados para el desarrollo del material. La estructuración barroca de la frase en pequeñas células melódicas irregulares, que impedía la percepción inmediata del oyente; da paso a una construcción regular que permite la articulación periódica y simétrica de las frases. “La frase periódica esta relacionada con la danza, que precisa una pauta de frase en justa correspondencia con los pasos y sus combinaciones” (Rosen, 2009, pág. 68). Lo que caracteriza a la melodía clásica es la claridad del modelo audible y simétrico que se confiere a la frase, con lo cual la percepción auditiva del modelo depende de la manera en que los motivos que componen la frase clásica se puedan aislar y desligar. Lo que se conoce como “desarrollo temático” es precisamente el desligamiento de estas partes y su ordenación en nuevas agrupaciones.

El fraseo de finales del S. XVIII es marcadamente periódico y se presenta en grupos claramente definidos de tres, cuatro o cinco compases; de cuatro³⁴, por regla general. En este contexto, la melodía se presenta como la articuladora del proceso musical a través del empleo de procesos cadenciales que delimitan y estructuran las frases. Se encuentra con frecuencia una repetición inmediata de motivos de la melodía, que junto al empleo de apoyaturas y células

³⁴ (Rosen, 2009, pág. 68) El paradigma es, sin duda, la frase de cuatro compases, pero desde un enfoque histórico no es éste el modelo, sino sólo, a la postre, el elemento más común.

contrapuntísticas contribuyen al enriquecimiento de la composición (préstamo tomado de la *opera buffa* italiana).

Las melodías en tono mayor a veces se coloreaban mediante cambios momentáneos hacia el modo menor. Los temas o motivos más simples, concisos y a menudo basados en la tríada de tónica, eran los que mejor se prestaban a desarrollo temático. Inclusive, la estructura armónica de muchos temas suelen estar basados, precisamente, en las tres notas de la tríada de tónica. La melodía clásica suprime en gran medida la ornamentación barroca. No obstante, las melodías en tempo lento son proclives a la ornamentación. Otra herencia barroca la constituye el trino de la cadencia final (la sensible que resuelve a la tónica).

Fueron dos los modelos de fórmulas melódicas: la de procedencia italiana que se enmarca dentro de la tradición barroca con un final abierto (con un inicio seguido de una ampliación secuencial del motivo) y la melodía basada en la canción con un final cerrado, de origen francés. En ocasiones el tema puede basarse en una melodía tomada del folklore, recurso frecuente en Haydn y Mozart.

Se abandonó la idea de “afecto único”. Dentro de un mismo movimiento encontramos temas contrastados en cuanto al carácter, dinámica, articulación, figuración, fórmulas de acompañamiento, tesitura, armonía, instrumentación, etc. Con esta mayor expresividad se contribuye asimismo a la unidad formal. Hay dos maneras de entender la forma sonata: una tradición noralemana, que dio preferencia a la unidad temática; y la tradición vienesa que buscó un contraste afectivo y una rica elaboración del material temático. Esas dos tradiciones convergen en los últimos años de la década de los cincuenta del siglo XVIII, especialmente en la música de Haydn. Después de este y de Carl Phillip Emanuel Bach la variación de los motivos principales constituyó un importante procedimiento para articular la forma.

El aspecto rítmico

El ritmo busca una regularidad que contribuya a la apreciación de la melodía, quien a su vez fue influenciada por la danza, este carácter sólo se hace evidente con el empleo de formas como minuetos, scherzos, etc.

La pulsación constante de corcheas o semicorcheas en el bajo o en el registro central con el fin de realzar la melodía en la voz superior. Rosen afirma que: “Una de las prácticas más comunes del período clásico consistía en introducir un ritmo más rápido en el acompañamiento, y sólo unos cuantos compases después en las voces principales, amortiguando así la unión hasta que no se percibía ninguna diferencia” (2009, pág. 75). De esta manera, el ritmo era empleado para lograr la cohesión de una obra.

El período, comprende varias frases e integran una entidad rítmica más compleja. En la música clásica la duración normal del período suele ser de ocho compases, o si se trata de un tiempo rápido, de dieciséis o hasta treinta y dos compases. La simetría rítmica correspondía a la sucesión regular de cadencias tonales en el plano armónico. En el dominio rítmico la simetría se consigue mediante acentos. En la partitura estos acentos aparecen más o menos coincidentes con las barras de compás. El compás va a contener dos o tres tiempos o pulsaciones, o sus múltiplos (cuatro, seis, ocho, nueve o doce).

La textura

El bajo cifrado barroco estructura la música a través del acorde, dando lugar a una visión de linealidad vertical. Estas “líneas verticales” se basan en una línea a su vez horizontal (bajo). Con el estilo clásico se arremete contra este aspecto lineal de la música. Se instaura por completo la textura homofónica. Rosen apunta: “En música, el estilo clásico combatió la independencia horizontal de las voces y la independencia vertical de la armonía aislando la frase y articulando la estructura. [...] Pero el hecho de desdibujar la progresión interna de dicho movimiento mediante las nuevas figuras del acompañamiento significaba que el sentido lineal

del estilo clásico se transfería a un nivel superior y tenía que percibirse como continuidad de toda la obra y no como la sucesión lineal de sus elementos.

En relación con esta ruptura de la linealidad, se abandonó el bajo continuo. La energía de la música a finales del siglo XVII no se basa en la secuencia, sino en la articulación del fraseo periódico y en la modulación. Así, el hecho de poner de relieve el ritmo armónico es innecesario. En los años treinta del siglo XVIII ya se manifiesta la ruptura con la textura barroca en las obras de Giovanni Batista Sanmartini y Doménico Scarlatti. Haydn y Mozart fueron armonistas que utilizaron el contrapunto para animar el movimiento de los acordes.

El acompañamiento

Con el fin de conseguir una unidad vertebradora dentro de la textura homofónica, la solución propuesta fue dotar de contenido motivico al acompañamiento de la voz melódica principal. No sólo se escribía un acompañamiento a partir de los motivos de la voz principal sino que se fue más lejos. Haydn y Beethoven en muchas ocasiones componen los temas de sus obras a partir de las fórmulas convencionales de acompañamiento. De manera que la voz acompañante puede convertirse en la principal y viceversa. Aquí radica la gran diferencia con la textura barroca y ello contribuye también a la desintegración del bajo continuo. Uno de los procedimientos para transformar el acompañamiento en melodía, el más empleado por Haydn, consistió en sacar un tema de una repetición de notas. En Haydn están ligados entre sí el motivo y la gran estructura: sus formas de sonata se analizan siguiendo el desarrollo del motivo.

El acompañamiento alcanza mayor importancia, ya que podemos encontrar una escritura en la que ambas manos interpretan al unísono; al igual que ocurre en el cuarteto de cuerdas. Para fragmentar los acordes, que armónicamente funcionaban como soportes fundamentales, se emplearon diversos procedimientos que fueron empleados por numerosos compositores posteriores:

- Bajos “Alberti”.
- Acordes arpegiados de manera sucesiva.
- Basso di Murky: trémolo medido en el bajo.
- Acordes repetidos en figuración de corchea o semicorchea derivadas del bajo continuo (bajos de tambor). Frecuentemente utilizada por Scarlatti y utilizado por J. S. Bach en su *Concerto Italiano* (1735) como un modernismo deliberado que atestigua que Bach estaba familiarizado con las últimas tendencias de la música de la época.

Haydn fue un poco más reacio a la hora de utilizar estas fórmulas de herencia italiana, sin embargo, Mozart fue más proclive a la influencia italiana y, desde un principio, empleó los bajos Alberti; recurso que aprendió de J. C. Bach. Estas figuraciones pueden presentar varias combinaciones y son una muestra de las múltiples posibilidades del momento en lo que se refiere a fórmulas de acompañamiento como sustitutos de la textura polifónica. Se abandonó, salvo en la Iglesia, el contrapunto imitativo, ya que era considerado como un procedimiento arcaico y artificial.

La armonía

Con el período clásico se transforma el lenguaje musical en respuesta a la complejidad rítmica, armónica y contrapuntística del barroco. En algunas ocasiones y de manera excepcional se emplea la técnica contrapuntística a la hora de desarrollar los materiales temáticos, sobre todo en las secciones de desarrollo. Las características definitorias de la armonía en esta época son: una tendencia a la simplificación de la armonía utilizada en los temas, así como en las relaciones entre sus funciones tonales (I, IV y V). El ritmo armónico es más lento, y las progresiones armónicas tienen menor peso que en el estilo anterior. Se da el

empleo de armonías convencionales en movimiento relativamente lento. Los importantes cambios armónicos casi siempre coinciden con los acentos fuertes de las barras de compás.

Se incrementa de la utilización de los acordes en inversión (incluso el de 9ª de dominante) y el acorde de 7ª disminuida se suele emplear sobre cualquier grado de la escala. Son frecuentes las resoluciones excepcionales de los acordes de 7ª de dominante y de 7ª de sensible (cuando las notas de resolución de estos acordes no resuelven de forma natural, dando lugar a una modulación) y los cromatismos (modulaciones a tonalidades lejanas).

Las funciones tonales en el proceso cadencial tienen una función estructuradora de primer orden como herramienta que permite la articulación y la conclusión del discurso musical. Se establece la preeminencia de una tonalidad principal desde el comienzo, de manera que no suelen aparecer procesos cadenciales conclusivos durante el desarrollo. El proceso cadencial no se cierra por completo hasta el final de la obra con la confirmación de la tonalidad principal. Charles Rosen señala que es el lenguaje musical de la tonalidad lo que posibilitó el advenimiento del estilo clásico. De igual modo para el autor el mayor cambio experimentado en la tonalidad durante el siglo XVIII, influido por el temperamento igual, lo constituye una nueva polaridad entre la tónica y la dominante, polaridad que hasta entonces no estaba tan acusada. Toda la obra de Haydn, Mozart y Beethoven está compuesta atendiendo al sistema de temperamento igual. El proceso de modulación a la dominante reforzó la polaridad V - I, que constituye la transformación temporal de la dominante en una segunda tónica.

La forma

Las convenciones formales utilizadas para movimientos individuales de la sonata clásica, independientemente de la instrumentación, eran comunes en la música de cámara y en las sinfonías. La mayoría de ellas evolucionaron, probablemente, partir de la forma binaria asociada a la danza. Suele ser común que el primer movimiento de este tipo de obras esté en

forma sonata. En cambio, los movimientos lentos centrales, normalmente en una tonalidad diferente, suelen valerse también de la forma sonata, ocasionalmente con una breve retransición en lugar del desarrollo. C. P. E. Bach prefirió la fantasía libre.

Otras convenciones utilizadas para este movimiento son la forma binaria simple (habitual en Haydn), un diseño ternario (favorecido por Mozart y Beethoven), la serie de variaciones y, ocasionalmente, el rondó.

Si está presente un cuarto movimiento (y su inclusión era infrecuente antes de Beethoven), suele estar relacionado con la danza y se coloca normalmente entre el movimiento lento y el finale. En las primeras sonatas clásicas se trata habitualmente de un minueto y trío; en las obras de Beethoven suele tratarse de un scherzo. Para los últimos movimientos, las dos convenciones más habituales son las derivadas de la danza (minueto y trío) y el rondó. El primero fue muy empleado por los primeros compositores clásicos. El segundo fue el preferido de los tres maestros vieneses, que solían dotar a sus rondós de un desarrollo, dando lugar al rondó-sonata. Otras posibilidades para el último movimiento son la forma sonata y las variaciones.

1.5 La música para el culto religioso en el estilo clásico

Durante la segunda mitad del siglo XVIII los compositores se enfrentaron a las dificultades de escribir música para los oficios religiosos. Por un lado, regulaciones como las de la enciclica *Annus qui hunc*, que intenta desligar a la música litúrgica de la influencia de la ópera. Y por otro lado, el deseo de satisfacer al gusto de una sociedad laica, que encuentra en el *style galant* el ideal sonoro con el cual se identifican. Mattheson describe a los distintos estilos que se pueden emplear en la música sacra:

Ahora que el estilo instrumental penetra en el estilo sacro (aunque, como el estilo del madrigal de antaño, también está ampliamente difundido en el teatro y en las cámaras) hasta tal punto que se requieren sonatas, sonatinas, sinfonías, preludios, interludios y postludios en los asuntos

religiosos, su cualidad solemne y seria ha de basarse directamente en los procedimientos, para no adolecer de cierto sabor a obertura de imprecisa unidad; por ello, en asuntos sacros, este estilo de escritura ha de ser respetable, bien considerado y poderoso; no burlon, pobre o débil, puesto que por esa causa ha sido expulsado de la capilla papal, y sólo se permite el órgano indispensable y los instrumentos bajos, para reforzar las voces fundamentales. Aún así, ello no ha de suponer un abandono indiscriminado de toda vivacidad en el servicio del culto, especialmente porque este estilo de escritura a menudo requiere, naturalmente, más alegría y bien humor que ningún otro [...] Una disposición alegre es más adecuada para la devoción [...] Sólo la discreción y moderación apropiadas, con los alegres sonidos de los clarines, trombones, violines, flautas, etc; no han de perderse de vista, ni actuar en detrimento del mandamiento que dice: Sé feliz; pero temeroso de Dios. (Mattheson, 1739, pág. 209)

Mattheson sugiere en este texto, que la música instrumental, en *style galant*, pueda ser adaptadas a las necesidades del culto, lo que implica la creación de una música alegre pero que no renuncia a la devoción, sino por el contrario, intente promoverla. Respecto a esto, Charles Rosen afirma:

A pesar de todo, lo cierto es que el desagrado hacía la música instrumental responde a motivos más profundos. Siempre se ha considerado la música vocal como la más apta para el servicio religioso y de ello es buena muestra el valor simbólico de pureza que son la música *a capella*. Por lo menos con la música netamente vocal se percibe la presencia de las palabras del servicio religioso. Sin embargo, el estilo clásico en su más pura esencia era de carácter instrumental. (2009, págs. 421 - 422)

A los compositores del estilo clásico les quedó dos caminos: el primero, mantener la forma arcaica del contrapunto barroco, que Heinrich Christoph Koch definió como “estilo aprendido”; el otro, adaptar el estilo del *aria da capo* italiana, a las exigencias litúrgicas, ajustando la música al texto religioso. Por otro lado, la reforma religiosa emprendida por el emperador José II, quién se arrogó la potestad de elegir a los obispos en lugar del Papa, privilegió al clero secular promoviendo el cierre de monasterios y conventos de distintas órdenes religiosas y estos pasaron a ser parte del clero secular. Estas reformas también

incluyeron a la práctica musical, ya que se promovió el uso de la lengua vernácula en los cantos empleados en las celebraciones litúrgicas para que fueran entendidos por el pueblo. Sin embargo, el uso de instrumentos solo fue permitido para a la Misa Mayor de los domingos y algunas fiestas. Esta reforma estuvo vigente por muy poco tiempo.

La gran mayoría de obras compuestas en la segunda mitad del siglo XVIII, abarcaban una variedad de estilos que se mezclaban según sugiriese el texto litúrgico, desde el estilo fugado al homófono, y empleando diversos medios musicales, desde el aria acompañada por teclado hasta el coro acompañado por orquesta completa.

1.6 La encíclica *Annus qui hunc*

En 1749 se publicó la encíclica *Annus qui hunc*, escrita por el Papa Benedicto XIV para reformar la música litúrgica que se practicaba en ese tiempo, influenciada por la música teatral.

Siendo ese el caso, todos pueden imaginar fácilmente qué opinión harán de nosotros los peregrinos pertenecientes a regiones donde no se utilizan instrumentos musicales, y que, procedentes de nosotros y en nuestras ciudades escucharan el sonido en las iglesias, como lo hacemos en teatros y otros lugares profanos. (Benedicto XIV, 1749)(traducción del autor).

La encíclica se enfoca en tres puntos: 1) Integridad de los textos, 2) Intelligibilidad de las palabras, 3) Diferenciación de los estilos musicales que debían acompañar cada momento litúrgico, sin entrar en el repertorio, ni en la presencia de los instrumentos, para los que las normas no pasaban de ser un conjunto de consejos eruditos (Garbini, 2009, pág. 271). Al respecto, José Gonzáles Valle en *La música en España en el siglo XVIII*, afirma lo siguiente:

La encíclica “*Annus Qui*” no es de ningún modo, como a veces se ha llegado a afirmar, un escrito conservador y cerrado, sino abierto y conciliador, con innumerables tintes ilustrados. Está determinada por el pensamiento de la época, puesto que favorecía y reglamentaba la música eclesiástica instrumental y la relación entre música y texto, de ahí que llegará a ser,

como afirma Fellerer, la base teórica de la música eclesiástica de los compositores clásicos vieneses. Su objetivo principal consistía en fomentar la devoción y expulsar de la iglesia lo “puramente teatral”. Si se ocupaba muy poco del gregoriano y de la música litúrgica, se mostraba abierta en cambio a la música de su época, cuyos géneros principales eran la ópera y la sinfonía. Cuidar de la dignidad del culto divino, de la misa, reconocer la majestad de Dios y despertar con medios modernos adecuados la piedad, he aquí la base de sus ideas, por lo que por primera vez el estilo moderno recibió su significado y justificación en la práctica musical eclesiástica. [...] Se autorizaron algunos instrumentos siempre y cuando no pudieran ofender a los asistentes al servicio divino o tocaran algo profano, secular o teatral (pág. 75).

En cuanto al uso del canto llano, o canto gregoriano, la encíclica invocó que este sea empleado según lo establecido por el concilio de Trento, sobretodo durante el oficio divino:

El canto debe ser ejecutado con voces de unísono y el coro debe ser dirigido por una persona experta en canto eclesiástico (llamado canto llano). Este es el canto que esta de acuerdo con los cánones del arte musical y que tanto trabajó San Gregorio Magno, Nuestro Predecesor. (BenedictoXIV, 1749)

Sobre el uso de instrumentos musicales, la encíclica afirma que pueden ser empleados siempre y cuando sirvan para incrementar la devoción y no traigan las sonoridades del teatro a la iglesia:

De acuerdo con su opinión, el venerable hermano procurará en sus iglesias, si en ellas está el uso de tocar instrumentos musicales, con el órgano, solo esos instrumentos que están permitidos, que tienen la tarea de fortalecer y sostener la voz de los cantantes, como son la cítara, el tetracordio mayor y menor, el fagot, la viola, el violín. En cambio, los timbales, los cornos de caza, las trompetas, oboes, flautas, flautines, arpas, mandolinas e instrumentos similares, que hacen música teatral. Sobre el modo de poder usar esos instrumentos que pueden ser admitidos en la música sacra, advertimos que se utilizan exclusivamente para apoyar el canto de las palabras, para que el sentido de ellos se vuelva cada vez más impreso en las mentes de los oyentes, y las mentes de los fieles lleguen emocionados de contemplar cosas espirituales, y ser estimulado a amar a Dios y las cosas más divinas (BenedictoXIV, 1749). (Traducción del autor)

La encíclica también regula el uso de las sinfonías dentro del contexto litúrgico, las cuales pueden tolerarse “siempre que sean serias, y no aburran, debido a su duración, o inconveniencia grave para aquellos que están en el coro, o que trabajan en el Altar, en Vísperas y Misas” (BenedictoXIV, 1749).

En 1750, un año después de haberse publicado la encíclica, el rey Fernando VI emitió un decreto en el cual prohibió “el canto de villancicos en la Capilla Real” (Perez, 2011, pág. 54). La influencia de esta encíclica en América Latina se vio reflejada en la supresión de los villancicos (en lengua vulgar), que se empleaban como responsorios dentro del Oficio Divino, sobretodo para el oficio de Maitines. Con la supresión de los villancicos fueron restituidos los responsorios en canto llano (latín) y, en algunos casos, se realizó *contrafacta*, es decir, los villancicos compuestos en lengua vulgar fueron reutilizados con la misma música, pero en lengua latina.

El arzobispo de Lima, Pedro Antonio de Barroeta y Angel, en 1754, emitió un edicto con la intención de implantar de reformar las prácticas piadosas que se llevaban a cabo en las iglesias de Lima, entre ellas, las prácticas musicales:

“[...] no introducir nuevas figuras en el Canto de la Iglesia, que las que permite el Gregoriano, sino lo que es más detestable, que assi en las Misas solemnes, como antes de ellas, [...] se tocan Sonatas, Arias y Minuetes, y otras canciones, en que en lugar de mover a la devoción y levantar los corazones abatidos de las inclinaciones terrenas a los afectos nobles, como dice el grande Agustino, los exalta a la memoria de los Festines, y otras consideraciones muy pecaminosas [...] Mandamos [...] Excomuni3n mayor, *ipso facto incurrenda*, a todos los Músicos, e instrumentistas [...] (1754, pág. 22)

No hay evidencia de que la encíclica *Annus qui hunc* haya circulado en la ciudad de Lima. No obstante, la cercanía entre la fecha de publicación de la encíclica, en Roma, y el

edicto del arzobispo de Lima, nos hace suponer que Barroeta esta alineado con los preceptos basicos de esta. Las similitudes entre ambos documentos son: la proscripción de toda musica considerada “mundana” o “teatral” y la revalorización del canto gregoriano como práctica musical al servicio de la liturgia. El edicto de Barroeta no tuvo mayor acogida entre el clero y la feligresia de Lima, quienes en corto tiempo volvieron a sus prácticas habituales.

1.7 El estilo Clásico en Lima

Robert Stevenson afirma que: “Haydn cautivó a España durante los últimos veinticinco años del siglo XVIII. Desde España y Portugal su nombre y fama se irradiaron hacia Latinoamérica donde su música se difundió ampliamente al completarse el siglo” (1962, pág. 3). La música de Haydn llegó a España antes, y en mayor medida, que la de Mozart³⁵, la cual fue aceptada rápidamente por la nobleza y la burguesía española, siendo la música de uso domestico la que mayor demanda tuvo. En 1775 los cuartetos de cuerda compuestos por Haydn se ejecutaban en la residencia del Marques de Manca, Manuel Delatila, en Madrid. El punto más importante de este contacto, entre Haydn y España, se dio con el pedido para la composición de *Las siete últimas palabras de cristo en la cruz*³⁶.

Hacia 1785, Haydn recibió desde Cádiz el encargo de una obra musical para la Santa Cueva, con información muy detallada, al parecer detallada por el Marqués de Méritos³⁷, sobre la forma en que la composición se había de integrar en la ceremonia de las Tres Horas. (Díez, 2007, pág. 100).

³⁵ (Leza, 2014, pág. 35)Mientras la obra de Bach apenas tuvo incidencia y la de Mozart era poco conocida, Haydn ocupaba un lugar que sólo recientemente ha mostrado la verdadera dimensión de su impacto más allá del encargo de *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz*.

³⁶ (Díez, 2011, pág. 33) “La tradición y la historiografía gaditana atribuyen al marqués de Valde -Iñigo la idea de solicitar la obra musical a Haydn, pero quien gestionaría el encargo sería otro personaje de la nobleza gaditana”.

³⁷ (Díez, 2011, pág. 33) Francisco de Paula María de Micón, marqués de Méritos [...] Era también un gran aficionado a la música y mantenía buenas conexiones con los círculos de la nobleza madrileña en donde se profesaba verdadera veneración a Haydn.

Quien hizo llegar esta comunicación a Haydn fue Domingo de Iriarte, secretario de la embajada española en Viena, quien a su vez recibió el encargo del Rey Carlos III de “expresarle el agradecimiento del monarca por la música que había enviado a Madrid” (Díez, 2011, pág. 33). La Condesa - Duquesa de Benavente, María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel (1752 – 1834), tenía una orquesta privada³⁸, tanto en su palacio de Madrid como en su finca, en las cercanías de esta ciudad. En 1783 firmó un contrato con Haydn en el que se estipulaba que el compositor debía entregarle anualmente doce obras, entre piezas de cámara o para orquesta, de las cuales ocho debían ser sinfonías. A su vez, Haydn debía enviar cada seis meses “la copia de cualquier otra música que escribiera, con la sola excepción de lo solicitado para su uso exclusivo por otros protectores” (Stevenson, 1962, pág. 13).

La circulación en España de obras compuestas por Haydn tuvo un correlato en sus colonias. El venezolano Francisco de Miranda (1750 – 1816) visitó a Haydn en Esterhaza, entre el 27 y el 29 de octubre de 1785, en cuya biblioteca, en Caracas, fueron encontrados libros que contenían obras de Haydn junto a las de otros autores. En diversos archivos venezolanos se han encontrado partes orquestales de veintiún sinfonías de Haydn, entre ellas, Sinfonía N° 73 (*La chasse* de 1781), partes orquestales del *Stabat Mater* (1767), las Misas *In tempore belli* (1796), *Nelson* (1798), *Te Deum* (1800), Las Siete Últimas Palabras (1788) entre otras obras.

En 1785 fue publicado en México el poema *La Música*³⁹, de Tomás de Iriarte, en el cual se rinde tributo a Haydn:

³⁸ (Leza, 2014, pág. 35) El hecho de que el paradigma de la música instrumental fuese central en la concepción de la modernidad del clasicismo vienés dificultaba aún más su aplicación a un repertorio español escaso y poco conocido a géneros como el cuarteto, el concierto o la sinfonía.

³⁹ (Stevenson, 1962, pág. 3) Tomás de Iriarte publicó en España su primer tributo poético a Haydn el 20 de mayo de 1776, bajo el título *Epístola*. [...] Su poema elogia primero al escritor latino Horacio y después a Haydn, en 68 líneas.

Más, si este Amigo [Horacio] murió,
 Otro tengo, que, aunque vivo,
 Está ausente; y le conozco
 Tan sólo por el oído.
 Háydén [sic], Músico Alemán,
 Compositor peregrino,
 Con dulce ecos se lleva
 Gran parte de mi cariño.
 Su Música, aunque le falte
 De voz humana el auxilio,
 Habla, expresa las pasiones,
 Mueve el ánimo a su agrado [...]. (Stevenson, 1962, pág. 3)

Ricardo Miranda, en su publicación *Haydn en Morelia: José Mariano Elízaga (1786 – 1842)*, menciona qué durante el final de la colonia y el inicio de la república, fue el espíritu de Franz Joseph Haydn el que “marcó de manera indeleble el modo de pensar y sentir” de los compositores mexicanos.

Vale la pena apuntar aquí que probablemente Elízaga escuchó estas *Variaciones en Fa menor* interpretadas por Manuel Antonio de Corral, cuya ejecución de las mismas en la ciudad de México en 1806, dio lugar a una curiosa polémica cuando se acusó al intérprete de plagiar la obra del maestro de Esterházy (Miranda, 1998, pág. 59).

Santiago de Chile, junto a Rio de Janeiro, Brasil, “se disputa el segundo lugar [...] en lo que atañe a la cantidad de ítem catalogados de Haydn” (Stevenson, 1962, pág. 20).

En Cuba, Claudio Fallarero, en su tesis doctoral (2011) titulada: *Los villancicos de Juan Paris (1759 – 1845)*, sostiene que:

Juan Paris presentó los ideales del clasicismo musical en Santiago de Cuba a través del lenguaje de composición de sus obras y de la labor de divulgación de repertorios de ese periodo procedentes de Europa durante las primeras décadas del siglo XIX (2011, pág. 18).

Juan Paris fue un sacerdote español, nacido en Cataluña, que fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Santiago de Cuba en marzo de 1805 hasta 1845, fecha en la que cesan sus funciones como maestro.

En el caso peruano, Juan Carlos Estenssoro, en su libro *Música y Sociedad Coloniales*, refiere que “Pablo Macera (1963) ha sido el primero en señalar la importancia de Francisco Ruiz Cano (1732 – 1792) como introductor del modernismo en el Perú, con su obra *Júbilos de Lima* (Ruiz Cano 1755)” (1989, pág. 27). Por su parte, Mirko Lauer sostiene que:

Júbilos vendría a ser para él expresión de un racionalismo incipiente y encubierto, a partir de que Ruiz Cano sostiene, entre otras cosas, que “en el hombre lo racional está muy a espaldas de lo sensitivo. Su espíritu, no es dueño: es prisionero de la imaginación. Esta, si no es la mejor, es la más poderosa de sus ponencias”. (1997, pág. 180)

El pensamiento estético de Ruiz Cano está influenciado por el racionalismo francés, Rousseau y Diderot, para quienes las artes debían imitar a la naturaleza. Estos autores consideraban que, en vista del carácter abstracto de la música, esta no podría cometer este fin, dejándole únicamente la función de *delectare*.⁴⁰ “Es necesario, que la Musica imite, como todas las demás bellas Artes, las imágenes, y los sentimientos, que ocupan el espíritu, o que ella se confiese indigna de un carácter que merece tan de justicia” (Ruiz-Cano, 1755, pág. 118). Estas ideas francesas estaban en boga en Lima a mediados del siglo XVIII, Pedro Guibovich, en *Lecturas prohibidas*, explica lo siguiente:

La exportación a América de libros impresos en España se vio favorecida por la política de la Corona que concedió un trato preferencial a los productos nacionales frente a los extranjeros. Gracias a dicha política, los habitantes del Nuevo Mundo tuvieron un acceso mayor y más

⁴⁰ Entretener a los sentidos.

variado no solo a la obra de autores peninsulares sino también europeos, en particular franceses. (pág. 44)

Muchos de los libros de filósofos franceses estaban en el *index* de libros prohibidos por la Inquisición. Sin embargo, su circulación en Lima se debió a que estos libros llegaban en cajones cerrados y estaban a nombre de personas de la alta sociedad limeña, razón por la cual, se le cobraba un impuesto adicional a la salida del puerto de Cádiz⁴¹, y eran catalogados como libros “extranjeros”. El 12 de octubre de 1778 entró en vigor el “*Reglamento de Aranceles Reales para el Comercio Libre de España e Indias*” como parte de las reformas llevadas a cabo por el Rey Carlos III se incentivó el comercio entre España y sus colonias, además del comercio entre las mismas colonias. La circulación de partituras y de instrumentos musicales en Lima, provenientes de Centroeuropa se dio de manera similar. El musicólogo chileno Alejandro Vera, en “La circulación de la música en la América virreinal: el virreinato del Perú”, en la que investiga los archivos de aduanas de Lima, afirma:

Aproximadamente un 90% de los instrumentos musicales encontrados se clasifica como “efectos extranjeros”, es decir, bienes de fabricación no española. Las fuentes son incluso más precisas con relación a los claves: dos de ellos eran alemanes y otros dos eran ingleses. Una tendencia tan marcada hace patente que el principal referente musical que tenían los habitantes de Lima no era ya España, sino Centroeuropa (2014, pág. 12).

Los instrumentos para uso doméstico, reflejo del consumo de insumos musicales en Lima a mediados del siglo XVIII. Las familias poderosas accedían a tener clavecines, por el

⁴¹ Cádiz se transformó en el puerto oficial de España en 1717 en reemplazo de Sevilla. Que tenía salida al mar a través del río Guadalquivir para tener salida al mar, con lo cual condicionaba la cantidad y el tipo de embarcación que salían de ese puerto. En vista a esto, el puerto de Cádiz, con su mejor acceso al mar, permitió hacer un comercio más fluido e incrementar los ingresos en las arcas reales. Por otro lado, la mayor capacidad del puerto de Cádiz, le permitía competir con los puertos ingleses.

prestigio social que les daba. Vera da cuenta de un cargamento de partituras de grandes proporciones, cuyo pedido se hizo desde la ciudad de Lima por el comerciante gallego Antonio Helme en el año 1779.

Dicho cargamento incluía más de quinientas obras, en su mayor parte identificadas como “oberturas”, término intercambiable en la época con el de sinfonía, además contenía numerosos “dúos” y “tríos”. Dado que fueron clasificados como “géneros extranjeros”, estas piezas tampoco procedían de España, sino de otros puntos de Europa. Esto último se ve confirmado por los compositores listados, cuya obra fue impresa fundamentalmente en Amberes, Londres y París. Entre ellos figura Johann Christian Bach [...], Carl Friedrich Abel [...], Luigi Boccherini [...] y otros que integraron la orquesta de Mannheim: Johann Anton Filtz; Carlo Giuseppe Toeschi y Johann Christian Cannabich (2014, pág. 13).

Esta lista de compositores evidencia que en 1779 las obras compuestas en *style galant* eran de consumo doméstico en Lima y que su arribo fue en fechas no muy lejanas a las de su publicación en Europa. Además, estas obras no procedían de España, sino que, venían de otras partes de Europa.

Rosa Isusi en el libro *La música de la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII y América* afirma que en la catedral de Lima se han encontrado 60 obras del compositor Juan Antonio Ripa y que, según Juan Carlos Estenssoro, algunos de los villancicos de Juan Antonio Ripa son los originales que el maestro compuso para la catedral de Sevilla entre 1768 y 1795 (Isusi, 2010). En esta misma catedral se encontró fragmentos de una *Vigilia de difuntos* compuesta por el compositor español Francisco Garcia Fajer (Vera, 2010). Tanto las obras de Ripa como la *Vigilia* de Garcia Fajer presentan influencia del estilo clásico. Es decir, este estilo pudo haber llegado al Perú en las obras de compositores españoles que, a finales del siglo XVIII, lo han asimilado y circulaban por la capital del virreinato.

Alejandro Vera afirma que las obras de Haydn debieron llegar a Lima en la década de 1780 (2014). Además, da cuenta de la aparición en el convento franciscano de Lima de una copia manuscrita de la Sonata Hob. XVI: 22 “compuesta por Haydn en 1773” (2014, pág. 15) y de una versión para piano del *andante* de la Sinfonía Hob.I:73 “*La chasse*” de Haydn. Así mismo, José Manuel Izquierdo Köning da cuenta que en la Biblioteca Nacional del Perú apareció la parte de trompeta primera de la sinfonía “el Reloj” compuesta por Joseph Haydn entre 1793 y 1794.

Las órdenes religiosas instaladas en Lima también propiciaron el comercio y circulación de partituras provenientes de Europa. Al respecto, Carlos Raygada reporta que en una publicación aparecida en el diario *El telégrafo de Lima* en 1833, en la cual se informa que en la puerta del convento de San Agustín se vendían partituras traídas de Europa a las cuales se les califica de «modernas» y «del mejor gusto», “para templos, como salmos, para vísperas, piezas fúnebres de réquiem, misas para fiestas y algunas más para instrumentos: cuartetos de cuerda, dos tercetos, sabinas de canto para academia y teatro” (1956, pág. 10). Las partituras a las que se refieren son para uso litúrgico, así como partituras para uso doméstico, académico y teatral. Pedro Guibovich afirma que: “No menos efectivo era servirse de las redes comerciales que algunas órdenes religiosas mantenían con el Viejo Continente para el abastecimiento de libros” (2013, pág. 52). Esto debido a que los conventos limeños mantenían contacto con otros de la misma orden en distintas ciudades europeas, permitiendo la importación de partituras en fechas cercanas a su publicación europea.

En algunos conventos limeños funcionaban escuelas de músicas, siendo las más importantes las de San Agustín, Santo Domingo y la Merced. Los músicos educados en los conventos formaban parte de la capilla de música como cantantes o instrumentistas, “muchas veces eran criados desde niños por los conventos para este fin” (Alzedo, 1869, pág. 20). Esta

relación entre la escuela y capilla de música hizo que los conventos limeños fueron espacios en los que se ensañó y ejecutó obras de diversos estilos musicales y que, bajo la influencia de las ideas ilustradas, se abandonó las obras de estética barrocas por otras consideradas como “modernos” y de “buen gusto”. En los archivos conventuales limeños no se han encontrado obras para uso litúrgico compuestas por Haydn. Lo que se ha encontrada permite saber que el estilo clásico llegó a Lima a través de las obras para consumo doméstico que circularon en esta ciudad en el transito del siglo XVIII al XIX y que eran empleadas para el entretenimiento particular de los frailes. Andrés Sas refiere lo siguiente:

Las capillas de música limeñas siguieron siendo las propagadoras de la música culta en la Capital, y ya no solamente la destinada a los servicios sagrados, con sus melodías operáticas cantando palabras rituales, con sus villancicos de carácter popular y sus arias de bravura sobre un texto que aludía a hechos santos y se desgranaba en versos ramplones; también daban a conocer las dichas capillas, música profana, sonatas y sinfonías, ejecutadas después del *Gloria* y antes del Sanctus. (1962, pág. 10)

La ejecución de estas obras en Misa, se daban durante el *ofertorio*, momento litúrgico que no era parte del ordinario de la Misa y en el cual se podían emplear himnos en canto llano, motetes polifónicos, obras instrumentales, o en su defecto, no tener ningún tipo de ejecución musical. Los movimientos lentos de las sinfonías u obras de cámara, al no estar sujetas a un texto que condicionase su práctica, se ejecutaban en este momento litúrgico debido al carácter reflexivo de estas piezas, mientras mantuviese el clima de devoción y fueran del gusto de la feligresía. Antonio Eximeno, en su tratado *Del origen y reglas de la música*, afirma lo siguiente:

No se debe entender por esto que, si el canto eclesiástico se debiera componer ahora, se haría por el gusto de la música teatral. Es necesario distinguir dos géneros de música para el uso de la Iglesia: el uno es el canto de la liturgia, que se dirige precisamente a fomentar la devoción del pueblo; y el otro es la música que la Iglesia permite para acrecentar la magnificencia y pompa de las grandes solemnidades, cuya

música no es tanto un estímulo de la devoción, cuando un sagrado entretenimiento del pueblo (1774, pág. 291).

Las obras instrumentales, sinfonías u obras de cámara, empleadas dentro de la liturgia se ajustaba a este propósito. De esta manera las escuelas y capillas conventuales se convirtieron en espacios que permitieron la asimilación de nuevas estéticas musicales y su difusión en la sociedad limeña.



CAPITULO II

fray CIPRIANO AGUILAR Y LA *VIGILIA* N° 2

1. Cipriano Aguilar, un fraile agustino

No se sabe con precisión la fecha de nacimiento de fray Cipriano Aguilar. Sin embargo, el acta de profesión religiosa⁴², realizada en el año de 1788 e inscrita en el folio 47 del *Libro de Profesiones* del Convento de San Agustín de Lima, presenta algunos datos importantes. Siendo los 18 años la edad mínima para realizar la profesión religiosa, se puede deducir que posiblemente Aguilar haya nacido en 1770. Otro dato que aparece en el acta de profesión es que fray Cipriano se declara como “hijo legítimo” de Pasqual [*sic*] Aguilar y de Ventura Fernández, además de haber sido bautizado en la “Catedral”. Sin embargo, este último dato puede no ser cierto, ya que en la catedral no se realizaban bautizos. En todo caso pudo ser bautizado en la parroquia del Sagrario, contigua a la Catedral de Lima. Según Carlos Raygada la partida de bautizo de fray Cipriano tampoco ha sido encontrada en los archivos de dicha parroquia (1956, págs. 14 - 15).

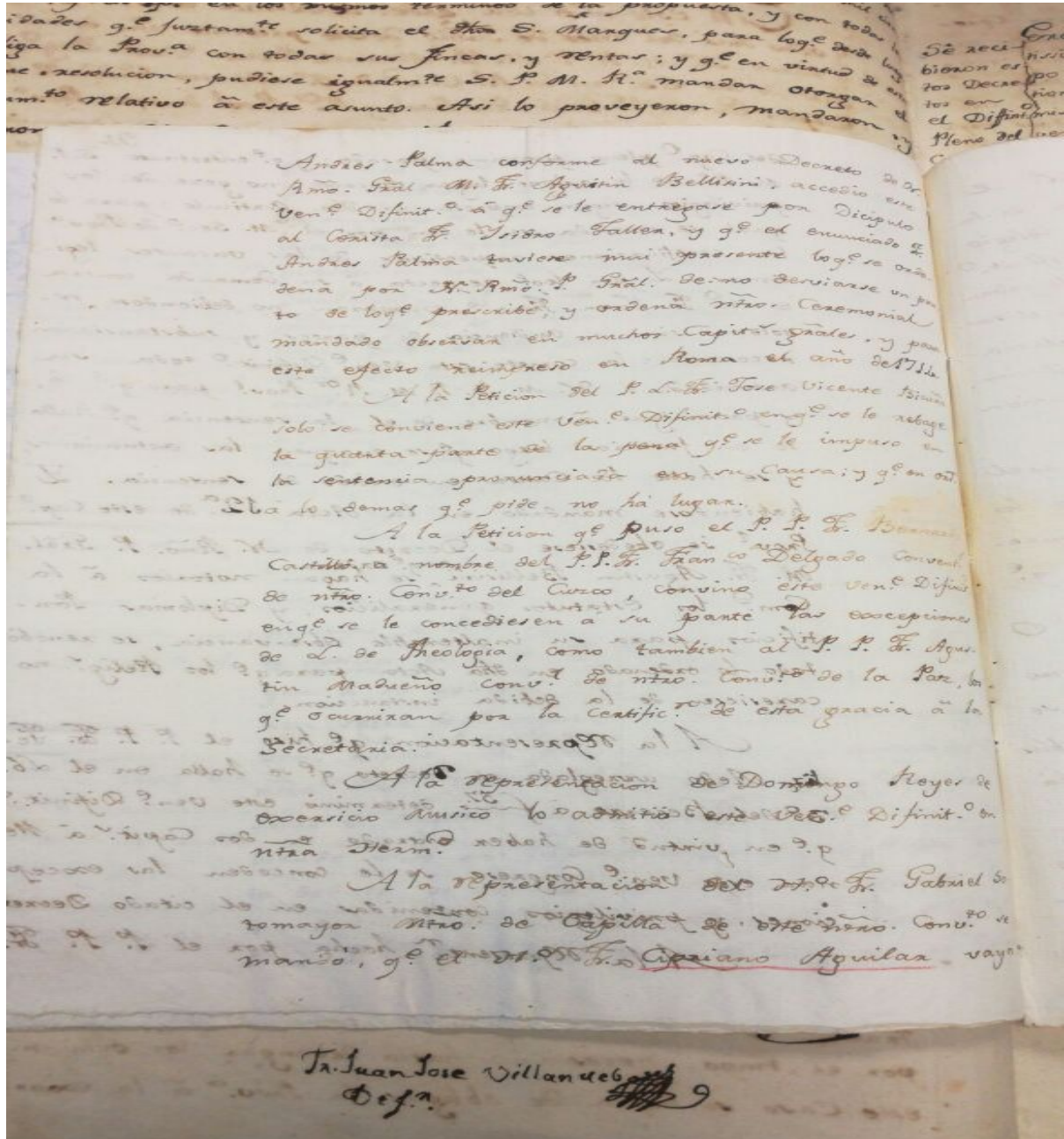
En 1799 fray Cipriano Aguilar vivía en el Convento de San Agustín de Lima, según consta en el *Libro del Becerro*⁴³, Capítulo Intermedio de ese año, folio 91. Dicha acta capitular informa:

A la representación del H° Fr Gabriel Sotomayor Mtro° de Capilla de este nuestro Convento. se mandó que. el H° fr Cipriano Aguilar vaya haciendo el mérito de suplir sus ausencias, y enfermedades, para que le tengan presente en el fallecimiento del Suplicante por que no puede haber dos Mtros. de Capilla a un mismo tiempo.

⁴² La profesión se realiza al haber concluido el periodo del noviciado, en el cual, el religioso ha sido introducido a la vida conventual, mediante el estudio de la regla. Con la profesión religiosa, o profesión perpetua, el novicio es admitido en la orden y asume las responsabilidades que esto conlleva. Una de las características de la profesión es que el fraile pudiese decidir no acceder al sacerdocio, razón por la cual no celebraría Misa, ni podría asumir cargos de autoridad dentro de la orden.

⁴³ Llamado así por ser un libro encuadernado en piel de becerro.

De ello se deduce que el maestro de capilla titular del convento de San Agustín, fray Gabriel Sotomayor, recomienda que fray Cipriano Aguilar, de cerca de 29 años, lo reemplace en sus ausencias y que se le tenga en cuenta al momento de fallecer Sotomayor.



Félix Cipriano Coronel Zegarra, en el prologo del libro *Filosofía Elemental de la Música*, escrito por José Bernardo Alzedo en 1869, afirma lo siguiente:

Contaba seis años (Alzedo) cuando ingresó por la vez primera en un establecimiento de educación, y durante los cuatro años que allí estuvo, concluyó todos sus estudios preliminares. [...] Persuadir á la madre para que dedicase al niño á la música, y no á la medicina, como se había pensado, fué desde entónces su proyecto. La elocuencia natural, compañera siempre de la convicción, dió fuerza al buen padrino, é hizo que lograrse lo que tanto anhelaba. «Comadre,» le decía á D^a Rosa, «José Bernardo está destinado por la naturaleza para la música y no para otra cosa.» Desde entónces se fijó el destino de Alzedo.

Convencida la buena madre, resuelta á seguir estos consejos, logró que el jóven Bernardo entrase en el convento de los Agustinos, donde á la sazón florecía una acreditada academia dirigida por Fray Cipriano Aguilar. No bastó la solicitud maternal para asegurar los adelantos del hijo, y poco despues, habiendo llegado á oídos de D^a Rosa, que las lecciones de los buenos padres Agustinos eran tan oscuras como inútiles, determinó separar al niño de ese convento y trasladarlo al de Domínicos. (Alzedo, 1869)

José Bernardo Alzedo (1798), y según Coronel Zegarra, inicia su formación musical a los 10 años aproximadamente, es decir en 1808, en la academia de música del convento de San Agustín, dirigida por fray Cipriano Aguilar. Para esta fecha, la edad de fray Cipriano Aguilar debió ser de 38 años. No se puede afirmar que fuese maestro de capilla del convento, pero sí se le menciona como encargado de la academia musical que allí funcionaba.

En el folio 158 del *Libro del Becerro* (1813), aparece apuntado lo siguiente:

El H^o Fr Cipriano Ramires pidió se le continuase en el servicio interino de la Maestría de Capilla durante la enfermedad del H^o Fr Gabriel Sotomayor; y se remitió su solicitud a N. M. R. P. M. Provincial para que resolviese lo que hallare por mas conveniente.

Respecto a esto, Carlos Raygada hace una aclaración: “El P. Montes⁴⁴ supone, con bastante fundamento, que el apellido Ramires ha sido inscrito por error, pues ya se ve, en la resolución precedente que el propio fray Gabriel suplicaba que fuese Fray Cipriano Aguilar su reemplazante” (1956, págs. 14 - 15).

⁴⁴ El padre Graciano Montes era el encargado del archivo del Convento de San Agustín en el tiempo en que Raygada realizó su investigación (1956).

En 1821 fray Cipriano Aguilar participó en el concurso convocado por José de San Martín del cual “resultaría premiada la composición que se declarase digna de ser adoptada por himno de la República”. Para ese entonces ya se le reconocía a fray Cipriano Aguilar como “Maestro de Capilla de los Agustinos” (Palma, 1896).

El padre Javier Campos O.S.A., en su libro *Los Agustinos en el Perú en el tránsito de la independencia a la república*, presenta una lista de frailes que entre los años 1827 y 1829, piden ser exclaustros por “«motivos de conciencia», que había sugerido el Gobierno para tramitarla con celeridad” (2010, pág. 24). En esta lista aparece el nombre de fray Cipriano Aguilar. Sin embargo, el mismo padre Campos, en su libro *La orden de San Agustín en el Archivo Arzobispal de Lima*, informa:

1505. XXI:2 1827. Ica. Solicitud de fray Cipriano Aguilar religioso lego del convento de San Agustín de Ica, para que se le franquee licencia de exclaustros debido a la holgura con que se manejó fuera del convento. Incluye certificado del escribano público sobre la escritura de poder que concede el dicho religioso al coronel de los ejércitos del Perú don Ignacio Alcázar. 2f., 2b (2012, pág. 227).

No se ha podido establecer en qué momento, y por qué razones, fray Cipriano Aguilar fue trasladado al convento agustino de Ica. Sin embargo, pidió su exclaustros estando en esa ciudad. El trámite para la exclaustros se debía hacer ante el arzobispado de Lima, ya que para esa época Ica no tenía un obispado sino una administración apostólica y pertenecía a la jurisdicción eclesiástica del arzobispado de Lima. Una de las posibles razones para la mudanza de fray Cipriano Aguilar al convento de Ica es que después del terremoto ocurrido el 30 de mayo de 1813, el convento de Ica quedó seriamente dañado y su reparación no trajo resultados satisfactorios. Esto, en parte, hizo que el número de religiosos fuese disminuyendo y que para evitar la supresión del convento se tuviesen que traer frailes de Lima para mantener la vida conventual. José López Melgar, en su libro *Templos y Conventos extintos en Ica*, afirma lo siguiente:

Siendo así, que el 26 de setiembre de 1827, el gobierno después de comprobar y haber oído al administrador apostólico, quien manifestó la imposibilidad de establecer el número de religiosos, decretó la supresión del Convento de San Agustín de Ica, quedando en servicio solo el templo (2016, pág. 58).

En el pedido de exclaustación, fray Cipriano Aguilar se reconocía como “lego”, es decir, un fraile que no había sido ordenado sacerdote. Según la costumbre de la época, eran impedimentos para acceder al sacerdocio ser hijo ilegítimo o ser afrodescendiente. Sin embargo, en el acta de profesión afirmaba ser hijo “legítimo”, quedando como únicas opciones ser afrodescendiente⁴⁵, o el deseo expreso de no ser sacerdote, para dedicar más tiempo a la música. Según refiere el padre Campos, para el año de 1827 sólo quedaban tres frailes en el convento de Ica que, a pesar de haber sido secularizados, deseaban permanecer en la conventualidad (2012, pág. 227). No hay certeza de que fray Cipriano fuera uno de estos tres frailes. Sin embargo, en 1837, en una comunicación del prior del convento de San Agustín de Lima al arzobispado limeño, solicita que se traiga desde Ica a fray Cipriano Aguilar, el cual se encontraba como conventual de la orden en Ica:

1544. XXIII:44 1837. Lima. Comunicación de fray Manuel Rojas, de la prelación del convento de San Agustín, al Arzobispo de Lima, sobre la necesidad de tener en el templo como maestro de capilla al hermano fray Cipriano de Aguilar, que se encuentra como conventual de la orden en Ica, pidiendo se ordene al prelado en Ica que se le pague lo que se le debe de sus mesadas, a fin de pasar a servir a Lima sin inconvenientes. 1f., 1b. (P. 231)

Es decir, ese año de 1837, fray Cipriano Aguilar, de 67 años aproximadamente, vivía en el convento de Ica, que como se sabe fue suprimido, quedando sólo una pequeña comunidad que atendía a la iglesia del convento. Lo trajeron a Lima para que ocupara el puesto de maestro de capilla del convento de San Agustín.

Rodolfo Barbacci, en sus *Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano*, informa que en noviembre de 1836 se ejecutó en Lima una *Sinfonía a toda orquesta*, compuesta por fray Cipriano Aguilar, como parte de un concierto de la Academia de música que dirigía

⁴⁵ La razón para la exclusión de mulatos y mestizos para acceder al orden sacerdotal se describe como la falta de “limpieza de sangre”. Esto tiene sus raíces en España del siglo XV, pero los estatutos de limpieza llegaron a ser mas influyentes durante el siglo XVI tanto en la Madre Patria con en las Indias. Su propósito principal era excluir de oficios civiles y eclesiásticos a los descendientes de judíos y musulmanes. Así, para entrar en una orden religiosa o alcanzar un oficio eclesiástico, una persona tenía que probar que era cristiano viejo y que era libre de toda “mala sangre” judía o musulmana. Análogamente, los indígenas – con sus antepasados recientes -no-cristianos – fueron incluidos en este grupo de cristianos nuevos y así fueron impedidos del acceso a oficios eclesiásticos. (Lundberg, 2008, pág. 47)

Manuel Rodríguez⁴⁶. Lo más probable es que fray Cipriano Aguilar no haya estado presente en Lima al momento de darse este concierto, ya que fue mandado a venir a Lima recién en el año de 1837. De la sinfonía mencionada por Barbacci no ha quedado evidencia alguna en el archivo de la Orden de San Agustín. Habría que seguir investigando en los archivos que puedan haber quedado del convento agustino de Ica.

A su vez, en el archivo de la Orden de San Agustín en Lima, apareció un documento con fecha 9 de noviembre del año 1837, en el cual el prior del convento de San Agustín presenta un informe al arzobispado de Lima para que se le conceda a fray Cipriano Aguilar “la mesada que por ley le corresponden y prestándole los demás auxilios que necesite”. En este documento se informa que ha sido mandado a venir para que asuma el puesto de maestro de capilla y ponga su escuela de música en donde pueda formar tanto a religiosos y hermanos que se presentan por orden del prior, así como también a los (ciudadanos) de la capital.

⁴⁶ Manuel Rodríguez, notable violinista y maestro que desde 1834 hasta 1838 había dirigido una muy activa academia particular (Raygada, 1956).



ESTADO NOR-PERUANO.

Palacio Arzobispal en Lima á 9 de *Noviembre* de 1837

Al Sr. P. M. Prior de S. M. Agustín



En el recurso presentado p.^o Fr. Cipriano Aguilar de ese Convento, sobre los privilegios y prerrogativas que como Maestro de Capilla represento han gozado los que han desempeñado este cargo en su Religión, se ha sabido S.^o S.^o resolver el auto siguiente: Lima y Nov. 8 de 1837. — Visto este informe, y atención á que p.^o falta del Maestro de Capilla del Convento de S. M. Agustín, se mandó venir al Religioso Fr. Cipriano Aguilar con este destino, y q.^o ponga su escuela de Música p.^o educar en ella, no solo á los Religiosos y hermanos que se presenten con orden del P. M. Prior, si también á los de la Capital, y debiendo continuarse en los privilegios y prerrogativas que han tenido los de esta Sede, por la utilidad y ventaja que resulta de su dedicación, el P. M. Prior, lo continuará en ellos, proporcionándole la mesada que p.^o ley le corresponde, y prestándole los demás auxilios que necesite, y que crea son necesarios á su Religión, para lo dejamos á su dis-

circulo

REPARTO DE LOS BIENES DE LA CORONA



" correccion y zelo con que esta resolviendo sup.
 " Comunidad. Transcribese esta resolucion p.^a
 " su conocim.^{to} = El Arzobpo = D. Garate
 " Vro =

Lo comunico á V. R. p.^a su inteligencia
 y fines con que se trata

Dios guarde á V. R.

D. Fern.^o Sarrate

En este contexto, Carlos Raygada refiere lo siguiente:

En el año de 1840, Manuel Rodríguez fue elegido para dirigir la Academia Nacional Filarmónica, este nombramiento provocó varios “Remitidos” en los periódicos de la época, en los que Cipriano Aguilar, Zavala y Bañón, lo acusan de ser mal compositor y violinista, pese a los muchos años que tenía dedicados a la profesión (1956, pág. 492).

Lo dicho por Raygada evidencia que para 1840, fray Cipriano Aguilar, de 70 años, seguía estando en actividad profesional y probablemente su opinión, como músico, podía ser influyente en el público de Lima.

No se ha podido establecer la fecha exacta de la muerte de fray Cipriano Aguilar. Es posible que ocurriera entre 1840 y 1854. Rodolfo Barbacci afirma que el 15 de mayo de 1847 Manuel Bañón da a conocer la “reapertura de su academia de música vocal e instrumental del convento de San Agustín”. Otro aviso similar aparecerá el 7 de mayo de 1852. El 15 de Julio de 1854, Manuel Bañón se anunciaba como maestro de capilla del convento de San Agustín (Barbacci, 1949, pág. 426). Es probable que la academia de música haya funcionado como una instancia separada de la capilla de música, razón por la cual Bañón primero sólo publicitó la apertura de la academia y recién desde 1854, con el posible fallecimiento de Aguilar, se presenta como maestro de capilla de dicho convento. Algo similar ocurrió con el propio Aguilar, ya que antes de ocupar el magisterio de capilla, su principal labor fue la de formar a los niños y jóvenes que integraban la academia de música del convento de San Agustín. De ser éste el caso, fray Cipriano Aguilar debió fallecer a la edad de 84 años.

2. El Officium Deffunctorum

Las primeras liturgias cristianas ocurrían de noche, tanto por comodidad como por seguridad. A estas liturgias se les llamo “nocturnos” o “vigilias”, las cuales tenían lugar los sábados, después de la media noche, y concluían al amanecer del domingo con la celebración eucarística primitiva, antecesora de la Misa. “El domingo, día de la Resurrección, reemplazó

entonces al “*Sabbath*” judío (sábado) como día festivo de la semana” (Hoppin, 2000, pág. 109). Las vigiliat mantenan la estructura de las oraciones judías, que permitían la alternancia de oraciones, lecturas de las Escrituras y canto de los salmos. Posteriormente se insertó el canto de los himnos⁴⁷. Esta práctica ritual produjo tres oficios separados, que son los siguientes:

- Un culto realizado al caer la tarde y que anticipaba a la vigilia, que luego dio lugar al oficio de las Vísperas.
- La Vigilia, que se celebraba a la última hora de la noche, que posteriormente paso a llamarse Nocturno y luego se le llamó Maitines.
- Un culto celebrado en las primeras horas de la mañana que dio lugar al oficio de Laudes.

En las Vigiliat de difuntos se hacía guardia al recién fallecido “cantando o recitando salmos” (Righetti, 1955) . En Oriente, San Gregorio Niceno toma las fiestas de los mártires como ejemplo para la realización de estas “vigiliat nocturnas”.

La “Vigilia de difuntos” de los primeros tiempos se transformará en el Siglo VII, con la reforma hecha por el papa Gregorio VI, en el *Officium Defunctorum* (Oficio de Difuntos) conjuntaba ritos y plegarias de las comunidades religiosas en determinados momentos del año, “de modo que, independientemente de si hubiera habido o no un fallecimiento, se conformó un *corpus* de preces orientado a rogar por los muertos, que sería incorporado, a partir del siglo VII a la liturgia canónica⁴⁸” (Baldó, 2016, pág. 188).

⁴⁷ (Righetti, 1955, pág. 1206) “San Ambrosio ha sido llamado «el padre de la himnodia sagrada latina». Sus cantos están todos compuestos en dímetros yámbicos acatalécticos de ocho sílabas, distribuidos en ocho estrofas de cuatro versos, para cantarse a coros alternados”.

⁴⁸ “Liturgia canónica”, también llamada “liturgia romana”, a diferencia de la “liturgia monástica”.

El Concilio de Trento (1545 – 1563) estableció la estructura del Oficio de Difuntos al promulgar el Breviario y el Misal tridentino, quedando unificadas las múltiples formas litúrgicas que se empleaban en ese ritual hasta entonces. Según el musicólogo Javier Marín López, en “Música para la fiesta de la muerte en la catedral de México: Una propuesta de reconstrucción e interpretación del oficio de difuntos”, a todo el Oficio de Difuntos se le llamó “Vigilia” y su estructura quedó determinada de la siguiente manera:

Vísperas: este servicio consistía básicamente en la sucesión de cinco salmos con sus correspondientes antífonas, el *Magnificat* con su antífona y un salmo final, *Lauda anima mea*, de carácter optativo.

Maitines: este servicio era el más extenso y también el más variable. Comenzaba con el invitatorio (antífona *Regem cui omnia vivunt* y Salmo 94 *Venite exsultemus*) y continuaba con tres secciones de idéntica estructura y extensión llamadas nocturnos, en las que se alternaban salmos y antífonas por un lado y responsorios y lecciones por otro.

Laudes: este breve servicio tenía la misma estructura que el de Vísperas. Se cantaban cuatro salmos con sus correspondientes antífonas y dos cánticos (el de Ezequiel sustituyendo al cuarto salmo y el de Zacarías sustituyendo al *Magnificat*), ambos precedidos de sus correspondientes antífonas (pág. 318)

3. Rituales fúnebres en la Orden de Ermitaños de San Agustín

En las Constituciones Primitivas, o ratisbonences⁴⁹, de la Orden de Ermitaños de San Agustín, publicadas en 1290, vigentes durante varios siglos y que se modificaron según las nuevas circunstancias históricas, encontramos artículos que establecen las normas para el trato de los frailes difuntos, “es decir, como comportarse en casos, por ejemplo, la velación del cadáver, el entierro, lugar y forma, sufragios u oraciones, etc.” (Carmona, 2014, pág. 684). Estas Constituciones establecen los cuidados a los moribundos:

Mientras están conscientes [los enfermos en peligro de muerte], según la costumbre de la Santa Iglesia Católica y de nuestra Orden, se les administre la santa unción y se mantenga especial cuidado y vigilancia, que el Prior o algún hermano le trate con dulzura y le dirija palabras que

⁴⁹ Se les conoce como ratisbonenses por que su aprobación se dio en la ciudad de Ratisbona, Alemania, en el año de 1290.

le ayuden y conforten y cada día se ofrezcan oraciones en sufragio [...] En el momento de su muerte, avisen al enfermero o al sacristán para que todos acudan y se recite el oficio por él (Arámburu, 1966, pág. 54).

En caso de que el difunto fuese fraile, novicio o converso, cada sacerdote estaba obligado a decir tres misas por su alma, que los clérigos recitaran el salterio y los no sacerdotes recitaran cincuenta Padrenuestros con *réquiem aeternam*. “Cada año, en el mes de noviembre, se celebrará una misa de aniversario por todos los miembros difuntos de la Orden”. En el caso de que muriera el Padre General de la Orden, “además de la aplicación de las misas de cada sacerdote de la Orden, cada comunidad debe cantar la vigilia y misa de difuntos nada más conocer la noticia”. Para el caso de que el fallecido fuese persona ajena a la orden se establecieron también algunas normas, así: “A la muerte del Papa cada sacerdote aplicará tres misas, también por el Penitenciario pontificio que falleciere” (Arámburu, 1966, pág. 686). Disponen, por otra parte, que en cada convento de la Orden se celebre un aniversario por los padres y familiares, además de por los bienhechores difuntos en los meses de febrero y en julio.

Según el voto de pobreza observado por las órdenes mendicantes, los religiosos no poseen bienes propios. Sin embargo, las Constituciones agustinas prevén que los frailes tengan compromiso de herencia, y de ser éste el caso, una vez que se cubren los gastos, deben volver a su origen. “Todo lo demás pasa a la comunidad de la que era miembro a la hora de su muerte” (Carmona, 2014, pág. 685.)

4. Rituales fúnebres en la ciudad de Lima

Producto de la difusión de ideas ilustradas en Lima desde mediados del siglo XVIII, se cuestionó el uso de cementerios en las iglesias. Los católicos ilustrados⁵⁰ revaloraron la práctica de los primeros cristianos de enterrar a los muertos en espacios alejados de la ciudad y la opusieron a la costumbre barroca de enterrar a los muertos en las iglesias.

Estos cementerios trajeron problemas de salubridad a la ciudad, debido al fétido olor que espacian los cuerpos en descomposición dentro de las iglesias y en las calles aledañas a ellas. Además, muchos de los enterrados en las iglesias morían de enfermedades contagiosas, con lo cual existía peligro de que se propagaran epidemias. Phillipe Aries manifiesta lo siguiente:

[...] La acumulación *in situ* de muertos en las iglesias o en los pequeños patios de las iglesias llegó a ser intolerable, al menos para las mentes «ilustradas» de los años 1760. Lo que ya duraba desde hacía casi un milenio sin suscitar reserva alguna, dejaba de ser soportable y se volvía objeto de vehemencias críticas. Toda una literatura lo certifica. Por una parte, la salud pública se veía comprometida por las emanaciones pestilentes y los hedores infectos procedentes de las fosas. Por otra, el suelo de las iglesias, tierra saturada de cadáveres de los cementerios y la exhibición de osarios violaban constantemente la dignidad de los muertos. Se echaba en cara a la Iglesia que hubiera hecho todo lo posible por el alma y nada por el cuerpo, y que cobraba el dinero de las misas sin piedad por los muertos, confirmada por los restos de sus tumbas, por la elocuencia de su epigrafía funeraria. Los muertos tenían que dejar de envenenar a los vivos, y los vivos tenían que implantar un verdadero culto laico que manifestara su veneración a los muertos. Sus tumbas se convertían en el signo de su presencia más allá de la muerte [...] (2000, pág. 49)

⁵⁰ (Ruiz, 2016) Las élites ilustradas buscaron el retorno de la Iglesia a sus modestos orígenes propios de la pureza evangélica. Brading (2003) menciona que la oposición a la piedad barroca generó una profunda fisura entre los prelados “ilustrados” y la feligresía.

La construcción de un cementerio público a las afueras de Lima fue ordenada por Decreto Real emitido el 9 de diciembre 1786. Sin embargo, no fue sino hasta 1807 en que el arquitecto Matías Maestro terminó los planos de construcción. El Panteón General se construyó en 1808 y fue inaugurado por el virrey Abascal el 31 de mayo del mismo año.

Esta determinación [la construcción del Panteón General] significó en la práctica una “alianza” entre el Estado y la Iglesia por el bien de la salud pública. Se mantuvieron las misas de difuntos y toda la pompa fúnebre, pero se optó por destinar las “afueras” de la ciudad como el lugar indicado par los entierros. (Casalino, 2015, pág. 336)

Para la bendición del Panteón, el arzobispo de Lima, Bartolomé María de las Heras, redactó una carta pastoral en la cual exhortaba a la población a que “usen el nuevo cementerio por razones de decoro y hermosura de los templos, así como por el mejoramiento de la salud pública” (Tácanan, 2011, pág. 241). En dicho discurso, el arzobispo de Lima afirmó:

[...] Espero en nuestro Pueblo ilustrado y virtuoso, se convenza pronta, y generalmente de las verdades propuestas, advirtiéndole que el móvil del nuevo establecimiento es por una parte la reverencia, decoro y hermosura de los templos, y por otra la salud pública; en una palabra, la religión y el Estado. (Tácanan, 2011, pág. 242)

Una vez inaugurado el Cementerio, se instauró un “Reglamento provisional” acordado por el virrey José Fernando Abascal y Sousa y el arzobispo de Lima Bartolomé María de las Heras para la apertura del Cementerio General de esta ciudad conforme a lo ordenado por su Majestad en Reales Cédulas de 9 de diciembre de 1786 y 3 de abril de 1787”. En este reglamento se estipula que:

- Las iglesias debían cerrar de manera permanente sus bóvedas, sepulturas y osarios, salvo para el entierro de personas «venerables» y de santidad comprobada. (Tácutan, 2011)
- El clero y las órdenes religiosas tenían reservado en forma gratuita la propiedad de sus nichos y por ningún motivo podía incrementarse la cantidad reservada para cada una de ellas.
- El traslado del difunto debía ser en carruaje fúnebre, no se deberían omitir las causas del fallecimiento en los libros parroquiales [...] Asimismo todos los cadáveres debían ser colocados en ataúdes.
- El cuerpo sería trasladado a la iglesia en la segunda noche del fallecimiento. Las honras o exequias religiosas se celebraban al día siguiente.
- Las misas debían ser desde las 6 hasta las 8 de la mañana. Sin embargo, Manuel Atanasio Fuentes afirma que estas misas se celebraban hasta las diez u once del día. (1867)
- Al culminar la misa, la familia se ubicaba en la puerta del templo para que pasara el ataúd y recibieran el pésame de todos los asistentes.
- Los clérigos estaban obligados a entregar los cuerpos apenas se presentará el conductor de la carroza fúnebre. Éste tenía la orden de extraer el cuerpo de donde se hallare.
- Para enterrar a los niños se empleaba el Angelorio.
- Luego de arribar el cadáver al cementerio, los capellanes, sacristán y sirvientes debían organizar el tipo de sepultura que correspondía a cada cadáver. Los ataúdes eran colocados en las gradas de la capilla y entre cada ataúd debía haber dos velas encendidas.
- El entierro debía llevarse a cabo inmediatamente después y sin pérdida de tiempo.

- Los cuerpos debían estar ubicados en las puertas de cada sección, y debían llevarse a cabo los entierros entonando “a cada uno el oficio que previene el ritual romano para este caso”.

Los rituales funerarios, o pompas fúnebres, no sólo fueron manifestación de religiosidad, sino también acontecimientos sociales en los que se ponía a la vista el prestigio y poder económico de la élite limeña. Las familias de menos recursos intentaban emular las costumbres de esta élite, aún cuando implicara endeudarse (Tácanan, 2011). La música era parte de este ritual, tanto por el canto llano, que musicaliza todas las partes de la liturgia fúnebre, así como por las obras que se mandaban a componer o ejecutar para tal fin. José Gálvez Barrenechea, en su *Nuestra pequeña historia* (1966), narra como se llevó a cabo el entierro de doña Mercedes Subirat y Cossio, esposa del mariscal don Antonio Gutiérrez de la Fuente, el cual fue llevado a cabo el 14 de mayo de 1853. Gálvez cuenta lo siguiente:

En la noche del 14, las calles del General La Fuente, Lezcano, y la Merced estaban obstruidas por millares de almas; y en sus balcones y en las ventanas se veían familias enlutadas. [...] Asistieron a la ceremonia magistrados, altos funcionarios, representantes del ejército, de las asociaciones de caridad, mientras los frailes mercedarios entonaban responsos religiosos. [...] Al día siguiente el señor Obispo de Eritrea Monseñor Pasquel, que llegó a ser arzobispo de Lima, dijo una misa de réquiem a la que concurrieron el cuerpo diplomático, los ministros de Estado, los representantes a Congreso y los más altos funcionarios, habiendo sido después de la misa, transportado el féretro en hombros de los mismos generales al carruaje, llevando los cordones once generales de la independencia. [...] La ceremonia fue muy larga y con “toda la pompa de que se podía disponer en el país” ... Se cantó la celebre misa de *Requiem* de Mozart, a doble orquesta. (1966, pág. 252)

En cuanto a los responso, hecho por frailes de la orden de la merced, es muy posible que se estén refiriendo a un oficio de *Vigilia* de difuntos, y lo que se cantó fue el canto llano⁵¹ que están prescrito para este oficio religioso. El hecho de que se haya cantado el *Requiem* de Mozart “a doble orquesta” en la misa con el cuerpo presente, pone en evidencia la solvencia económica de esta familia, lo cual le permite montar una obra de gran dimensión en tiempo tan corto y con numerosa cantidad de músicos y cantantes, de esta manera, pueden expresar dolor por pérdida de un ser querido y a su vez cumplir con los ritos sociales que su estatus requería.

5. “Vigilia a 4 y a 8 voces N°2” de fray Cipriano Aguilar O.E.S.A

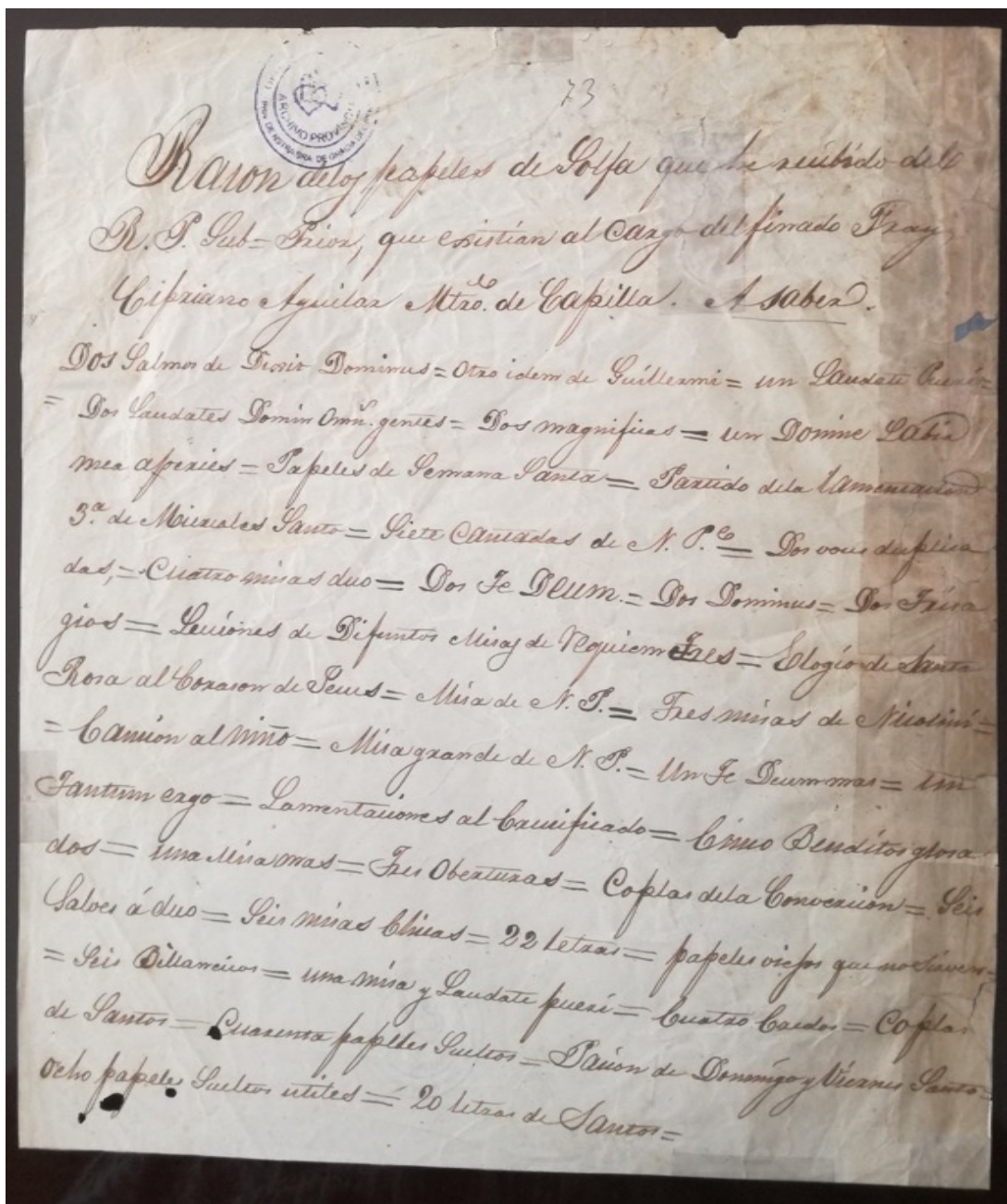
Se sabe que a la muerte de fray Cipriano Aguilar, ocurrida en la ciudad de Lima y sin fecha aún establecida, se redactó un documento llamado “Razón de los papeles de Solfa” en la cual el padre sub prior del Convento de San Agustín hacía entrega de las partituras dejadas por fray Cipriano Aguilar al momento de su deceso.

Este documento, a modo de catálogo, afirma que fray Cipriano Aguilar dejó, entre otras obras, tres “*Lecciones de Difuntos seguidas de Misa de Requiem*”, las cuales no se han podido encontrar en el archivo del convento de San Agustín de Lima en la actualidad. Sin embargo, el musicólogo chileno Samuel Claro Valdés, en el año 1973, realizó una investigación en el la catedral de Santiago de Chile, que dio como resultado la publicación del *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile* en 1973, en el cual se mencionan 3 obras de fray Cipriano Aguilar, la *Vigilia a 4 y a 8 voces*, catalogada con el número 139 11.9.10.b. Adicionalmente, y gracias a la investigación del musicólogo chileno Alejandro Vera, se

⁵¹ (Lopez J. M., 2008, pág. 333)La importancia del canto llano y sus conexiones con la polifonía a la que sirve de base ha sido reclamada por diferentes musicólogos y es fundamental para entender la polifonía litúrgica de esta época en general y la de difuntos en particular.

encontró otra *Vigilia de Difuntos* compuesta por fray Cipriano Aguilar, de menor dimensión que la obra catalogada por Claro Valdés con el número de catalogo 490.

La aparición en Chile de ambas vigiliass de difuntos concuerda con la información del documento "Razón de los papeles de Solfa" en el cual se menciona que fray Cipriano dejó tres "Lecciones de Difuntos seguidas de Misa de Requiem", quedando pendiente la ubicación de la tercera de estas vigiliass. Por la información anotada en la carátula de la partitura del acompañamiento, se sabe que se trata de la "Vigilia N° 2".



A su vez, Robert Stevenson, en su libro *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, en el capítulo sobre la catedral de Santiago de Chile, da razón de esta obra y la reconoce como la *Vigilia a 4 y a 8 voces N° 2*, compuesta por fray Cipriano Aguilar. (pág. 315). Rodolfo Barbacci, afirma que las obras de fray Cipriano Aguilar fueron llevadas a Chile por José Bernardo Alzedo, “quien difundió sus obras [las de Aguilar] cuando éste [Alzedo] marchó a Chile” (pág. 415).

Según lo expuesto, podemos afirmar que la *Vigilia a 4 y a 8 voces N° 2*, compuesta por fray Cipriano Aguilar O.E.S.A., se trata de un oficio de Maitines seguido de una Misa, parte del *Officium Defunctorum*, como lo afirma Alejandro Vera : “este tipo de pieza, que se cantaba en los entierros antes de la misa de requiem” (2010, pág. 349).

La *Vigilia* está construida empleando la práctica del *alternatim*, en la cual se intercalan piezas interpretadas en canto llano, junto a piezas que fueron compuestas por fray Cipriano en el estilo vocal/instrumental. La estructura de la obra es:

Partes	Oraciones	Estilo	Tonalidad	Modo
Invitatorio	Regem cui omnia	Vocal – instrumental	Fa Mayor	
Salmo 94	Venite exultemus Duo		Fa Mayor	
	Jubilemus Deo Coro			
	Quoniam Deus magnus Trio		Si bemol Mayor	
	Quoniam ipsus Sólo Alto y Coro		Fa Mayor	
	Venite adoremus Tutti		Fa menor	
	Quia ipse Dominus		Fa Mayor	
	Hodie si vocem		Re menor	
	Quadraginta		Fa Mayor	
	Requiem		Re menor	
	Primer Nocturno para el domingo, lunes y jueves, cuando se dice un solo Nocturno.			

Antifona	Dirige Domine	Canto llano		Modo I
Salmo 5	Verba mea	Canto llano		Modo I
Antifona	Convertere Domine	Canto llano		Modo II
Salmo 6	Domine ne in furore	Vocal - instrumental	Mi bemol Mayor	
	Turbatus			
	Discedite			
	Requiem			
Antifona	Nequando	Canto llano		Modo III
Salmo 7	Domine Deus meus	Canto llano		Modo III
Versículo	A porta inferi	Canto llano		Modo III
Lección I	Parce mihi Domine	Vocal - instrumental	Do menor	
Responsorio I	Credo quod Redemptor	Canto llano		Modo III
Lección II	Taedet animam	Vocal - instrumental	Mi bemol Mayor	
Responsorio II	Qui Lazarum	Canto llano		
Lección III	Manus tuae	Lectura		
Responsorio III	Domine quando veneris	Canto llano		
Misa de Difuntos				
Introito	Requiem - Kirye	Vocal - instrumental	Do menor	
Secuencia	Dies Irae	Vocal - instrumental	Mi bemol Mayor	
	Quantus tremor			
	Tuba mirum	Canto llano	Modo I	
	Mors stupebit et Natura			
	Liber scriptus proferetur			
	Iudex ergo cum sedebit			
	Quid sum miser tunc dicturus?			
	Rex tremendæ maiestatis			
	Recordare			
	Quarens me			
	Iuste iudex ultionis			
	Ingemisco			
	Qui Mariam absolvisti			

	Preces meae non sunt dignae			
	Inter oves locum praesta			
	Confutatis maledictis			
	Oro supplex et acclinis			
	Lacrimosa			
	Judicandus homo reus	Vocal - instrumental	Mi bemol Mayor	
	Pie Jesu			
Ofertorio	Domine Jesu Christe	Vocal - instrumental	Do menor	
	Libera anima	Vocal - instrumental	Mi bemol Mayor	
Sanctus		Vocal - instrumental	Mi bemol Mayor	
Agnus Dei		Canto llano		Modo VII
Responorio	Peccantem	Vocal - instrumental	Do menor	

El investigador Jòam Trillo, en sus apreciaciones sobre el estilo musical de Melchor López que acompañan a la grabación de la monumental Misa solemne “*Unus Deus*” de 1798, indica que es *plena y claramente clásico*, detectando en él la influencia del estilo italianizante y la de la música de Haydn. [...] Enumera algunas características que le llevan a definir el estilo del maestro compostelano en los términos antes referidos: obra con orquesta casi en su totalidad, obras corales para doble coro, de hechura sencilla y normalmente de carácter homorritmico, melodías de limpia inspiración y cantabilidad en las partes solistas, siendo este aspecto y el de las orquestaciones donde el autor da lo mejor de si mismo. (Garbayo, 2013, pág. 269)

La parte vocal de la Vigilia está distribuida en dos coros, lo cual no implica una práctica policoral en el sentido “barroco”⁵². La indicación de ser una obra a “4 voces y 8 voces” era por que se usaba un primer coro, cuya conformación era voz primera, voz segunda, alto y tenor

⁵² (Tello, 1998, pág. 28) “La polifonía vocal española tendió a finales del Siglo XVI, a la escritura para doble coro. La bicoralidad es el primer síntoma del espíritu barroco en la música española; la policoralidad del Siglo XVII, su consecuencia natural”.

(bajete),⁵³ que entonaba las partes principales. Además emplea un coro de *ripieno* para doblar al primer coro en los momentos en los que se requiere mayor intensidad sonora, siendo la conformación del segundo coro similar a la del primer coro, esto es: voz primera de *ripieno*, voz segunda de *ripieno*, alto de *ripieno* y tenor de *ripieno* (bajete). Respecto al uso de la policoralidad, Malcom Boyd afirma:

La técnica tradicional de la escritura policoral se cultivaba sobretodo en el *Ordinarium Missae*, generalmente para dos coros (SATB, SATB). El coro primero (“coro favorito”) realiza a veces intervenciones solísticas, mientras el segundo (“ripieno”) reforzaba algunas secciones de la composición doblando al primero (2000, pág. 80).

Este formato a 4 y 8 voces, no impide el uso de “duos” y “trios”, o que algunas secciones presenten indicaciones de que debieran ser interpretadas por solistas, como en la “*Quadragesima*”. Estas partes vocales no poseen virtuosismos, propios de la ópera, ni emplean grandes extensiones del registro vocal. No se encontró la parte del tenor de *ripieno* en el archivo musical de la catedral de Santiago de Chile, por lo que fue reconstruida en base a la parte de tenor del primer coro. La notación de la parte coral muestra una escritura muy distinta a la que encontramos en la parte instrumental, sobretodo con la de los instrumentos de cuerdas, empleando una textura homofónica que da como resultado una parte vocal sobria, sin ornamentos operísticos, y que están en correlato con la estética de la Ilustración, “que pretendía liberarse de todo exceso sentimental y, principalmente, de las recargadas formas barrocas, para volver a la «elegante sencillez»” (Righetti, 1955, pág. 210).

⁵³ Se denomina así a la práctica en la cual la voz del tenor cumple la función del bajo, sin embargo, el registro vocal empleado sigue siendo el del tenor. Esta práctica fue muy extendida en la música vocal que se compuso en el virreinato del Perú, debido a la poca presencia de voces graves (bajos y barítonos) en este virreinato.

La orquestación presenta una disposición por pares: dos flautas, dos trompas, violín 1, violín 2, órgano y acompañamiento⁵⁴ o bajo que según la práctica de la época implican el uso del chelo, fagot y contrabajo tocando la misma partitura.⁵⁵ El musicólogo Aurelio Tello, en su libro *Música Barroca del Perú*, afirma lo siguiente:

El desarrollo de la policoralidad, aunado a la incorporación del continuo como rasgo esencial de la música polifónica del Siglo XVII, hizo necesaria la inclusión en las capillas musicales de otros instrumentos armónicos distintos del órgano. Hacia 1630, poco antes, poco después, se registra el ingreso del arpa en las catedrales como instrumento encargado de sostener el acompañamiento de las voces. [...] el arpa era uno de los instrumentos fundamentales para el bajo continuo. Valga decir que el sustento armónico lo ponía el arpa y la parte de la mano izquierda era doblada por un bajón, o un violón, de la misma manera que el continuo de las escuelas alemana o italiana implicaba un teclado y un instrumento grave, aunque con la particularidad de que los bajones y violones de las capillas musicales de nuestras catedrales suplían, además, la ausencia de voces graves. [...] Por las características armónicas de las obras de la segunda mitad del Siglo XVII y del Siglo XVIII, deben haber sido arpas cromáticas y no diatónicas las que se llegaron a implantar en nuestras catedrales, Cuando Sas se refiere a que eran dos o tres arpas los arpistas, estamos hablando de que acompañaban la música policoral. (1998, págs. 33 - 34)

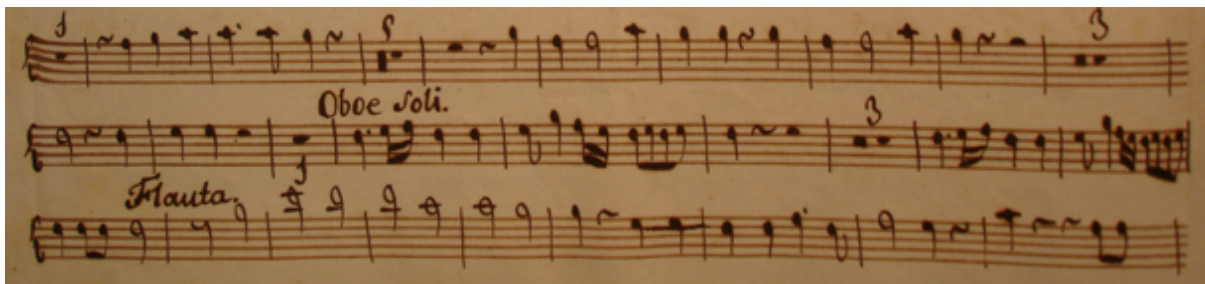
El uso de la policoralidad, acompañada por orquesta, implicó tener al menos 8 cantantes, además de los instrumentistas capacitados para cumplir con los requerimientos de

⁵⁴ Andrés Sas (1971), en su libro “La Música en la catedral de Lima” comenta sobre el uso del arpa dentro del conjunto instrumental signado al “acompañamiento”: Las partes (conservadas en el archivo musical arzobispal) de este instrumento (Arpa) que intervenía en el acompañamiento musical de los servicios religiosos de la Iglesia, son copias textuales del bajo Continuo o del bajo que correspondía al órgano, más sin cifración, llevando a menudo la indicación “acompañamiento” en lugar del nombre del instrumento al que están destinados. Por otro lado, Claudia Fallarero, en “Juan París, Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1805 – 1845)” (2011), afirma lo siguiente: Otro elemento de variación que París incorpora es la concepción del acompañamiento. Hasta principios del XIX, en la capilla de Santiago de Cuba, el criterio de continuo se basaba en la condensación de varios instrumentos en una sola *particella* de «Baxo», que agrupaba al violón y bajón –como continuos melódicos– y al arpa y el órgano –como continuos armónicos–.[...] De un modo general, la parte de «acompañamiento», tanto en el oficio de 1805 como en el de 1807, la escribe en una sola *particella* que identifica genéricamente como «baxo». En su caso, dado que no especifica otra cosa, agrupa en esta línea posiblemente al violón, el órgano y el bajón (o fagot).

⁵⁵ (Leza, 2014, pág. 53) El conjunto del continuo [o acompañamiento] podía involucrar a un número variable de instrumentos: órgano, arpa, violón y bajón. La gran pervivencia de este último a lo largo de la centuria puede ser relacionada con su utilidad a la hora de duplicar o suplir la voz del bajo en la capilla o, en algunas catedrales, acompañar también el canto llano (Burgos, Palencia, Zamora). El aprecio que los cabildos sentían por los bajonistas se traducía a veces en sueldos equiparables a los del maestro de capilla o el organista primero, como ocurría en Cádiz.

este tipo de obras. En el caso de la *Vigilia* de fray Cipriano Aguilar, esto era posible por que el coro que participaba estaba integrado por los niños que se formaban en la escuela de música del convento de San Agustín, al igual que los instrumentistas.

Las partes de flauta indican que en algunas secciones, el mismo intérprete debía cambiar la flauta por el oboe⁵⁶, como se observa en el *Parce mihi*.

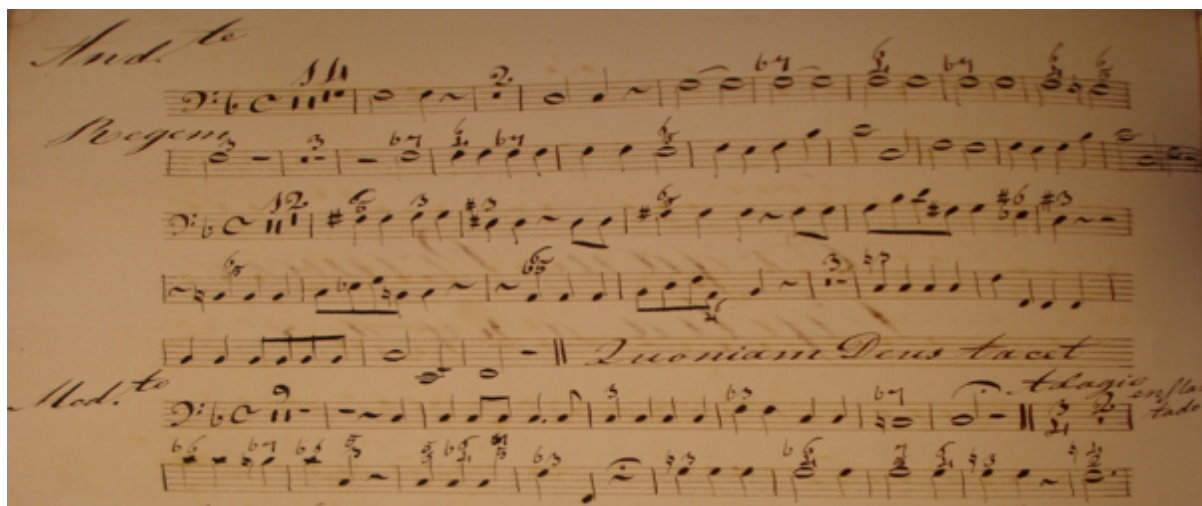


Sin embargo, la versión encontrada en la catedral de Santiago de Chile tiene las partes de flauta 1 y flauta 2 separadas de las partes de oboe 1 y 2. Es decir, las flautas y oboes eran ejecutadas por músicos distintos. Esta partición no fue hecha por fray Cipriano Aguilar, ya que el tipo de escritura muestra una caligrafía musical más tardía en la parte de los oboes. Lo evidencia el uso de la plica hacia la derecha con un trazo diferente al que se observa en las partes de las flautas.



⁵⁶ (Downs, 1998, pág. 82) En algunas partituras, la orquestación de los vientos difiere de un movimiento a otro: el segundo movimiento puede utilizar la flauta en lugar del oboe [...] lo que indica que el intérprete debía estar dispuesto a doblar a la flauta/oboe.

La parte del órgano muestra que el uso del “bajo cifrado” estaba aún vigente en la música religiosa limeña de mediados del siglo XIX y que dicho instrumento se empleó para acompañar los pasajes en los que se requería mayor potencia sonora. También hay indicaciones de registro, para que el músico modifique los timbres del órgano.



Los instrumentos de cuerda, reciben un tratamiento particular, ya que gran parte del material temático aparecerá en esta sección en la notación propia del estilo clásico. Muestran un desarrollo mayor al que se observa en los instrumentos de viento, empleados mayormente para doblar las voces, aún cuando en algunos pasajes cumplen una función solista.

La música evita todo exceso dramático: “La muerte perdía el aspecto patético, tremendo, pues el hombre ilustrado, preocupado por ella desde múltiples perspectivas, requería de imágenes consoladoras” (Barriga, 2015, pág. 423). La estética Ilustrada se hace patente en el uso de las tonalidades.

El estilo clásico precisaba de una jerarquía que definiera con precisión la intensidad tonal. Tovey y otros se han referido a las diferencias entre estar en una tonalidad y estar *dentro* de ella. En realidad los compositores clásicos establecieron una serie muy sutil de grados: más fuerte que estar *dentro* de una tonalidad es su determinación como tonalidad secundaria, polo más débil que fuerza que reacciona contra la tónica. (Rosen, 2009, pág. 80)

Los significados extra musicales de las tonalidades fueron una característica del estilo barroco, pero eso no impidió que se consideraran para la música religiosa durante los primeros años del siglo XIX. Su uso será resignificado, ya no en relación a los afectos, como en el barroco, sino, a la idea de sobriedad y “buen gusto”. Siempre que el texto lo exigía se empleara una tonalidad mayor o menor según conviniera. La *Vigilia* de fray Cipriano Aguilar se ajusta a estos principios, prefiriendo las tonalidades mayores, para mostrar una actitud de consuelo y optimismo frente a la muerte.



CAPITULO III

ANÁLISIS MÚSICAL DE LA *VIGILIA* N° 2

Regem cui omnia (*invitatorio*)

El *Invitatorio*⁵⁷ de la “*Vigilia* a 4 y 8 voces” esta escrita en la tonalidad de Fa Mayor, que según Mattheson significa “generosidad, resignación, amor”, mientras que para C.F.D Schubart (1784) significa “complacencia y tranquilidad”. El texto ha sido tomado del salmo 94 y es el siguiente:

Latín	Español
Regem cui omnia vivunt venite adoremus	Al rey, por quien todo vive, venid adoremus.

La estructura formal del *invitatorio* está condicionada por el texto, siendo esta la de forma binaria simple.

Introducción	Sección A	Sección B
Del compás 1 al 12.	Del compás 13 al 24. “ <i>Regem cui omnia vivunt</i> ”.	Del compás 25 al 37. “ <i>venite adoremus</i> ”.

La introducción instrumental del *invitatorio* es de 12 compases, la cual esta compuesta por dos frases: La primera frase va del compás 1 al 6, y la segunda va el compás 7 al 12. A su vez, la primera frase esta subdividida en dos semi-frases, cada una de tres compases. la primera semifrase esta sobre el acorde de tónica y la segunda semifrase sobre el acorde de la dominante. Estas dos semifrases están construidas en base a dos motivos, el primero en base a un movimiento homofónico sobre el acorde de *fa mayor*, empleando figuras rítmicas como la

⁵⁷ (Asencio, 2003, pág. 264) “Llamado así por cantarse siempre una antífona seguida del salmo 94 cuyo incipit es *Venite...*”

blanca y la negra que le confieren estabilidad y un carácter sobrio. El segundo está construido por dos incisos; una escala descendente que emplea saltillos y negras, seguido de dos negras que dan conclusión a esta semifrase.

Andante Despacio

Violín 1

Violín 2

(Acompañamiento) Bajo

Primera semifrase

Segunda semifrase

Primer motivo

Segundo motivo

v

Esta sección emplea el tópic de marcha, para la cual Ratner refiere lo siguiente:

La marcha tuvo tanto significado bailable como ceremonial en el siglo XVIII. Como un *entree*, sirvió para abrir presentaciones de ballet, ceremonias y presentaciones teatrales [...] Su hábitat natural era la plaza de armas y el campo de batalla, donde su metro moderadamente rápido, los ritmos punteados y la audacia aceleraron el espíritu. Si el minuet, la reina de los bailes del siglo XVIII simbolizaba la vida social del mundo elegante, la marcha recordaba la autoridad con la que hablaba el caballero y las muchas virtudes que se le atribuían. (1980, pág. 16) (traducción del autor)

La segunda frase del invitatorio inicia en el compás 7 y se extiende hasta el compás 12.

Esta segunda frase se subdivide en dos semifrases.

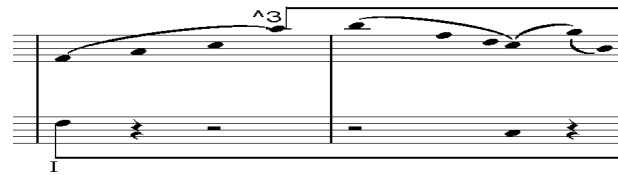
Primera semifrase

Segunda semifrase

Style Galant

Storm and Stress

En la base media de este desplazamiento melódico subyace un arpeggio ascendente y otro descendente.



Esta primera semifrase está elaborada en *style galant*, el cual, Ratner reconoce por las siguientes características:

1. a través de muchas elaboraciones de la melodía y divisiones de los principales tonos melódicos, empleo de pausas y cambios en los elementos rítmicos, especialmente en la alineación de figuras melódicas que no tienen una relación cercana entre ellos
2. A través de una armonía menos entretejida.
3. A través del hecho de que las voces restantes simplemente sirven para acompañar la voz principal y no tomar parte en la expresión del sentimiento de la pieza. Todo tipo de secciones individuales de grandes obras vocales, como arias o coros, la música de ballet, así como conciertos, y las sonatas que no están en el estilo de la fuga, están incluidas entre composiciones en el estilo libre. (1980, pág. 23).

La segunda semifrase emplea el estilo *storm and stress*⁵⁸, el cual “utiliza ritmos continuos, diversas texturas, armonías en modo menor, cromatismos, disonancias fuertes y un estilo apasionado de declamación” (1980, pág. 21). En contraposición a Ratner, Clive McClelland, en el libro *The Oxford Handbook of Topic Theory*, afirma:

Cuando se trata de tonalidades menores, hay más oportunidades para que un compositor explore las disonancias armónicas creadas por el aumento o la disminución de intervalos y algunas

⁵⁸ (Ratner, 1980, pág. 21) “El término *Storm and Stress* fue tomado de la novela alemana *Sturm und Drang* escrita por Kingler en 1776”

veces esto se logra por inflexiones producidas por acordes menores, dentro de pasajes que están en una tonalidad mayor. El cromatismo se emplea principalmente como un elemento disruptivo, ya sea para agregar color a una tonalidad en particular, o como un medio de modulación. Los acordes cromáticos (en particular las séptimas disminuidas, pero también las sextas aumentadas y las sextas napolitanas) se usan comúnmente en escenas sobrenaturales en el siglo XVIII.

Desde el compás 9 al 12, La inserción de acordes provenientes de la tonalidad paralela menor (*fa menor*) permite ampliar la función de la dominante dentro de la cadencia final, dándole un efecto dramático a la conclusión de esta sección. Esto se puede observar a través del análisis schenkeriano:

La sección “A” empieza en el compás 13, donde las cuerdas reutilizan el material empleado en la introducción, pero esta vez resignificado como acompañamiento de las voces. Un tratamiento similar lo encontramos en el primer número del *Stabat Mater* de Haydn Hob. XX^{bis}.

En esta sección, las cuerdas alternan el tópicico de la marcha, del compás 3 al 19, con *el style galant*, del compás 20 al 24.

La parte vocal esta compuesta en estilo estricto. Ratner cita al tratado *Musikalisches Lexikon* (1802) de Heinrich Christoph Koch, donde plantea que los estilos “estrictos” y “aprendidos” están asociados a la música eclesiástica, a diferencia del estilo “galante” o “estilo libre”, asociado con el teatro y la música de cámara. Koch define el “estilo estricto” de la siguiente manera:

1. Los estilos ligado y fugado pertenecen al estilo estricto.
2. Una melodía sobria, usando pocas elaboraciones. La melodía conserva su carácter serio en parte a través de frecuentes progresiones estrechamente unidas que no permiten la ornamentación y la ruptura de la melodía en pequeños fragmentos, [...] a través de la estricta adhesión a la principal temática y figuras derivadas de ella.
3. uso frecuente de disonancias unidas (suspensiones)
4. El sujeto principal nunca se pierde de vista, ya que se escucha en una voz u otra; esto asegura que cada voz participe del carácter de una parte principal y comparte directamente en la expresión de el sentimiento de la pieza. Debido a estas características, el estilo estricto es el más adecuado para la música de iglesia, la fuga es el producto principal de este estilo. (Ratner, 1980, pág. 23)

En el compás 20, el acorde de séptima de dominante no ha sido preparado, pero si posee resolución por paso conjunto descendente, con lo cual se aparta de las características del estilo estricto⁵⁹ y se aproxima al estilo libre. Un tratamiento similar se encuentra en la *Missa brevis en fa mayor* (1749) de Joseph Haydn:

⁵⁹ (Ratner, 1980, pág. 23) En el estilo estricto la disonancia se prepara en el acorde anterior y aparece como suspensión en el tiempo fuerte. La resolución es por paso conjunto descendente en el tiempo débil del compás.

Salmo 94

El texto completo del salmo 94 ha sido dividido en 7 partes distintas, cada una de diferente carácter, de acuerdo a lo que el texto sugiere.

Venite exultemus

Compuesto en la tonalidad de *Fa mayor*, recibe su nombre de la primera frase del texto, algo que se va a repetir en todas las secciones en las que se divide este salmo.

Latín	Español
Venite exultemus Domino, jubilemus Deo salutari nostro: praeoccupemus faciem ejus in confessione, et in psalmis jubilemus ei.	Venid y aclamemos al Señor, cantemos a Dios nuestro salvador; acudamos ante su rostro en confesión, y con salmos cantémosle.

Esta sección del salmo 92 presenta una estructura binaria, organizada de la siguiente manera:

Introducción	Sección A	Transición	Sección A1	Coda
Del compás 1 al 6.	Del compás 7 al 12.	Del compás 13 al 21.	Del compás 22 al 24.	Del compás 25 al 29.

La introducción del Venite Exultemus está escrita en *style galant* y va desde el compás 1 al 6. En esta sección los violines y flautas intercalan elementos motivicos en los cuatro primeros compases, para luego dar paso a la cadencia.

2) *Venite exultemus*
Andante

La Sección “A” se inicia en el alzar al compás 7 y se extiende hasta el compás 12. La primera y segunda voz del coro principal realizan un dúo empleando terceras paralelas y empleando elementos motivicos que fueron usadas por las flautas en la introducción. Las voces de este fragmento emplean lo que Ratner definió como *singing style*:

El término indica música en una vena lírica, con un tempo moderado, una línea melódica con valores de notas relativamente lentos y un rango bastante estrecho. Presumiblemente, podría usarse cualquiera de los ritmos de baile familiares. (1980, pág. 19). (traducción del autor)

Two staves of musical notation in treble clef, showing a vocal duet. The lyrics are: Ve-ni-te, e-xul-te-mus, e-xul-te-mus, Ve-ni-te, e-xul-te-mus Do-mi-no.

A partir del compás 13 hasta el 21, ocurre un proceso modulante, o transición, hacia la tonalidad de *Si bemol mayor*. En donde el coro completo esta escrito en estilo estricto. Sin embargo, el uso de acordes menores y sus dominantes, ambos ajenos a la tonalidad principal, le confieren al fragmento un carácter más cercano al estilo *storm and stress*. Las maderas son utilizadas en este fragmento para doblar las voces, de la misma manera que el órgano, creando un contraste dinámico respecto al fragmento anterior. En el compás 16, en la parte del órgano, aparece un acorde de sexta aumentada dentro de la semicadencia. Antonio Eximeno, en su tratado *Del origen y reglas de la música* (1774) explica que las indicaciones de $b6$, $\#6$, $\natural 6$ “significa el accidente con que se debe hacer menor o mayor una sexta” (pág. 182).

Musical notation showing a sequence of chords and a specific chord labeled #6. The notation includes a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat. The chords are labeled with numbers 6, 3, and #6.

Este acorde de sexta aumentada, al que los teóricos modernos llaman “sexta italiana”, Eximeno la llamó “sexta superflua”⁶⁰, se utilizó dentro del proceso cadencial en reemplazo del acorde de segundo grado en primera inversión, del cual deviene.

**Sexta aumentada
y formación de quintas
paralelas**

Al observar la partitura completa en el mismo punto en que el organo indica el acorde de sexta aumentada, se puede encontrar que la totalidad de las voces forman un acorde de sexta aumentada y quinta, cuyo paso hacia el quinto grado implica que no se eviten las quintas

⁶⁰ (Eximeno, 1774, pág. 153) La sexta superflua se puede también considerar como procedente del modo menor siempre que el bajo sensible, bajando de grado, va a descansar a la quinta, [...] donde el bajo bajando con la modulación LA, SOL, FA, MI, y la voz aguda subiendo con la modulación DO, RE, RE#, MI, el sostenido añadido a Re para hacer descanso en el Mi, hace nacer la sexta superflua Fa, Re#, que resuelve con resolución perfecta en octava.

paralelas, la cual era evitada por los polifonistas del siglo XVI. Sin embargo, Eximeno afirma lo siguiente:

He aquí que por qué la armonía de dos quintas resulta insípida y de malísimo gusto, particularmente cantando solo voces. Pero si estas se añaden otras que formen la tercera y otras consonancias y disonancias, éstas dan a la armonía variedad suficiente para que las dos quintas no sean miradas con el mal aspecto que vulgarmente se acostumbra; además se que muchas veces adoptándose las posturas completas, resultan casi necesariamente dos quintas. El proponerse evitarlas a cualquiera costa como si fuese el error más craso que se pueda cometer en la música, es un verdadero error de los contrapuntistas antiguos que pone a los principiantes en embarazos casi insuperables; obligandoles tal vez a sacrificar a esta preocupación la melodía, la expresión y la armonía misma (1774, pág. 178).

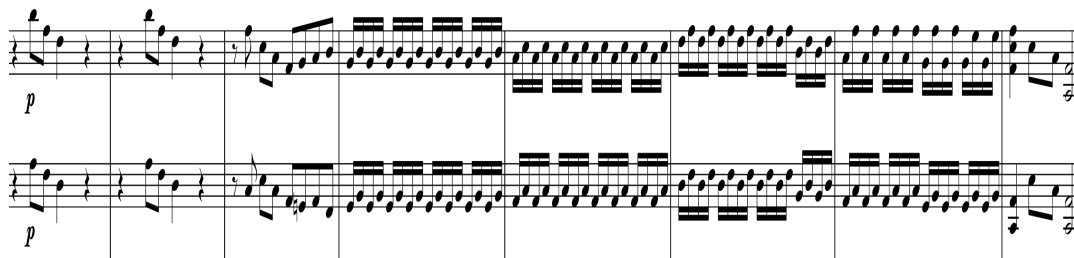


No hay evidencia que fray Cipriano Aguilar haya conocido el tratado de Eximeno, pero el uso que hace de las quintas paralelas encuentra sustento en dicho tratado teórico, el cual estuvo vigente en el mundo hispánico desde finales del siglo XVIII, y en el que la aceptación del uso de las quintas paralelas denota un cambio estilístico importante.

La sección “A1” va desde el compás 22 al 24 y en ella se reexpone la melodía de la sección A, pero esta vez en la tonalidad de *Si bemol mayor*. La melodía es presentada en la voz segunda y el tenor en terceras paralelas⁶¹. Esta sección es muy breve, por cuanto solo dura 3 compases, desde el compás 25 al 29.

⁶¹ (Eximeno, 1774, pág. 136) “El uso frecuentísimo de este contrapunto en tercera hace, no sólo el pueblo, sino también el arte, es claro el indicio de su verdadero origen”.

En la Coda, del compás 25 al 29, las cuerdas abandonan los arpeggios, propias del *style galant*, y los cambian por el estilo *concitato*, dándole mayor movimiento y mayor dramatismo a esta sección final, mientras las voces se mantienen dentro del estilo estricto.



El uso del estilo *concitato* por parte de Joseph Haydn lo encontramos su *Te Deum* (1800).



Quoniam Deus magnus

Compuesto en la tonalidad de *Si bemol mayor*, que según C.F.D. Schubart significa “Amor apacible, buena conciencia, esperanza, aspiración a un mundo mejor”. El texto es el siguiente:

Latín	Español
Quoniam Deus magnus Dominus, et Rex magnus super omnes deos: quoniam non repellet Dominus plebem suam, quia in manu ejus sunt omnes fines terrae, et altitudines montium ipse conspicit.	Porque Dios es un gran Señor, y un gran Rey sobre todos los dioses: porque no rechaza el Señor a su pueblo, pues tiene en su mano los confines de la tierra y suyas son las cumbres de los montes.

La estructura formal de esta pieza está supeditada al texto, por lo tanto, la pieza está estructurada en base a los cambios tonales que en ella suceden. Si bien la pieza emplea la armadura de *Si bemol mayor*, la pieza modula de acuerdo a los estados de ánimo que suceden de acuerdo al texto.

Introducción	Sección A	Transición	Sección B
Del compás 1 al 5	Del compás 6 al 15.	Del compás 16 al 32	Del compás 33 al 38.
<i>Si bemol mayor</i>	<i>Si bemol mayor</i>	<i>Fa mayor</i>	<i>Re menor</i>

La introducción emplea el tópicos del Minuet; que según Ratner significa lo siguiente:

Fue la danza más popular durante el siglo XVIII, asociada generalmente con mundo de la corte y el salón. Fue descrita como noble, elegante, animada, expresión de una alegría moderada [...] En la música clásica, las composiciones de minuet cubrían una amplia gama de expresiones, desde el humor hasta lo profundamente patético (Ratner, 1980, pág. 9)(traducción del autor).

Andante

Violín 1 *f*

Violín 2 *f*

Bajo *f*

La sección “A” de esta pieza va desde el compás 6 al 15. La melodía se encuentra en la voz segunda y está escrita en *singing style*. Esta sección “A” está dividida en dos frases, en donde la primera, está subdividida a su vez en dos semifrases.

Quo-ni - am De - us mag-nus Do-mi-nus, De - us mag-nus Do - mi - nus,

Primera semifrase Singing Style Segunda semifrase

p *f*

p *f*

p *f*

p Style Galant *f*

La segunda semifrase se encuentra en la voz primera, y está subdividida en dos semifrases.

11

V.p. *f* *p* *f* *p*

Et Rex magnus super omnes deos:

Primera semifrase Segunda semifrase

Segunda frase

7ln. 1 *f* *p* *f* *p* *f*

7ln. 2 *f* *p* *f* *p* *f*

Baj. *f* *p* *f* *p* *f*

f Style Galant *p* *f* Minuet *p* *f*

Las dos frases no guardan relación temática. No obstante, se puede observar que ambas melodías son coherentes con lo que el texto sugiere. Si bien la retórica ya no es un método de composición vigente en esta época, fue reducida a un uso ornamental, dejó su influencia en la interpretación (*pronuntiatio*⁶²). Respecto a esto, Pajares afirma lo siguiente:

Pero todo que la retórica ha dejado de ser un modelo para los compositores; en realidad parece que los teóricos adaptan los conceptos retóricos para ajustarse, a veces de forma forzada, a la práctica musical (Pajares, 2009, págs. 277 - 278).

6

Quo-ni - am De - us mag-nus Do-mi-nus, De - us mag-nus Do - mi - nus,

Anabasis Exclamatio Catabasis Circulatio

⁶² (López Cano, 2000, pág. 72) *Pronuntiatio*: en esta parte se le aconseja al intérprete que, en el momento de la ejecución del discurso musical, debe dejarse llevar e inundarse de la misma pasión que contiene la música. Sólo de este modo será capaz de despertar el mismo afecto en el auditorio.

La primera semifrase inicia con una *anabasis*⁶³, lo cual implica un *crescendo* hacia la palabra *magnus* (grande) y que esta sea acentuada, para luego llegar a la palabra *Dominus* en donde el empleo de la figura retórica de la *exclamatio*⁶⁴, muestra el júbilo “por la grandeza de Dios”. La segunda semifrase inicia con una *catabasis*⁶⁵, contrastante con la *anabasis* inicial, con lo cual nos recuerda el carácter de ritual mortuorio de la obra. Termina esta semifrase empleando la figura de la *circulatio*⁶⁶, sobre la palabra *Dominus*.

En la segunda frase la armonía se dirige desde la tonalidad principal hacia la región de la dominante, la voz primera inicia en el mismo punto en que terminó la voz segunda. Esta subdividida en dos semifrases, la primera emplea la figura retórica de la *exclamatio* sobre el texto *Et Rex magnus*. En la segunda semifrase Aguilar emplea la *anabasis* para mostrar que este Dios, que es un gran rey, está por encima de los demás dioses, *Super omnes deos*, concluyendo con una *exclamatio*.

Desde el compás 33 el cromatismo descendente de la voz del tenor y la aparición del acorde de sexta aumentada previo a la llegada del Vº grado, son características del estilo *storm and stress*:

⁶³ (Pajares, 2009) *Anabasis*: Pasaje musical ascendente que expresa una imagen o un afecto ascendente o exaltado.

⁶⁴ (Pajares, 2009) *Exclamatio*: Exclamación musical, frecuentemente asociada con la exclamación en el texto. Se puede expresar mediante muchos elementos musicales. Praetorius afirma que se expresa mediante pasajes descendentes y notas ‘minimae o seminimae’ con puntillo, haciendo así que la siguiente nota sea más apasionada.

⁶⁵ (Pajares, 2009) *Catabasis*: Un pasaje musical descendente que expresa una imagen o un afecto descendente, grave o negativo.

⁶⁶ (Pajares, 2009) *Circulatio*: Una serie de notas, generalmente 8, en formación circular sinuosa. Según Kircher, esta figura "sirve para las palabras que expresan circularidad".

ip - se ip - se cons - pi - cit.

ip - se ip - se cons - pi - cit.

ip - se ip - se cons - pi - cit.

Este tipo de movimiento melódico era conocido en la retórica como paso *durusculum*. Rubén López Cano lo define como una “disonancia creada por el movimiento de una voz por grado conjunto que forma un intervalo melódico de segunda, demasiado largo o demasiado corto para la escala” (2000, pág. 165). Este tipo de movimiento melódico era empleado para mostrar dolor.

Primer Nocturno

Es el pasaje más extenso de la *Vigilia* compuesta por fray Cipriano Aguilar. El texto es el siguiente:

Latín	Español
Domine, ne in furore tuo arguas me, neque in ira tua corripas me.	Señor, en medio de tu furor no me recrimines, ni en medio de tu ira me corrijas.
Miserere mei, Domine, quoniam infirmus sum; sana me, Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea. Et anima mea turbata est valde; sed tu, ¿Domine, usquequo?	Se misericordioso conmigo, Señor, por que soy poco firme; saname Señor, por que se han perturbado mis huesos y el alma se ha turbado mucho. ¿Pero tu Señor, hasta cuándo?

Convertere, Domine, et eripe animam meam; salvum me fac propter misericordiam tuam.	Convierte, Señor, arrebatame mi alma; Salvame por la misericordia tuya.
Quoniam non est in morte qui memor sit tui; in inferno autem quis confitebitur tibi?	Por que no hay en la muerte quien haga memoria de ti; en el infierno sin embargo ¿quién te confesará?
Laboravi in gemitu meo; lavabo per singulas noctes lectum meum: lacrimis meis stratum meum rigabo.	Ha sido laborioso mi gemido, lavaba cada noche mi lecho; con mis lagrimas mi estrado regaba.
Turbatus est a furore oculus meus; inveteravi inter omnes inimicos meos.	Se turbó por la furia mi ojo, envejecí entre todos los enemigos míos.
Discedite a me omnes qui operamini iniquitatem, quoniam exaudivit Dominus vocem fletus mei.	Apartaos de mí, todos, los que obraís la iniquidad Porque ha escuchado el Señor la voz de mi llanto.
Exaudivit Dominus deprecationem meam; Dominus orationem meam suscepit.	Ha escuchado el Señor mi súplica; el Señor ha acogido mi oración.
Erubescant, et conturbentur vehementer, omnes inimici mei; convertantur, et erubescant valde velociter.	Se pongan rojos y perturben vehementemente todos mis enemigos; se conviertan y se pongan colorados muy rápidamente
Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.	Dales, Señor, el eterno descanso, y que la luz perpetua los ilumine.

fray Cipriano Aguilar articuló esta pieza de forma responsorial entre los solistas y el coro. Una parte del texto es entonado por los solistas, a lo cual el coro responde con el fragmento que le continua. Al ser la pieza más extensa de la *Vigilia*, presenta características cercanas a la *fantasia coral*.

Domine ne in furore esta escrita en la tonalidad de *Mi bemol mayor*, que según C.F.D. Schubart significa: “La tonalidad del amor, del fervor, de la íntima conversación con Dios, con sus 3 bemoles, expresa a la Santa Trinidad” (Pajares, 2009, pág. 269). La introducción instrumental es la más extensa de toda la obra, después del *invitatorio*. El material más importante se encuentra en la sección de las cuerdas, las cuales están escritas en *style galant*. Mientras que los instrumentos de viento solo refuerzan la armonía. En el compás 10 ingresa la

soprano solista, la cual reutiliza la melodía empleada en la introducción. Esto muestra como este estilo instrumental, *style galant*, fue transferido a la escritura vocal.

Primer Nocturno

10) Domine ne in furore (Salmo 6)

Voz Primera

1 **Andante** 9 *solo mf*

Do-mi-ne, Do - mi - ne ne in fu-ro-re...

14 tu - o ar - gu - as me :__ ne - que in

18 i - ra__ tu - a co - rri - pias me.

A pesar de estar en *style galant*, el fragmento presenta elementos retóricos vinculados al paso durusculum como por ejemplo:

15

ar - gu - as me :__ ne - que in i - ra - tu

Passus durusculum

Los saltos y pasos *durusculum* se empleó en la retórico para significar la “dureza del corazón”. Haydn hace un uso similar, al poner disonancias (quintas disminuidas) en los

extremos de la melodía, con lo cual consigue mostrar la actitud penitente de quien clama misericordia.

116

mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis,

Ratner, citando a Koch(1782) comenta respecto a las diferencias entre el estilo estricto y el *style galant*. Al respecto afirma:

En *Versuch*, I, 1782, Koch especifica la principal distinción técnica entre los dos estilos; en el estilo libre, la disonancia no necesita estar preparada. El “estilo estricto” establece reglas firmes para la progresión armónica y melódica, creando una conexión suave de melodías y armonías que se mueven lentamente; es más simple y la forma más tradicional era la progresión “alla breve” en notas redondas y blancas. “Stile legato” significa estilo vinculado, que se refiere a este tipo de conexión melódica. “Estilo aprendido” significa imitación fugada o canónica y composición contrapuntística en general. (Ratner, 1980, pág. 23)

En la obra de Aguilar se observa que mientras solistas emplean melodías compuestas en *style galant*, las partes corales emplean estilo estricto. Con lo cual no solo consigue que la

obra sea fácil de cantar para el coro, sino también determinar el sentido dramático de la misma por la contraposición estilística generada.

The image shows a musical score for a choral and instrumental piece. It consists of eight staves. The top four staves are vocal parts: V.p. (Vocal part), V.s. (Vocal part), A. (Alto), and T. (Tenor). The bottom four staves are instrumental parts: V.P. Rip (Violin part), V.S. Rip (Viola part), A. Rip (Alto part), and T. Rip (Tenor part). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The tempo and dynamics are marked 'f' (forte) and 'tutti'. The lyrics are in Latin and are repeated across the vocal parts.

me. *f* tutti
 Mi - se - re - re me-i Do-mi-ne quo-ni-am in - fir - mus sum: sa - na me Do-mi-ne quo-niam con - tur - ba - ta sunt

f
 Mi - se - re - re me-i Do-mi-ne quo-ni-am in - fir - mus sum: sa - na me Do-mi-ne quo-niam con tur - ba - ta sunt

f
 Mi - se - re - re me-i Do-mi-ne quo-ni am in - fir - mus sum: sa - na me Do-mi-ne quo-niam con tur - ba - ta sunt

f
 Mi - se - re - re me-i Do-mi-ne quo-ni am in - fir - mus sum: sa - na me Do-mi-ne quo-niam con tur - ba - ta sunt

f tutti
 Mi - se - re - re me-i Do-mi-ne sa - na me Do-mi-ne quo-niam con tur - ba - ta sunt

f
 Mi - se - re - re me-i Do-mi-ne sa - na me Do-mi-ne quo-niam con tur - ba - ta sunt

f
 Mi - se - re - re me-i Do-mi-ne sa - na me Do-mi-ne quo-niam con tur - ba - ta sunt

f
 Mi - se - re - re me-i Do-mi-ne sa - na me Do-mi-ne quo-niam con tur - ba - ta sunt

El *Turbatus* es el fragmento de mayor tensión armónica, esta escrito en *mi bemol* menor, que para Schubart significa lo siguiente:

Sentimientos de angustia en lo más profundo del alma, de una creciente desesperación, la depresión más negra, el más sombrío estado del alma. Cada temor, cada estremecimiento del corazón, respira del horrible *mi b* menor. Si los fantasmas hablaran, hablarían aproximadamente en este tono. (Pajares, 2009, pág. 270)

V.p. *p* *f*
Tur-ba-tus est a fu-ro - re, tur-ba-tus est a fu - ro -re, a fu - ro-re o-cu-lus me-us, o-cu-lus

V.s. *Imitación* *p* *f*
Tur - ba-tus est a fu-ro - re, tur-ba-tus est a fu - ro -re, a fu - ro-re o-cu-lus me-us, o-cu-lus

A. *f*
tur-ba-tus est a fu - ro -re, a fu - ro-re o-cu-lus me-us, o-cu-lus

T. *f*
tur-ba-tus est a fu - ro -re, a fu - ro-re o-cu-lus me-us, o-cu-lus

V.P. Rip *f*
tur-ba-tus est a fu - ro -re, a fu - ro-re o-cu-lus me-us, o-cu-lus

V.S. Rip *f*
tur-ba-tus est a fu - ro -re, a fu - ro-re o-cu-lus me-us, o-cu-lus

A. Rip *f*
tur-ba-tus est a fu - ro -re, a fu - ro-re o-cu-lus me-us, o-cu-lus

T. Rip *f*
tur-ba-tus est a fu - ro -re, a fu - ro-re o-cu-lus me-us, o-cu-lus

Este fragmento de la obra está escrito en el estilo *storm and stress*, marcado por la utilización de una tonalidad paralela con la cual ahonda en el patetismo de la pieza. El uso de tonalidades paralelas sin cambio de armadura también es empleado por Haydn en el Gloria de la *Missa in Angustiis* (1798)

82

Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Do - - - mi - ne De - us,
 Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Do - - - mi - ne De - us,

CONCLUSIONES

Cipriano Aguilar, fue un fraile perteneciente a la orden de San Agustín. Nació en 1770 y su muerte se dio entre los años 1850 y 1854. No se tienen datos de sus primeros años de vida. Su formación musical se dio en la escuela de música del convento de San Agustín, en el cual vivió, siendo discípulo de fray Gabriel Sotomayor. En edad adulta fue maestro de la escuela de música del convento, siendo su alumno más famoso José Bernardo Alzedo Retuerto. Su vida estuvo afectada por los cambios sociales acontecidos en el periodo de la emancipación, siendo participante del concurso para la elección del Himno Nacional del Perú, además de haberse visto afectado por el edicto de excomunión dictado por el gobierno de su tiempo. Aguilar fue nombrado maestro de capilla del convento de San Agustín en el año 1837, permaneciendo en este puesto hasta su muerte.

La *Vigilia* N° 2, compuesta por fray Cipriano Aguilar, evidencia el completo abandono de la estética barroca por una más acorde a las ideas de la ilustración. Esta obra no busca mostrar terror frente a la muerte y el inminente juicio final, sino por el contrario, muestra un ritual mortuario sobrio, elegante y de buen gusto. “Aplicada a las artes, la ilustración denota la búsqueda de formas expresivas y sentimientos de suficiente universalidad y validez para ser aceptados por todos los partidarios de los principios del buen gusto y del juicio” (Pajares, 2009, pág. 279). Bajo esta estética ilustrada, este ritual mortuario era una ceremonia en el que se reconocía la jerarquía del difunto, transformaba el espacio eclesiástico en un salón de la corte y el rito religioso en un acontecimiento social, sin que esto implique ir en contra de los preceptos católicos sobre la muerte.

La *Vigilia* N° 2 presenta los rasgos estilísticos y tópicos musicales propios del estilo clásico, según la teoría de Leonart Ratner. Al ser una oficio de difuntos los tópicos musicales

empleados podemos dividirlos en dos, por un lado, un uso frecuente del *estilo estricto* para la parte coral así como el estilo *singing style* para las partes en la que cantan los solistas y la utilización del estilo marcha, minuet y *galant* para las partes instrumentales. Para las secciones en donde el texto sugiere una mayor carga dramática se empleó el tópico de *Storm and stress* tanto en las voces como en los instrumentos. En esta *Vigilia* se puede observar como fue empleada la retórica musical, ya no como esquema compositivo, sino, para lograr que la articulación de los sonidos, sumado al texto, logre mover los afectos de los oyentes.

No se ha encontrado evidencia de que fray Cipriano Aguilar haya conocido el tratado de Antonio Eximeno *Del origen y reglas de la música* (1774). Lo que se se ha encontrado es que muchos de los usos armónicos y estéticos realizados por fray Cipriano Aguilar coinciden con sustentado por Eximeno en su tratado, tales como las quintas paralelas y los acordes de “sexta superflua”, así como sugerencias en torno al tipo de música que se debiera componer para el servicio litúrgico. Este libro de Eximeno fue uno de los tratados de música más influyentes en el mundo hispano desde que apareció en 1774.

El influjo del estilo de Haydn se dio tanto en España como en sus colonias, entre ellas el Perú. Según la documentación citada en este trabajo, las obras de Haydn circularon en el Perú desde 1780 y para ese momento Aguilar contaba con 10 años de edad aproximadamente. Aguilar pudo asimilar el estilo de Haydn cuando ingresó al convento de San Agustín, a la edad de 18 años, debido a que en este espacio se comercializaban partituras importadas de Europa, las cuales se empleaban en el ámbito doméstico, teatral o eclesiástico. Al comparar la *Vigilia* N° 2 de fray Cipriano Aguilar con obras de Haydn se puede inferir que muchos de los elementos estéticos heredados por Haydn están presentes también en la *Vigilia* N°2 de fray Cipriano Aguilar.

Bibliografía

- Hoppin, R. (2000). *La música medieval*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Righetti, M. (1955). *Historia de la Liturgia*. Madrid, España: B.A.C.
- Baldó, J. (enero - junio de 2016). El oficio de difuntos en la edad media. La liturgia funerario en dos codices monásticos del archivo general de Navarra. *Hispania Sacra*, LXVIII(137).
- Vera, A. (2010). La proyección de García Fajer en el virreinato del Perú: su Vigilia de difuntos conservada en la catedral de Santiago de Chile. En M. Á. MARÍN, *LA ÓPERA EN EL TEMPLO ESTUDIOS SOBRE EL COMPOSITOR FRANCISCO JAVIER GARCÍA FAJER Logroño*,. Zaragoza, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- Barbacci, R. (1949). *Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano* (Vol. VI). Lima, Perú: Fenix.
- Stevenson, R. (1970). *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, Estados Unidos de Norteamérica: O.E.A.
- Barriga, I. (2015). Modernos e ilustrados: sensibilidad y buen gusto en el Perú del siglo XVIII. En S. O'phelan, *El Perú en el siglo XVIII*. Lima, Perú: Publicaciones del Instituto Riva Agüero.
- Rosen, C. (2009). *El estilo clásico Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid, España: Alianza Música.
- Lopez, J. M. (2008). Música para la fiesta de la muerte en la Catedral de México: una propuesta de reconstrucción e interpretación del oficio de difuntos. En A. d. Musicología, *La Fiesta en la Época Colonial Iberoamericana*.

- Sas, A. (1971). *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*. Lima, Perú: Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones, Universidad de San Marcos y la Casa de la Cultura.
- Fallarero, C. (2011). *Juan Paris, Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1805 - 1845)*. La Habana, Cuba: Ediciones Cidmuc.
- Carmona, F. (2014). Los rituales en las Constituciones y Rituales de los agustinos. Lugar de enterramiento y libros de difuntos. En *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. San Lorenzo del Escorial, España.
- Arámburu, I. (1966). *Las Primitivas Constituciones de la Orden de Ermitaños de San Agustín*. Valladolid, España: O.S.A.
- Tello, A. (1998). *Música Barroca del Perú, Siglos XVII - XVIII*. Lima, Perú: AFP INTEGRA.
- Canclini, N. G. (1997). *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales*. Colima: Universidad de Colima.
- Ruiz, R. I. (2016). *La república católica dividida: ultramontanos y liberales-regalistas (Lima, 1855 - 1860)*. Lima, Perú: Publicaciones del instituto Riva Agüero.
- Guibovich, P. (2013). *Lecturas prohibidas. La censura inquisitorial en el Perú tardío colonial*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Izquierdo, M. (2017). *Being a Composer in the Andes during the Age of Revolutions*. Cambridge, Inglaterra: Universidad de Cambridge.
- Estenssoro, J. C. (1989). *Música y sociedad coloniales, Lima 1680 - 1830*. Lima, Perú: Colmillo Blanco.
- Stevenson, R. (1970). *Renaissance and Baroque Musical Source in the Americas*. Washington, Estados Unidos de Norteamérica: Secretaría General de la O.E.A.

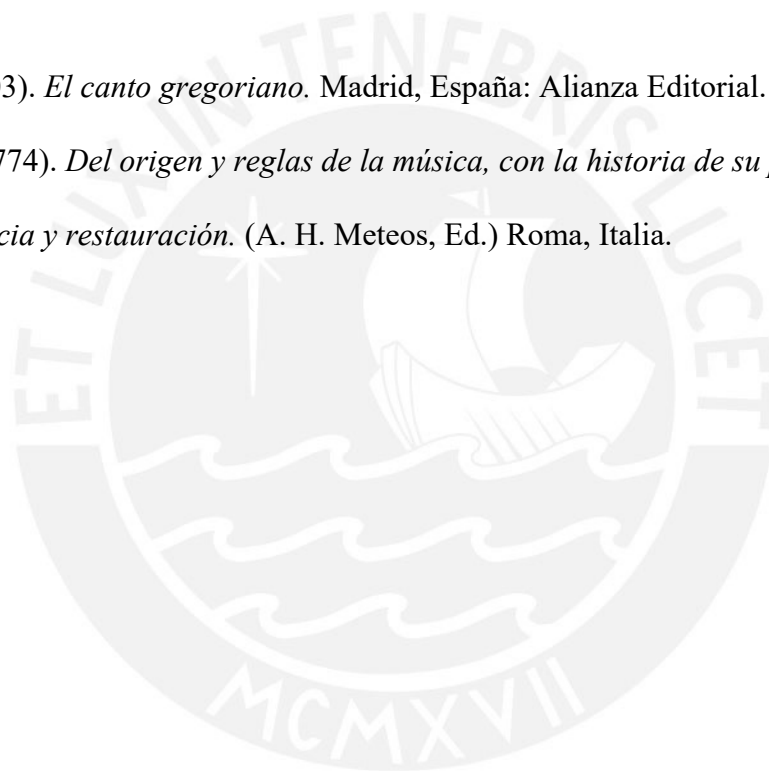
- Garbayo, J. (2004). El magisterio de la capilla de música de la Catedral de Ourense entre 1780 y 1819: José Quiroga y Manuel Rábago. *Revista da aire: Revista de historia del arte*, 10, 237 - 260.
- Raygada, C. (1956). Guía Musical del Perú. *Fenix*.
- Ratner, L. (1980). *Classic Music. Expression, Form and Style*. New York, Estados Unidos: Schirmer Books.
- Garbini, L. (2009). *Breve historia de la música sacra*. Madrid, España: Alianza Música.
- Valle, J. G. (2000). *La música en España en el siglo XVIII*. (M. B.-J. Carreras, Ed.) Madrid, España: Cambridge University Press.
- Sutcliffe, D. (2014). Topics in Chamber Music. En D. Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory* (pág. 690). New York, U.S.A.: Oxford University Press.
- Perez, B. (enero - junio de 2011). Arias y contrafacta de Ignacio Jerusalem: Evidencias de la restitución de los responsorios en el oficio de Maitines en la catedral de México. *Heterofonia*(144), 89.
- Campos, J. (2010). *Los Agustinos en el Perú en el transito del Virreinato a la Republica*. Madrid, España: Biblioteca del Escorial.
- Lopez, J. (2016). *Templos y Conventos extintos en Ica*. (J. L. Melgar, Ed.) Ica, Perú.
- Palma, R. (1896). *Tradiciones Peruanas* (Vol. IV). Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Obtenido de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4x5q0>
- Alzedo, J. (1869). *Filosofía Elemental de la Música*. Lima, Perú: IMPRENTA LIBERAL.
- Lundberg, M. (2008). *El clero indígena en hispanoamérica: De la legislación a la implementación y práctica eclesiástica*. Recuperado el Diciembre de 2018, de <http://www.ejournal.unam.mx/ehn/eh38/EHN000003803.pdf>

- Javier Campos, L. G. (2012). *La Orden de San Agustín en el archivo del Arzobispado de Lima*. Sevilla, España: Ediciones Escorialenses.
- López Cano, R. (2000). *Música y Retórica en el Barroco*. Ciudad de México, México: Centro de Estudios Filológicos.
- Kusunoki, R. (2006). Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX. *Frónteras de la Historia*(11), 183 - 209.
- López Cano, R. (mayo - agosto de 2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *Cuicuilco*, 9(25), 40.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro*. Barcelona, España.
- Downs, P. (1998). *LA MÚSICA CLÁSICA*. Madrid, España: Akal.
- Ortiz, F. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- Kartomi, M. (1981). *Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales, una discusión de terminología y conceptos*.
- Gardiner, J. (2015). *La música en el castillo del cielo*. Barcelona, España: Acantilado.
- Levey, M. (1998). *Del Rococó a la Revolución*. Barcelona, España: Ediciones Destino.
- Motte, D. d. (1998). *Contrapunto*. Gersa, España: IDEA BOOKS,S.A.
- Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Huelva, España: IDEA BOOKS, S.A.
- Dart, T. (2002). *La interpretación de la música*. Madrid: España.
- Fubini, E. (2008). *Estética de la Música*. Madrid, España: A. Machado Libros S.A.
- Fubini, E. (2010). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, España: Alianza Música.
- Becerra, G. (1957). *A 200 años del aporte Stamitz (Vol. 11)*. Santiago de Chile, Chile: Revista Musical Chilena.
- Heller, W. (2017). *La música en el barroco*. Madrid, España: Akal.

- Campillo, A. (2008). *C.P.E. Bach y su influencia en Haydn*.
- Newman, W. (s.f.). Emanuel Bach's Autobiography. *The Musical Quarterly*, 51(2), 363-372.
- Griesinger, G. A. (2011). *Apuntes Biográficos sobre Joseph Haydn*. Madrid , España: Turner Publicaciones.
- Bach, C. P. (1753). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, Alemania.
- Mattheson, J. (1739). *Der vollkommene Kapellmeister*. Obtenido de http://www.koelnklavier.de/quellen/matth-1739/_inhalt.html
- Lauer, M. (1997). Ruiz Cano: Espacio colonial y espacio criollo en un esteta limeño del s. XVIII. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*(46), 177 - 190.
- Ruiz-Cano, F. (1755). *Júbilos de Lima*. Lima, Perú.
- Deforneaux, M. (1973). *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*. Madrid, España: Taurus.
- Vera, A. (2014). La circulación de la música en la América virreinal: el virreinato del Perú.
- Boyd y Carreras . (2000). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, España: Akal.
- New Grove on line. (2011). *Oxford music on line*. Obtenido de [New%20Grove%20Diccionario/B.htm#S40023.3.12.W1](http://www.oxfordmusiconline.com/New%20Grove%20Diccionario/B.htm#S40023.3.12.W1)
- Garbayo, J. (enero - diciembre de 2013). Estilo Galante y sinfonías de F. J. Haydn en la capilla de música de la catedral de Santiago der Compostela durante el magisterio de Melchor López (1783 - 1822): La renovación del repertorio instrumental. *Anuario Musical*(68), 263 - 292.
- Leza, J. (2014). La música en el siglo XVIII. En *HISTORIA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA E HISPANOAMERICA* (Vol. Volumen 4). Madrid, España: Fondo de cultura económica de España.
- Aries, P. (2000). *La muerte en Occidente. Desde la edad media hasta nuestros dias* (Vol. Colección El Acantilado N.18). Madrid, España: Taurus.

- Casalino, C. (2015). Higiene pública y piedad ilustrada: la cultura de la muerte bajo los borbones. En *El Perú en el siglo XVIII*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Tácanan, S. (2011). HISTORIA DE LOS CEMENTERIOS DE LIMA Y CALLAO. *STUDIUM VERITATIS*(15), 235 - 285.
- Claro, S. (1974). *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile, Chile: Editorial del Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chiñe.
- BenedictoXIV. (1749). *Annus qui hunc*. Vaticano, Roma.
- Fuentes, M. A. (1867). *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticas y de costumbres*. Lima, Perú: Fondo del Libro-Banco Industrial del Perú.
- Pajares, R. (2009). *Historia de la música en 6 bloques* (Vol. 6). Madrid, España: Visión libros.
- Pajares, R. (2010). *Músicos y contexto* (Vol. 6). Madrid, España: Visión Libros.
- Isusi, R. (2010). La música de la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII y América. En *La Música de las Catedrales Andaluzas y su Proyección en América*. Córdoba, España: SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CORDOBA.
- Agawu, K. (2009). *La música como discurso*. Buenos Aires, Argentina: ETERNA CADENCIA EDITORA.
- Agawu, K. (1991). *Playing with signs*. Nueva Jersey, U.S.A.: Universidad de Princeton.
- Stevenson, R. (1962). Los Contactos de Haydn con el Mundo Iberico. *Revista Musical Chilena*, XXXVI(157), 3 -39.
- Díez, M. (2007). ALGUNAS CONEXIONES MUSICALES ENTRE CÁDIZ Y EL NUEVO MUNDO. En M. y.-F. Gambero, *La Música y el Atlántico*. Granada, España: Editorial Universidad de Granada.

- Díez, M. (2011). *Franz Joseph Haydn. El encargo de LAS SIETE PALABRAS*. Obtenido de <http://mar.ugr.es>.
- Sas, A. (1962). La vida musical en la catedral de Lima durante la colonia. *Revista musical chilena*(81 - 82).
- Barroeta y Angel, P. (1754). *Constituciones Synodales*. Lima, Perú.
- Gálvez, J. (1966). *Nuestra pequeña historia*. Lima, Perú: Universidad Mayor de San Marcos.
- Miranda, R. (1998). Haydn en Morelia: José Mariano Elízaga. *Revista Musical Chilena*(190), 55 - 63.
- Asencio, J. (2003). *El canto gregoriano*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Eximeno, A. (1774). *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. (A. H. Meteos, Ed.) Roma, Italia.



Vigilia N° 2

Fray Cipriano Aguilar O.E.S.A.
Transcripción: César H. Vega Zavala

1) Regem cui omnia (Invitatorio)

Andante Despacio

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and voices included are:

- Flauta 1
- Flauta 2
- Oboe 1
- Oboe 2
- Trompa 1
- Trompa 2
- Voz Primera
- Voz Segunda
- Alto
- Tenor
- Voz Primera Ripieno
- Voz Segunda Ripieno
- Alto Ripieno
- Tenor Ripieno
- Órgano
- Violín 1
- Violín 2
- Bajo

The score is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked 'Andante Despacio'. The organ part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The string parts (Violín 1, Violín 2, and Bajo) are written in a grand staff. The vocal parts are written in a grand staff. The woodwind and brass parts are written in a grand staff. The score is divided into two systems, with the first system ending at the organ part and the second system starting with the strings.

Duo

21

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

vi - vunt, om - nia vi - vunt. Ve - ni - te a - do - re - mus, Ve - ni - te a - do - re - mus, Ve -

vi - vunt, om - nia vi - vunt. Ve - ni - te a - do - re - mus, Ve - ni - te a - do - re - mus, Ve -

vi - vunt, om - nia vi - vunt. Ve - ni - te a - do - re - mus, Ve -

vi - vunt, om - nia vi - vunt. Ve - ni - te a - do - re - mus, Ve -

vi - vunt, om - nia vi - vunt. Ve -

vi - vunt, om - nia vi - vunt. Ve -

vi - vunt, om - nia vi - vunt. Ve -

6/4 b7 6/4 6/5 3 b7

2) Venite exultemus

1 *Andante*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Trumpet 1 and 2, Violin 1 and 2, and Bass. The score is in common time (C) and begins with a first measure marked with a '1'. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics 'Ve ni-te, e-xul-te-mus, e-xul' are written below the vocal lines. A large, semi-transparent watermark for 'UNIVERSIDAD DE LA LUX IN TENEBRIS' is overlaid on the center of the page. The score concludes with a 'p' (piano) dynamic marking at the end of the piece.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

p

p

p

Ve ni-te, e-xul-te-mus, e-xul

Ve ni-te, e-xul-te-mus, e-xul

18

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

prae - oc - cu - pe - mus fa - ciem e - jus

prae - oc - cu - pe - mus fa - ciem e - jus in con - fes - sio - ne, et in psal - mis

prae - oc - cu - pe - mus fa - ciem e - jus

prae - oc - cu - pe - mus fa - ciem e - jus

prae - oc - cu - pe - mus fa - ciem e - jus

prae - oc - cu - pe - mus fa - ciem e - jus

prae - oc - cu - pe - mus fa - ciem e - jus

6/5

6/b5

p

p

p

3) Quoniam Deus magnus

Andante

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Flauta 1 and 2, Oboe 1 and 2, Trompa 1 and 2, and Órgano. The vocal parts consist of Voz Primera, Voz Segunda, and Ripieno parts for each voice type (Alto, Tenor). The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. Dynamics are marked with *f* (forte) and *p* (piano). The lyrics are: "Et Rex Quoniam Deus magnus Dominus, Deus magnus Dominus".

Flauta 1 *f* *p* *f*

Flauta 2 *f* *p* *f*

Oboe 1

Oboe 2

Trompa 1 *f* *p* *f*

Trompa 2 *f* *p* *f*

Voz Primera *f* Et Rex

Voz Segunda Quoniam Deus magnus Dominus, Deus magnus Dominus,

Alto

Tenor

Voz Primera Ripieno

Voz Segunda Ripieno

Alto Ripieno

Tenor Ripieno

Órgano

Violin 1 *f* *p* *f*

Violin 2 *f* *p* *f*

Bajo *f* *p* *f*

12

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

mag - nus su - per om - nes de - os : qui - a in - ma - nu

qui - a in - ma - nu

Quo - ni - am non re - pe - llet Do - mi - nus ple - bem su - am, qui - a in ma - nu

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

23

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.
e - jus sunt om - nes fi - nes ter - rae,

V.s.
e - jus sunt om - nes fi - nes ter - rae, et al - ti - tu - di - nes,

A.

T.
e - jus sunt om - nes fi - nes ter - rae, et al - ti - tu - di - nes

V. P
Rip

V. S
Rip

A.
Rip

T.
Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

31

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

mon - ti um ip - se ip - se cons - pi - cit.

V.s.

mon - ti um ip - se ip - se cons - pi - cit.

A.

T.

mon - ti um ip - se ip - se cons - pi - cit

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

MCMXVII

4) Quoniam ipsus
Moderato

Flauta 1 *f*

Flauta 2 *f*

Oboe 1 *f*

Oboe 2 *f*

Trompa 1 *f*

Trompa 2 *f*

Voz Primera

Voz Segunda

Alto *Solo*
Quo - ni - am ip - si - us est ma - re, et

Tenor

Voz Primera Ripieno

Voz Segunda Ripieno

Alto Ripieno

Tenor Ripieno

Órgano

Violin 1 *Moderato*
f p f p f

Violin 2 *f p f p f*

Bajo *f p f p f*

9

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

et a - ri-dam fun - da - ve - runt fun - da - ve - runt ma - nus e - jus :

ip - se fe - cit il - lud, et a - ri-dam fun - da - ve - runt fun - da - ve - runt ma - nus e - jus :

et a - ri-dam fun - da - ve - runt fun - da - ve - runt ma - nus e - jus :

et a - ri-dam fun - da - ve - runt fun - da - ve - runt ma - nus e - jus :

et a - ri-dam fun - da - ve - runt fun - da - ve - runt ma - nus e - jus :

et a - ri-dam fun - da - ve - runt fun - da - ve - runt ma - nus e - jus :

et a - ri-dam fun - da - ve - runt fun - da - ve - runt ma - nus e - jus :

6/4 33 33 37

p

p

p

5) Venite adoremus

Adagio

Flauta 1 *p*

Flauta 2 *p*

Oboe 1 *p*

Oboe 2 *p*

Trompa 1 *p*

Trompa 2 *p*

Voz Primera *p*
Ve - ni - te, a - do - re - mus, et pro - ci - da - mus an - te De - um;

Voz Segunda *p*
Ve - ni - te, a - do - re - mus, et pro - ci - da - mus an - te De - um;

Alto *p*
Ve - ni - te, ve - ni - te, a - do - re - mus, et pro - ci - da - mus an - te De - um;

Tenor *p*
Ve - ni - te, ve - ni - te, a - do - re - mus, et pro - ci - da - mus an - te De - um;

Voz Primera Ripieno *p*
et pro - ci - da - mus an - te De - um;

Voz Segunda Ripieno *p*
et pro - ci - da - mus an - te De - um;

Alto Ripieno *p*
et pro - ci - da - mus an - te De - um;

Tenor Ripieno *p*
et pro - ci - da - mus an - te De - um;

Órgano *p*
Enflautado

Adagio

Violin 1 *p*

Violin 2 *p*

Bajo *p*

6) Quia ipse est Dominus

Allegretto

Flauta 1

Flauta 2

Oboe 1

Oboe 2

Trompa 1

Trompa 2

Voz Primera

Voz Segunda

Alto

Tenor

Voz Primera Ripieno

Voz Segunda Ripieno

Alto Ripieno

Tenor Ripieno

Órgano

Violin 1

Violin 2

Bajo

Qui - a ip - se est Do - mi - nus De - us nos - ter : nos au - tem_

Qui - a ip - se est Do - mi - nus De - us nos - ter : nos au - tem_

Qui - a ip - se est Do - mi - nus De - us nos - ter : nos au - tem_

Qui - a ip - se est Do - mi - nus De - us nos - ter : nos au - tem_

Qui - a ip - se est Do - mi - nus De - us nos - ter :

Qui - a ip - se est Do - mi - nus De - us nos - ter :

Qui - a ip - se est Do - mi - nus De - us nos - ter :

Qui - a ip - se est Do - mi - nus De - us nos - ter :

Organo

6/4

5/3

7

57

Allegretto

27

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V. p.

V. s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

po - pu - lus e - jus, et o - ves, et o - ves pas - cuae e - jus.

po - pu - lus e - jus, et o - ves, et o - ves pas - cuae e - jus.

po - pu - lus e - jus, et o - ves, et o - ves pas - cuae e - jus.

po - pu - lus e - jus, et o - ves, et o - ves pas - cuae e - jus.

et o - ves, et o - ves pas - cuae e - jus.

et o - ves, et o - ves pas - cuae e - jus.

et o - ves, et o - ves pas - cuae e - jus.

et o - ves, et o - ves pas - cuae e - jus.

7) *Hodie si vocem*

Allegretto

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Flauta 1, Flauta 2, Oboe 1, Oboe 2, Trompa 1, Trompa 2, Voz Primera, Voz Segunda, Alto, Tenor, Voz Primera Ripieno, Voz Segunda Ripieno, Alto Ripieno, Tenor Ripieno, Órgano, Violin 1, Violin 2, and Bajo. The score begins with a first ending bracket and a forte (*f*) dynamic marking. The Tenor part features a solo section marked with a box labeled 'Solo' and a piano (*p*) dynamic, with the lyrics: "Ho - die si vo - cem, vo - cem e - jus au - die - ri tis, no -". The score concludes with a second *Allegretto* tempo marking and dynamic markings of *f* and *p* for the strings.

10

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Tmp. 1

Tmp. 2

V. p.

Sic - ut in e - xa - cer - ba - tio - ne se - cum - dum di - em ten - ta

V. s.

A.

T.

- li - te ob - du - ra - re cor - da ves - tra,

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

19

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

-tio - nis in de - ser - to : U - bi ten - ta - ve - runt me pa - tres ves -

V.s.

U - bi ten - ta - ve - runt me pa - tres ves -

A.

U - bi ten - ta - ve - runt me pa - tres ves -

T.

U - bi ten - ta - ve - runt me pa - tres ves -

V. P Rip

U - bi ten - ta - ve - runt me pa - tres ves -

V. S Rip

U - bi ten - ta - ve - runt me pa - tres ves -

A. Rip

U - bi ten - ta - ve - runr me pa - tres ves -

T. Rip

U - bi ten - ta - ve - runt me pa - tres ves -

Org.

6 7 8

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

26

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V. p.

V. s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

-tri, pro - ba - ve - runt o - pe - ra me - a.

-tri, pro - ba - ve - runt o - pe - ra me - a.

-tri, et vi - de - runt o - pe - ra me - a.

-tri, et vi - de - runt o - pe - ra me - a.

-tri, o - pe - ra me - a.

-tri, o - pe - ra me - a.

-tri, o - pe - ra me - a.

-tri, o - pe - ra me - a.

f

⁵_{#3}

⁴₂

³₃

MCMVII

8) *Quadragesima (Soprano Solo)*

Andante

The musical score is for a soprano solo piece titled 'Quadragesima'. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Andante'. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Trumpet 1, Trumpet 2, Violin Part (V.P.), Viola Part (V.S.), Alto Part (A.), Tenor Part (T.), Violin Part Ripieno (V.P. Rip.), Viola Part Ripieno (V.S. Rip.), Alto Part Ripieno (A. Rip.), Tenor Part Ripieno (T. Rip.), Organ, Violin 1, Violin 2, and Bass. The vocal line begins with a 'Solo' marking and includes the lyrics 'Qua - dra - gin - ta an - nis pro - xi - mus'. Dynamics include piano (p), forte (f), and a 'Solo' marking. The score is marked with a large watermark 'UNIVERSIDAD DE LA LUKIN TENEBRIS' and 'MCMV VII'.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

Solo

Qua - dra - gin - ta an - nis pro - xi - mus

12

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

fu - i ge - ne - ra - tio - ni hu - ic, et di - xi: Sem - per hier - rant cor - de:

24

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

p

f

p

f

p

f

ip - si ve - ro non cog - no - ve - runt vi - as me - as, qui - bus ju - ra - vi in i - ra me - a, in i - ra me - a,

38

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

qui - bus ju - ra - vi in i - ra me - a, si in -

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

p

f

p

p

p

p

47

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

-tro - i - bunt in re - quiem me - am, in re - quiem me - am, re - quiem me - am.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

9) Requiem

Andante

Flauta 1 *f*

Flauta 2 *f*

Oboe 1 *f*

Oboe 2 *f*

Trompa 1 *f*

Trompa 2 *f*

Voz Primera *f*
Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne: et lux per - pe - tu -

Voz Segunda *f*
Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:

Alto *f*
Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:

Tenor *f*
Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:

Voz Primera Ripieno *f*
Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:

Voz Segunda Ripieno *f*
Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:

Alto Ripieno *f*
Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:

Tenor Ripieno *f*
Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne:

Órgano

6/4 #3 4/2 #6 #6 #3

Andante

Violin 1 *f* *p*

Violin 2 *f* *p*

Bajo *f* *p*

Primer Nocturno

30

10) Domine ne in furore (Salmo 6)

Andante

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Flauta 1 and 2, Oboe 1 and 2, Trompa 1 and 2, Voz Primera, Voz Segunda, Alto, Tenor, Voz Primera Ripieno, Voz Segunda Ripieno, Alto Ripieno, Tenor Ripieno, Órgano, Violin 1 and 2, and Bajo. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andante'. The dynamic marking 'f' (forte) is used for the woodwinds and strings. The vocal parts have a 'solo' marking and a dynamic of 'mf' (mezzo-forte). The lyrics 'Do-mi-ne, Do - mi' are written under the first vocal staff. A large watermark 'EL LUX IN TENEBRIS' is visible in the background.

12

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.
ne ne in fu-ro-re_ tu - o ar - gu-as me : ne - que in i - ra_ tu - a co - rri - pias me. Mi - se -

V.s.
Mi - se -

A.
Mi - se -

T.
Mi - se -

V. P Rip
f tutti
Mi - se -

V. S Rip
f
Mi - se -

A. Rip.
f
Mi - se -

T. Rip
f
Mi - se -

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

f

23

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V. p.

V. s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

-re - re me-i Do-mi-ne quo-ni-am in - fir - mus sum : sa - na me Do-mi-ne quo-niam con - tur - ba - ta sunt os-sa me - a

-re - re me-i Do-mi-ne quo-ni-am in - fir - mus sum : sa - na me Do-mi-ne quo-niam con - tur - ba - ta sunt os-sa me - a. Et

-re - re me-i Do-mi-ne quo-ni-am in - fir - mus sum : sa - na me Do-mi-ne quo-niam con - tur - ba - ta sunt os-sa me - a.

-re - re me-i Do-mi-ne quo-ni-am in - fir - mus sum : sa - na me Do-mi-ne quo-niam con - tur - ba - ta sunt os-sa me - a.

-re - re me-i Do-mi-ne sa - na me Do-mi-ne quo-niam con - tur - ba - ta sunt os-sa me - a

-re - re me-i Do-mi-ne sa - na me Do-mi-ne quo-niam con - tur - ba - ta sunt os-sa me - a.

-re - re me-i Do-mi-ne sa - na me Do-mi-ne quo-niam con - tur - ba - ta sunt os-sa me - a.

-re - re me-i Do-mi-ne sa - na me Do-mi-ne quo-niam con - tur - ba - ta sunt os-sa me - a.

6 4 5 3 b7 6 4 3

45

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

e - ri - pe a - ni - mam me - am : sal - vum me fac prop - ter mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

e - ri - pe a - ni - mam me - am : sal - vum me fac prop - ter mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

e - ri - pe a - ni - mam me - am : sal - vum me fac prop - ter mi - se - ri - cor - di - am tu - am. Quo - niam non est in -

e - ri - pe a - ni - mam me - am : sal - vum me fac prop - ter mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

e - ri - pe a - ni - mam me - am : sal - vum me fac prop - ter mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

e - ri - pe a - ni - mam me - am : sal - vum me fac prop - ter mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

e - ri - pe a - ni - mam me - am : sal - vum me fac prop - ter mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

e - ri - pe a - ni - mam me - am : sal - vum me fac prop - ter mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

#3 6 4 #3 5 #3 6 #4 2 6 6 4 5 #3

p

p

p

57

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

f

f

f

f

Duo

La - vo -

La - vo -

mor-te qui me-mor sit tu-i: in in - fer - no a - u - tem quis con - fi - te - bi - tur ti - bi?

MCMXVII

11) Turbatus

Adagio

Fl. 1 *p* *f*

Fl. 2 *p* *f*

Ob. 1 *p* *f*

Ob. 2 *p* *f*

Trmp. 1 *p* *f*

Trmp. 2 *p* *f*

V.p. *p* *f*
Tur-ba-tus est a fu-ro - re, tur-ba-tus est a fu - ro - re, a fu - ro-re o -cu-lus me-us, o -cu-lus

V.s. *p* *f*
Tur -ba-tus est a fu-ro - re, tur-ba-tus est a fu - ro - re, a fu - ro-re o -cu-lus me-us, o -cu-lus

A. *f*
tur-ba-tus est a fu - ro - re, a fu - ro-re o -cu-lus me-us, o -cu-lus

T. *f*
tur-ba-tus est a fu - ro - re, a fu - ro-re o -cu-lus me-us, o -cu-lus

V. P Rip *f*
tur-ba-tus est a fu - ro - re, a fu - ro-re o -cu-lus me-us, o -cu-lus

V. S Rip *f*
tur-ba-tus est a fu - ro - re, a fu - ro-re o -cu-lus me-us, o -cu-lus

A. Rip *f*
tur-ba-tus est a fu - ro - re, a fu - ro-re o -cu-lus me-us, o -cu-lus

T. Rip *f*
tur-ba-tus est a fu - ro - re, a fu - ro-re o -cu-lus me-us, o -cu-lus

Org. **Enflautado**
f
6 4 2 6 6 5 7

Vln. 1 *p* *f*

Vln. 2 *p* *f*

Baj. *p* *f*

15

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.
me - us : in - ve - te - ra - vi in - ter om - nes,

V.s.
me - us : in - ve - te - ra - vi in - ter om - nes,

A.
me - us : in - ve - te - ra - vi in - ter om - nes,

T.
me - us : in - ve - te - ra - vi in - ter om - nes,

V. P
Rip
me - us : in - ve - te - ra - vi in - ter om - nes,

V. S
Rip
me - us : in - ve - te - ra - vi in - ter om - nes,

A.
Rip
me - us : in - ve - te - ra - vi in - ter om - nes,

T.
Rip
me - us : in - ve - te - ra - vi in - ter om - nes,

Org.
♯3 4/2 6 ♯3 ♭6/4

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

22

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V. p.

V. s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

in - ter om - nes i - ni - mi - cos me - os, i - ni - mi - cos me - os.

in - ter om - nes i - ni - mi - cos me - os, i - ni - mi - cos me - os.

in - ter om - nes i - ni - mi - cos me - os, i - ni - mi - cos me - os.

in - ter om - nes i - ni - mi - cos me - os, i - ni - mi - cos me - os.

in - ter om - nes i - ni - mi - cos me - os, i - ni - mi - cos me - os.

in - ter om - nes i - ni - mi - cos me - os, i - ni - mi - cos me - os.

in - ter om - nes i - ni - mi - cos me - os, i - ni - mi - cos me - os.

in - ter om - nes i - ni - mi - cos me - os, i - ni - mi - cos me - os.

5 b7 b3 b6₄ b6 5₃ b6₄ 3

12) Discedite

1 **Allegretto**

Fl. 1 *p* *f*

Fl. 2 *p* *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

Trmp. 1 *f*

Trmp. 2 *f*

V.p. *p* *f*
 Dis - ce - di - te a me om-nes qui o-pe-ra-mi-ni i - ni - qui - ta - tem : quo-niam e-xau - di - vit, quo-niam e-xau -

V.s. *f*
 qui o-pe-ra-mi-ni i - ni - qui - ta - tem : quo-niam e-xau - di - vit, quo-niam e-xau -

A. *f*
 qui o-pe-ra-mi-ni i - ni - qui - ta - tem : quo-niam e-xau - di - vit, quo-niam e-xau -

T. *f*
 qui o-pe-ra-mi-ni i - ni - qui - ta - tem : quo-niam e-xau - di - vit, quo-niam e-xau -

V. P Rip *f*
 qui o-pe-ra-mi-ni i - ni - qui - ta - tem : quo-niam e-xau - di - vit

V. S Rip *f*
 qui o-pe-ra-mi-ni i - ni - qui - ta - tem : quo-niam e-xau - di - vit

A. Rip *f*
 qui o-pe-ra-mi-ni i - ni - qui - ta - tem : quo-niam e-xau - di - vit

T. Rip *f*
 qui o-pe-ra-mi-ni i - ni - qui - ta - tem : quo-niam e-xau - di - vit

Org. **Lleno** *f* 6 5 4 3 2 1

Allegretto

Vln. 1 *p* *f*

Vln. 2 *p* *f*

Baj. *p* *f*

11

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

-di-vit Do-mi-nus vo-cem fle-tus me - i, fle-tus me - i.

-di-vit Do-mi-nus vo-cem fle-tus me - i, fle-tus me - i.

-di-vit Do-mi-nus vo-cem fle-tus me - i, fle-tus me - i.

di-vit Do-mi-nus vo-cem fle-tus me - i, fle-tus me - i. E-xau - di - vit Do-mi-nus de-pre - ca - tio - men

e-xau-di-vit Do-mi-nus vo-cem fle-tus me - i, fle-tus me - i.

e-xau-di-vit Do-mi-nus vo-cem fle-tus me - i, fle-tus me - i.

e-xau-di-vit Do-mi-nus vo-cem fle-tus me - i, fle-tus me - i.

e-xau-di-vit Do-mi-nus vo-cem fle-tus me - i, fle-tus me - i.

7 57

$\frac{5}{4}$ 6

p

p

p

23

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

E - ru - bes - cant et con - tur -

E - ru - bes - cant et con - tur -

E - ru - bes - cant et con - tur -

me - am, Do - mi - nus o - ra - tio - nem me - am sus - ce - pit. E - ru - bes - cant et con - tur - ben -

6 5

6 5

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

13) Requiem

Andante

Fl. 1 *f* *p* *f*

Fl. 2 *f* *p* *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

Trmp. 1 *f* *p* *f*

Trmp. 2 *f* *p* *f*

V.p. *p* *f* *p* *f*
 Re-qui-em, Re-qui-em ae - ter - num do - na e - is Do-mi-ne, do - na e - is Do-mi - ne : et lux per -

V.s. *f*
 et lux per -

A. *f*
 et lux per -

T. *f*
 et lux per -

V. P Rip *f*
 et lux per -

V. S Rip *f*
 et lux per -

A. Rip. *f*
 et lux per -

T. Rip. *f*
 et lux per -

Org. *f*

Andante

Vln. 1 *p* *f* *p* *f*

Vln. 2 *p* *f* *p* *f*

Baj. *p* *f* *p*

14) Parce mihi

Andante

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Flauta 1 and 2, Oboe 1 and 2, Trompa 1 and 2, and Órgano. The vocal parts are divided into Solos (Voz Primera, Voz Segunda, Alto, Tenor) and Ripienos (Voz Primera Ripieno, Voz Segunda Ripieno, Alto Ripieno, Tenor Ripieno). The Violin and Cello parts are also present. The score is in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The tempo is marked 'Andante'. A large, semi-transparent watermark for 'LUX IN TENEBRIS' is visible in the background of the score.

10

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Tmp. 1

Tmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P
Rip

V. S
Rip

A.
Rip.

T.
Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

Par - ce mi - hi Do - mi - ne: ni - hil e - nim sunt di - es me - i.

20

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

Quid es ho-mo, qui - a mag - ni - fi - cas e-um ?

V.s.

A.

Aut quid ap - po - nis er - ga e - um, er - ga e - um cor tu - um ?

T.

Vi - si - tas

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

30

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

di - lu - cu - lo, et su - bi - to pro - bas i - llum. Us - que - quo non par - cis mi - hi, nec di - mit - tis

di - lu - cu - lo, pro - bas i - llum. Us - que - quo non par - cis mi - hi, nec di - mit - tis

e - um pro - bas i - llum. Us - que - quo non par - cis mi - hi, nec di - mit - tis

40

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V. p.
me ut glu-tiam sa-li-vam me-am? Pe-cca-vi, o cus-tos ho-mi-num? Qua-re po-suis-ti

V. s.

A.
me ut glu-tiam sa-li-vam me-am? Pe-cca-vi, pe-cca-vi, quid fa-ciam ti-bi

T.
me ut glu-tiam sa-li-vam me-am? Pe-cca-vi, o cus-tos ho-mi-num?

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

p

p

p

p

p

50

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

me et fac - tus sum mi - hi me - tip - si gra vis ?

et fac - tus sum mi - hi me - tip - si gra - vis ?

con-tra-rium ti - bi, et fac - tus sum mi - hi me - tip - si gra - vis, me-tip-si gra -

61

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V. p.

V. s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

Cur non tol-lis pec-ca-tum me - um, i - ni-qui - ta - tem

Cur non tol-lis et qua - re non au - fers

-vis ? Cur non tol-lis

p

p

p

Detailed description: This is a page of a musical score for page 54, numbered 61. It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwinds include Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, and Trumpets 1 and 2. The brass section includes Trombones 1 and 2. The strings consist of Violins 1 and 2, and Basses. The organ part is also present. There are three vocal parts: Soprano (V. p.), Alto (A.), and Tenor (T.). The lyrics are in Latin, with the Soprano part reading 'Cur non tol-lis pec-ca-tum me - um, i - ni-qui - ta - tem' and the Alto part reading 'Cur non tol-lis et qua - re non au - fers'. The Tenor part has a question mark and 'Cur non tol-lis'. The organ part has a dynamic marking of *p*. The string parts also have dynamic markings of *p*. The score is written in a common time signature and a key signature of two flats.

71

1

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

me - am? Ec - ce nunc in pul - ve - re dor - mi - am : et si

Ec - ce nunc in pul - ve - re dor - mi - am : et si

Ec - ce nunc in pul - ve - re dor - mi - am : et si

6

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.
ma - ne me quae - sie - ris, non, non sub - sis - tam, non sub - sis - tam.

V.s.

A.
ma - ne me quae - sie - ris, non, non sub - sis - tam, non sub - sis - tam.

T.
ma - ne me quae - sie - ris, non, non sub - sis - tam, non sub - sis - tam.

V. P
Rip

V. S
Rip

A.
Rip

T.
Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

15) Taedet animam

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Flauta 1 and 2, Oboe 1 and 2, Trompa 1 and 2, and Órgano. The vocal section consists of Voz Primera, Voz Segunda, Alto, Tenor, Voz Primera Ripieno, Voz Segunda Ripieno, Alto Ripieno, and Tenor Ripieno. The string section includes Violin 1, Violin 2, and Bajo. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics 'Tae-det a-ni-man' are written below the vocal staves. A large watermark for 'UNIVERSIDAD DE LA LUKIN TENERIFE' is visible in the background. A page number 'b7' is located at the bottom right of the organ part.

26

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V. p.
in a-ma-ri - tu - di - ne a - ni - mae mea-e. in - di - ca mi - hi cur me i - ta ju - di - ces.

V. s.
Di - cam De - o : No - li me con - dem - na - re : in - di - ca mi - hi cur me i - ta ju - di - ces.

A.
Di - cam De - o : No - li me con - dem - na - re : in - di - ca mi - hi cur me i - ta ju - di - ces.

T.
in a-ma-ri - tu - di - ne a - ni - mae mea-e. in - di - ca mi - hi cur me i - ta ju - di - ces.

V. P
Rip
in - di - ca mi - hi cur me i - ta ju - di - ces.

V. S
Rip
in - di - ca mi - hi cur me i - ta ju - di - ces.

A.
Rip
in - di - ca mi - hi cur me i - ta ju - di - ces.

T.
Rip
in - di - ca mi - hi cur me i - ta ju - di - ces.

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

37

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

Num-quid bo-num ti - bi vi - de - tur, si ca-lum-nie-ris me et op - pri-mas me, o - pus ma-nuum tu - a - rum, et con - si - lium in-pi-

Num-quid bo-num ti - bi vi - de - tur, si ca-lum-nie-ris me et op - pri-mas me, o - pus ma-nuum tu - a - rum, et con - si - lium in-pi-

Num-quid bo-num ti - bi vi - de - tur, si ca-lum-nie-ris me et op - pri-mas me, o - pus ma-nuum tu - a - rum,

Num-quid bo-num ti - bi vi - de - tur, si ca-lum-nie-ris me et op - pri-mas me, o - pus ma-nuum tu - a - rum,

Num-quid bo-num ti - bi vi - de - tur, si ca-lum-nie-ris me et op - pri-mas me, o - pus ma-nuum tu - a - rum,

Num-quid bo-num ti - bi vi - de - tur, si ca-lum-nie-ris me et op - pri-mas me, o - pus ma-nuum tu - a - rum,

Num-quid bo-num ti - bi vi - de - tur, si ca-lum-nie-ris me et op - pri-mas me, o - pus ma-nuum tu - a - rum,

Num-quid bo-num ti - bi vi - de - tur, si ca-lum-nie-ris me et op - pri-mas me, o - pus ma-nuum tu - a - rum,

3 6 3 7 3 6 3 7 6 3 6

p

p

p

48

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

-o-rum ad-ju - ves ? Num - quid o - cu-li car - nei ti-bisunt : aut si-cut vi-det ho - mo, et tu vi - de-bis ? Num - quid

V.s.

-o-rum ad-ju - ves ? Num - quid o - cu-li car - nei ti-bisunt : aut si-cut vi-det ho - mo, et tu vi - de-bis ?

A.

Num - quid o - cu-li car - nei ti-bisunt : aut si-cut vi-det ho - mo, et tu vi - de-bis ?

T.

Num - quid o - cu-li car - nei ti-bisunt : aut si-cut vi-det ho - mo, et tu vi - de-bis ?

V. P Rip

Num - quid o - cu-li car - nei ti-bisunt : aut si-cut vi-det ho - mo, et tu vi - de-bis ?

V. S Rip

Num - quid o - cu-li car - nei ti-bisunt : aut si-cut vi-det ho - mo, et tu vi - de-bis ?

A. Rip.

Num - quid o - cu-li car - nei ti-bisunt : aut si-cut vi-det ho - mo, et tu vi - de-bis ?

T. Rip

Num - quid o - cu-li car - nei ti-bisunt : aut si-cut vi-det ho - mo, et tu vi - de-bis ?

Org.

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

60

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V. p.
si - cut di-es ho-mi-nis di - es tu - i, et an-ni tu - i si - cut hu - ma-na_ sunt tem - po - ra,

V. s.

A.

T.
f
Ut quae -

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip

T. Rip

Org.

Vln. 1
f

Vln. 2
f

Baj.
f

72

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V. p.

V. s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

Et sci - as quia ni - hil

Et sci - as quia ni - hil

Et sci - as quia ni - hil

-ras i - ni - qui - ta - tem me - am, et pec - ca - tum me - um s - cru te ris? Et sci - as quia ni - hil

Et sci - as quia ni - hil

Et sci - as quia ni - hil

Et sci - as quia ni - hil

Et sci - as quia ni - hil

Misa de Requiem

Requiem - Kirye

Andante

f

Flauta 1

Flauta 2

Oboe 1

Oboe 2

Trompa 1

Trompa 2

Voz Primera

Voz Segunda

Alto

Tenor

Voz Primera Ripieno

Voz Segunda Ripieno

Alto Ripieno

Tenor Ripieno

Órgano

Andante

f

Violin 1

Violin 2

Bajo

f

Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne :
 Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne : et
 Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne :
 Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne :
 Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne :
 Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne :
 Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne :

17

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

Te de - cet, hym - nus in Si - on : et ti - bi re - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem. E - xau - di o - ra -

V.s.

et ti - bi re - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem. E - xau - di o - ra -

A.

et ti - bi re - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem. E - xau - di o - ra -

T.

Hym - nus De - us in Si - on : et ti - bi re - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem. E - xau - di o - ra -

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

32

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

Ky - ri - ee - le - i - son Chris - te e - lei - son Ky - ri - ee - le - i - son

V.s.

Ky - ri - ee - le - i - son Chris - te e - lei - son Ky - ri - ee - le - i - son

A.

Ky - ri - ee - le - i - son Chris - te e - lei - son Ky - ri - ee - le - i - son

T.

Chris - te e - lei - son Ky - ri - ee - le - i - son

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

Sequencia

Dies irae

The musical score is for the 'Dies irae' sequence. It is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes parts for Flauta 1 and 2, Oboe 1 and 2, Trompa 1 and 2, and Bajo. The vocal parts include Voz Primera, Voz Segunda, Alto, Tenor, Voz Primera Ripieno, Voz Segunda Ripieno, Alto Ripieno, and Tenor Ripieno. The organ part is also present. The score begins with a forte (*f*) dynamic and includes a section marked *mf* (mezzo-forte) with the lyrics: Di - es i - rae, La - cri - mo - sa. The score concludes with a piano (*p*) dynamic. A large watermark for 'UNIVERSIDAD DE LA LUX IN TENEBRIS' is visible in the background.

31

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

V.s.

A.

T.

V. P Rip

V. S Rip

A. Rip.

T. Rip

Org.

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

Cun - cta stric - te dis - cus - su - rus ! A - men.
do - na e - is re - qui - em.

Cun - cta stric - te dis - cus - su - rus ! A - men.
do - na e - is re - qui - em.

Cun - cta stric - te dis - cus - su - rus ! A - men.
do - na e - is re - qui - em.

Cun - cta stric - te dis - cus - su - rus ! A - men.
do - na e - is re - qui - em.

Cun - cta stric - te dis - cus - su - rus ! A - men.
do - na e - is re - qui - em.

Cun - cta stric - te dis - cus - su - rus ! A - men.
do - na e - is re - qui - em.

Cun - cta stric - te dis - cus - su - rus ! A - men.
do - na e - is re - qui - em.

6
4

6
5

6
4

8

Libera anima

Allegretto

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.

Li - be - ra a - ni - mas om - ni - um fi - de - lium de - func - to - rum de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la - cu :

V.s.

Li - be - ra a - ni - mas om - ni - um fi - de - lium de - func - to - rum de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la - cu :

A.

de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la - cu :

T.

de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la - cu :

V. P Rip

de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la - cu :

V. S Rip

de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la - cu :

A. Rip.

de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la - cu :

T. Rip

de poe - nis in - fer - ni, et de pro - fun - do la - cu :

Lleno

Org.

6 4/2 6

Allegretto

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

26

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Trmp. 1

Trmp. 2

V.p.
o - lim, quam o - lim A - bra - hae pro-mi-sis - ti, et se - mi - ni e - jus.

V.s.
o - lim, quam o - lim A - bra - hae pro-mi-sis - ti, et se - mi - ni e - jus.

A.
o - lim, quam o - lim A - bra - hae pro-mi-sis - ti, et se - mi - ni e - jus.

T.
o - lim, quam o - lim A - bra - hae pro-mi-sis - ti, et se - mi - ni e - jus.

V. P
Rip
o - lim, quam o - lim A - bra - hae pro-mi-sis - ti, et se - mi - ni e - jus.

V. S
Rip
o - lim, quam o - lim A - bra - hae pro-mi-sis - ti, et se - mi - ni e - jus.

A.
Rip
o - lim, quam o - lim A - bra - hae pro-mi-sis - ti, et se - mi - ni e - jus.

T.
Rip
o - lim, quam o - lim A - bra - hae pro-mi-sis - ti, et se - mi - ni e - jus.

Org.
b3 b7 5 4 6 5 6 6 4 5

Vln. 1

Vln. 2

Baj.

