



UNIVERSIDAD  
DE CHILE

**Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Escuela de Postgrado**

***La enseñanza de la música en la colonia:  
un diálogo entre el mulato Joseph Onofre Antonio  
de la Cadena y Herrera y los tratados heredados***

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes,  
mención Musicología

por

**GINA ALLENDE MARTÍNEZ**

**Profesor guía:  
Víctor Rondón Sepúlveda**

**2014**

# INDICE

Introducción	4
a. Algunos señalamientos sobre la Música Antigua en Chile	5
b. Fuentes escritas: tratados y partituras	7
c. El maestro de música.	11
Capítulo 1. El tratado como un espacio de transición entre la oralidad y la escritura	16
1.1 Oralidad y Escritura	20
1.2 Enseñanza musical en la Colonia	33
1.2.1 Instituciones donde se impartía la enseñanza musical	34
1.2.3 Maestro de Capilla	35
1.2.4 Organista	35
1.2.5 Cantantes	36
1.2.6 Instrumentistas	37
1.3 Músicos Intérpretes y Maestros	39
1.4 Tratados musicales y partituras	42
Capítulo 2. Hacia un perfil del Tratado Musical en los siglos XVI, XVII y XVIII en España	47
2.1 Motivaciones para escribir un Tratado	51
2.2 Alusiones a la Oralidad v/s Escritura	54
2.3 Organización y contenidos musicales básicos de los tratados	64
2.3.1 Especulativo-teórico/práctico	64
2.3.2 Tratado de índole práctico, exclusivo para Canto Llano	71
2.3.3 Tratados que abordan Canto Figurado, Canto de Organo o Contrapunto	79
Capítulo 3. Observaciones sobre <i>Cartilla Música</i> y <i>Diálogo Cathe-Músico</i> de José Antonio Onofre de la Cadena y Herrera	92
3.1 <i>Cartilla Música</i> (1763)	93
3.1.1 Introducción de la <i>Cartilla Música</i>	98
3.1.2 La <i>Cartilla Música</i> respecto a los autores europeos estudiados	99
3.1.3 Nota Primera (sobre los signos)	112
3.1.4 Nota Segunda (sobre las voces)	113
3.1.5 Nota Tercera (sobre las claves)	113

3.1.6 Nota Cuarta (sobre las figuras)	115
3.1.7 Nota Quinta (sobre las pausas)	117
3.1.8 Nota Sexta (sobre los puntillos)	118
3.1.9 Nota Séptima (sobre las señales)	121
3.1.10 Nota Octava (sobre los movimientos)	122
3.1.11 Nota Novena (sobre los tiempos)	123
3.1.12 Nota Décima (sobre las líneas generales)	127
3.1.13 Nota Undécima (sobre las propiedades)	127
3.2 <i>Diálogo Cathe-Músico</i> (1772)	132
3.2.1 Presentación a la Sacra Real Católica Majestad	133
3.2.2 Sacra Real Majestad	133
3.2.3 Carta Introducción al <i>Diálogo Cathe-Músico</i>	134
3.2.4 <i>Diálogo Cathe -Músico que pertenece a Cantar</i>	137
3.2.5 <i>Diálogo Cathe -Músico que pertenece a Acompañar</i>	137
3.2.6 <i>Diálogo Cathe -Músico que pertenece a Componer</i>	138
Conclusiones	140
a. Nuevas propuestas en la <i>Cartilla Musica</i>	141
b. Síntesis de los contenidos teórico-musicales de la <i>Cartilla Musica</i>	142
c. Motivaciones para escribir la <i>Cartilla Musica</i>	143
d. Respecto a los tratados musicales y sus contenidos	144
e. En relación a la práctica musical	145
f. Oralidad y escritura	146
g. Temas para futuras investigaciones	146
Bibliografía	149
Apéndice (Imágenes)	156
Capítulo 1	156
Capítulo 2	157
Capítulo 3	168

## Introducción

*"Determiné de gastar algún tiempo de mi vida en escribir historia.  
Y para ello me movieron las causas siguientes:  
'La primera ver en todas partes por donde yo andaba  
ninguno se ocupaba de escribir nada de lo que pasaba.  
Y que el tiempo consume la memoria de las cosas..."*  
Cieza de León<sup>1</sup>

Cursando los primeros meses de la carrera de Educación Musical en la Universidad Católica de Valparaíso<sup>2</sup>, tuve la oportunidad de asistir a un concierto de Música Antigua en Viña del Mar. Se trataba de un recital con danzas y canciones italianas y españolas en su mayoría, del Renacimiento. Este conjunto era pionero en la interpretación de repertorio del siglo XVI en la región y tenía un nombre muy sugerente para mí, que hasta entonces tenía un nulo contacto con esta música: *Ars Antiqua*, dirigido por Emilio Rojas. Se realizó en la iglesia de los Benedictinos en Chorrillos de Viña del Mar, una fresca noche de abril de 1980, a las ocho de la noche.

Todos los detalles quedaron allí grabados en mi memoria, no solo de mi precario conocimiento musical, sino en la profunda y espaciosa memoria de quien vive una de las experiencias más importantes de la vida. Esa noche, en ese concierto, tuve la certeza de que esa era la música que debía hacer y a la que debía dedicar el estudio el resto de mi vida.

Las experiencias vividas en carne propia sin duda nos dejan una huella que el tiempo definitivamente no puede borrar y es precisamente la conjunción de estas experiencias, sumadas al conocimiento que da un estudio formal, es la que permite que -en el caso de la música, por ejemplo- muchas personas tomen un determinado camino sin abandonarlo jamás.

Este trabajo, cuyo centro de estudio es la enseñanza musical en la colonia, se vincula con lo anterior, a partir de la interrogante acerca de qué ocurrió en las percepciones de miles de personas cuando en los albores del siglo XVI, dos realidades sonoras tan diversas como lo son la música europea, específicamente la española, y la indígena del Nuevo Mundo se encontraron. Por qué una música aparentemente tan ajena a la cultura reinante antes de la conquista, halló tanto eco en nuestro

---

<sup>1</sup> Cieza de León, *El señorío de los Incas*, citado por Carmen Bernard y Serge Gruzinski en *Historia del Nuevo Mundo*, Tomo II. Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 38

<sup>2</sup> En marzo de 1980 entré a estudiar música sin tener conocimientos formales de ella, solo la experiencia de haber cantado "a oído" durante al menos 10 años de mi vida.

continente. Cómo sus habitantes asimilaron el modo de organizar los sonidos; cómo fueron -en este contexto- los procesos de enseñanza musical dentro de una cultura donde la oralidad era la manera de comunicarse y la memoria un lugar importante de almacenamiento de la historia personal y colectiva y, finalmente, qué rol tuvieron los maestros y textos de estudio en tal proceso. Precisamente esa experiencia única e irrepetible es la que a tantos investigadores ha fascinado desde hace al menos ochenta años.

En este estudio deseamos adentrarnos en el fenómeno de la música en el ámbito educativo ligado al interpretativo en el contexto de la colonia. Ello nos ha obligado a pensar una estrategia que dé cuenta del fenómeno a partir del diálogo de al menos dos elementos: la experiencia misma de la interpretación -instrumental y vocal- que se da esencialmente en el espacio de la oralidad y la organización del conocimiento musical plasmado en las diferentes fuentes escritas que se han conservado. Estos dos aspectos salen a la luz a partir de las provocativas palabras de un músico pardo activo en Perú durante la segunda mitad del siglo XVIII -Joseph Onofre Antonio De la Cadena y Herrera- quien en sus escritos musicales *Cartilla Música* y *Diálogo Cathe Músico*, nos propone miradas alternativas en relación al estudio y análisis de un tratado o texto teórico-musical, toda vez que estos constituyen un testimonio escrito de una formación en el oficio del músico que desea mantener una tradición o nos recuerda y refresca conocimientos que han perdido su vigencia.

Con el fin de contextualizar el problema de la enseñanza de la música en la colonia y la necesidad de abordarlo, nos remontaremos brevemente a la historia reciente de los estudios e interpretación relacionados a la música antigua en general y a la música colonial en particular en el ámbito nacional, para establecer el territorio en el cual trabajaremos; luego presentaremos los dos temas que han sido el eje de nuestras reflexiones.

a. Algunos señalamientos sobre la Música Antigua en Chile.

Uno de los fenómenos musicales importantes desarrollados en nuestro país desde la primera mitad del siglo XX, tiene relación con la práctica de la Música Antigua y posteriormente, la interpretación de la música de siglos pasados con un enfoque filológico. La gran cantidad de festivales, ciclos de conciertos y proyectos escénico-musicales<sup>3</sup>, junto a la actividad permanente de un número

---

3 Ópera: “L’Orfeo, favola in musica in un prologo e cinque atti” de Claudio Monteverdi -estreno en Chile en enero de 2009 en el Salón Fresno del Centro de Extensión de la PUC - interpretada con instrumentos antiguos y dirigida por Juan Manuel Quintana.

Proyectos de ópera realizados por la Sra. Silvia Soublette y obras de gran extensión interpretado por conjuntos mixtos de especialistas en el tema y músicos “modernos”, tales como *Pasión según San Juan*, *Pasión según San Mateo*, ambas de J. S. Bach; *La Resurrezione* de G.F. Haendel; *Tancredo* y *Clorinda* de C. Monteverdi, por citar sólo algunos. Todos ellos dirigidos por Víctor Alarcón y Rodrigo del Pozo.

El conjunto de Música antigua de la Universidad de Santiago, Syntagma Musicum, interpretó en 1999, la ópera *La Púrpura de la Rosa* de Tomás de

importante de músicos profesionales y estudiantes que realizan estudios formales en esta área de la música docta<sup>4</sup>, dan cuenta de ello.

El movimiento de interpretación de la música antigua comenzó en Europa a fines del siglo XIX y muy prontamente se instaló en nuestro país. La línea iniciada por el músico Domingo Santa Cruz a través de la Sociedad Bach de Chile en la década de 1920 y más tarde la formación y consolidación del Conjunto de Música Antigua de la Pontificia Universidad Católica de Chile -entre otros sucesos- irradió, a través de gran parte de sus integrantes, el interés por practicar este repertorio<sup>5</sup>. Al mismo tiempo, gracias a los conciertos organizados y realizados por los diversos conjuntos formados especialmente en la década de 1980<sup>6</sup>, comenzó a consolidarse un público que, tanto por las obras como por la sonoridad de los instrumentos, se sintió atraído por esta corriente y hasta ahora no ha dejado de acudir a las salas de concierto para disfrutar de las propuestas de los músicos nacionales o extranjeros que regularmente ofrecen sus recitales en los distintos escenarios principalmente de Santiago, Concepción y Valparaíso.

A partir de la década de los 90' se fue configurando una nueva línea de trabajo en torno a repertorio compuesto entre los siglos XVI y XVIII. Se trata de la música colonial americana. Si bien la musicología histórica ya había avanzado en la recuperación de un número importante de obras, trabajando en el rescate y transcripción de ellas desde la primera mitad del siglo XX<sup>7</sup> y algunos intérpretes ya comenzaban a incorporar piezas coloniales en sus conciertos; recién a fines de siglo y en la década del 2000 las diversas agrupaciones de música antigua nacionales abordaron su estudio<sup>8</sup> con una orientación más específica, organizando sus presentaciones y proyectos en relación a una temática orgánica tales como un códice, una antología, un compositor, un tipo de repertorio -sacro o secular-, un espacio de tiempo, un país, el texto, etcétera. Por otra parte en 1996, se dio inicio al Festival de Música

---

Torrejón y Velasco. Paralelamente, desde 2003, se formó al alero de la PUC una compañía de teatro -*La Calderona*- que se ha dedicado hasta la fecha a montar obras en su mayoría barrocas, trabajando permanentemente con músicos antiguos y populares.

4 Cátedra de Flauta Dulce con una permanencia de más de dos décadas; cátedra de viola da gamba, como asimismo la cátedra de clavecín y la cátedra de laúd e instrumentos pulsados relacionados. Además se imparten normalmente cursos colectivos de Talleres de música barroca y renacentista y el curso de Bajo continuo para estudiantes de instrumentos antiguos.

5 Víctor Rondón en "Música Antigua, nueva memoria. Panorama histórico sobre el movimiento en Chile". Revista Resonancias No 15, págs. 11-36, 2000. De hecho, Emilio Rojas perteneció a este conjunto

6 Rondón, "Música Antigua, nueva memoria...", pp. 36-40

7 *La Antología de la Música Colonial en América del Sur*, del destacado musicólogo chileno Samuel Claro Valdés y editada por Ediciones Universidad de Chile en 1974, constituye un hito en la musicología histórica que marca una antes y un después en la recuperación de repertorio catedralicio Latinoamericano. Esta Antología ha sido y sigue siéndolo, un referente obligado de las agrupaciones musicales dedicadas a la interpretación de este repertorio. Otro importante referente es el trabajo de Harry Haskell: *The Early Music Revival: A History*, Dover Publications, 1996.

Carlos Vega en 1931 publicó *La música de un códice colonial del siglo XVII*, en el Instituto de Literatura Argentina perteneciente a la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Se trata del códice de Fray Gregorio de Zuola. Sobre este texto el mismo autor escribió un artículo en la Revista Musical Chilena en los números 81-82, julio-diciembre de 1962, titulado "Un códice peruano colonial del siglo XVII".

8 El conjunto Terra Australis, en 2009 lanzó el disco "¡Cuándo, mi vida Cuándo!, cuyo subtítulo especificaba "Música de calle y salón del Virreynato del Perú, Capitanía de Chile y Chile Independiente"; El Estudio de Música Antigua de la UC, en 2012 terminó de grabar el tercer disco correspondiente a la integral de la *Antología de la música colonial en América del Sur* (Santiago, 1974, 2/1994), elaborada por Samuel Claro; El grupo Capilla de Indias, en, registró en 2005, las obras musicales del Codex de Martínez Compañón en su CD del mismo nombre.

Renacentista y Barroca Latinoamericana, Misiones de Chiquitos en Santa Cruz de la Sierra en Bolivia, donde cada dos años se han instalado estos nuevos aires sonoros en el corazón de nuestro continente, invitando a músicos latinoamericanos y europeos a interpretar e investigar con un enfoque filológico la música generada en las misiones jesuitas de la región como uno de los focos de interés de estos encuentros.

En este contexto de ebullición musical en torno a la colonia se genera la necesidad de establecer un vínculo entre la interpretación y la investigación musical con el fin de potenciar ambos enfoques y obtener así una sonoridad actual de este repertorio -no hay otra opción- a través de herramientas rescatadas del pasado que permitan abordar obras pertenecientes a nuestra cultura de manera dinámica y propositiva. Hoy en Chile, tanto los investigadores pertenecientes a la línea historicista de la musicología, como los intérpretes de la llamada Música Antigua, están tendiendo a ello.

La actividad musical relacionada al repertorio colonial no ha estado libre de interesantes debates en que se ha discutido acerca de cómo se debería interpretar estos repertorios -a la "americana" o a la "europea"<sup>9</sup>-. En ellos los músicos han tomado rumbos sonoros diversos, cuyo producto podemos escuchar y ver -en algunos casos- en los registros que se han generado especialmente en este siglo.

Desde este punto -el cómo tocar esta música- emerge la inquietud de mirar el mundo colonial musical, no desde los compositores y sus obras solamente, sino además desde la enseñanza; aquella que recibieron nuestros antepasados músicos. Ello posibilita una línea de investigación distinta a las señaladas anteriormente en donde el punto de partida se ubica en el reconocimiento de que la orientación de una interpretación musical está profundamente marcada la enseñanza recibida, en cómo los músicos fueron formados en su disciplina. Para introducirnos en este aspecto del fenómeno musical colonial americano y explorarlo bajo esta óptica, es necesario enfocar la atención en dos elementos:

- Fuentes escritas: tratados y partituras
- Maestros de música

b. Fuentes escritas: tratados y partituras.

La mayoría de los trabajos realizados desde que se inició la investigación de la música colonial americana como una línea de estudio sistemática, se han centrado en las prácticas musicales, las obras y

---

<sup>9</sup> Hay dos artículos del N°4 de la revista *Resonancias* del Instituto de Música de la PUC (1999) que plantean la discusión sobre el sonido de la música antigua especialmente el de las misiones en general, considerando que los intérpretes de estas últimas eran prioritariamente indígenas que estaba asimilando nuevos paradigmas sonoros. Nos referimos al estudio de Leonardo Wasisman "El problema de la 'autenticidad' en la música misional americana", pp.49-57 y en el mismo número, el estudio de Sergio Candia "La música antigua del siglo XX: un caso de memoria inventiva", pp.61-64. En general este número está dedicado a temas vinculados a la interpretación de la música antigua.

su contexto; sin embargo, hay un área menos explorada y que Carlos Vega, en su transcripción del códice de Fray Gregorio de Zuola<sup>10</sup> -donde abordó la notación musical de los cantos que allí estaban registrados- dejó abierta. Nos referimos al estudio de los tratados musicales y los diversos tratados generados en la colonia o traídos de Europa a América en esa época para su utilización y cuyos objetivos fueron por una parte, la codificación de una práctica musical observada -como es el caso de De Zuola y Martínez Compañón<sup>11</sup>- o la enseñanza de la música desde los rudimentos iniciales a los niveles de profesionalización, en un contexto preferentemente religioso como lo era la Iglesia y las organizaciones e instituciones que estaban bajo su alero (capilla de música, los conventos y seminarios).

La enseñanza musical, a pesar de ser una vía importante a través de la cual la corona española pudo instalar en el Nuevo Mundo los sonidos de las ceremonias y ritos de la religión dominante, permanece invisible en textos que abordan temas relacionados a la Colonia y a la tratadística musical antigua. Tenemos ejemplos tales como la *Historia del Nuevo Mundo* de Carmen Bernand y Serge Cruzinski que en las 728 páginas de su tomo II, le dedican solo dos páginas a los "Colores y sonidos"<sup>12</sup> entre 1550 y 1640. En este texto no se ha tomado en absoluto en consideración el hecho de que -a diferencia de otras actividades en las cuales estaban involucrados los indígenas en una posición de clara inferioridad- en las prácticas de la pintura y escultura; el canto, la interpretación instrumental y la composición, los indios trabajaron a la par con los especialistas europeos que llegaban al continente, logrando alcanzar altos niveles de dominio en esas áreas.

Otro autor, Francisco León Tello, en su *Estudio de Historia de Teoría de la Música* publicado en 1962, no hace mención alguna de la tratadística en Hispanoamérica ni del tránsito de libros españoles hacia el Nuevo Mundo y su utilización en la actividad pedagógica musical. Por otra parte, los investigadores, cuando tocan el tema de la enseñanza musical o de los textos encontrados que fueron elaborados para estos fines, solamente los mencionan y aun son muy pocos los casos en que los autores se detienen en los contenidos de estos con una mirada pedagógica, tratando de dilucidar cómo se realizarían estas prácticas en la colonia<sup>13</sup>.

A través de la lectura de un tratado musical elaborado en Latinoamérica que revela una clara

---

10 Vega, *La música de un códice...*

11 Este texto es tratado en dos artículos: Carlos Vega, "La obra del obispo Martínez Compañón", en revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega, II/2, Buenos Aires, pp.7-17, 1978 y Samuel Claro, "Contribución Musical del Obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú, hacia fines del siglo XVIII, en *Revista Musical Chilena*, enero-junio, pp.18-33, 1980.

12 Bernand y Gruzinski *Historia ...*, pp.192-194.

13 Los artículos y estudios de Alfred E. Lemmon y Fernando Horcasitas; Viana Cadenas; Aurelio Tello; Diana Fernández Calvo y Luis Lledías han hecho un enorme aporte en este sentido, analizando en detalle los documentos investigados, pero sin aun establecer rutas de aprendizaje en relación a los repertorios que debían ser interpretados en la iglesia, conventos, seminarios o colegios.



influencia de los tratados europeos contemporáneos y anteriores a él, este trabajo desea entrar en el mundo de la tratadística en nuestro continente, entendiéndola como una manifestación escrita que recoge los modelos europeos y a la vez los hace propios en la experiencia cotidiana de la enseñanza. En esta propuesta se incorpora el texto americano en conjunto con sus pares españoles para rescatar información relacionada a los contenidos teóricos comunes a todos ellos y los principios educativos o motivaciones que impulsaron sus publicaciones.

Pensamos que el estudio de documentos emanados de suelo americano y con clara influencia extranjera -específicamente española y en menor medida italiana- nos puede dar luces acerca de aspectos interpretativos aplicados a obras de la América colonial. Para ello necesariamente se deben establecer puntos de contacto entre la teoría que es presentada en la fuente seleccionada, su contexto pedagógico y el repertorio al cual responde.

Por otra parte, se ha descubierto en distintos lugares del continente, textos teóricos escritos en Latinoamérica entre los siglos XVI al XIX los que, así como ocurre con los tratados europeos, buscan dar al lector una guía para el aprendizaje de la teoría musical de una manera clara y acorde a las necesidades de la interpretación de un repertorio determinado<sup>14</sup>.

Observamos entonces que, en relación al estudio y práctica de la música colonial, estos se iniciaron con el rescate de las partituras transcritas y compuestas en la conquista y colonia; junto con ello, se identificó a los compositores que destacaron en la vida musical y su influencia en las prácticas musicales de su época. Esta actividad aún no ha cesado. Los descubrimientos logrados hasta ahora han dado cuenta de un mundo sonoro, social y cultural que revela lenguajes musicales y estilos que circularon y se quedaron en el quehacer de los compositores que vivían en el Nuevo Mundo; luego, a través de la información rescatada de los archivos catedralicios y conventuales, hemos podido tener acceso a las prácticas instrumentales y vocales de la época. Las contrataciones de músicos americanos y europeos, los viajes que estos realizaban enseñando y tocando, los gobernantes que llegaban al Nuevo Mundo con su corte, etcétera, nos informan sobre la interpretación musical configurando en nuestro propio imaginario una "sonoridad americana colonial". Además, el rescate de instrumentos que llegaron a estas latitudes también nos ha brindado información acerca de los timbres y texturas. El instrumento, a nuestro parecer, tiene una memoria susceptible de ser actualizada en las manos de un músico que explora y experimenta.

---

14 *Cartilla Música* (1763) y *Diálogo Cate-músico* (1772) de José Antonio Onofre de la Cadena y Herrera; *Filosofía Elemental de la Música* (1869) de José Bernardo Alzado. Ambos textos publicados en Lima, *Vezerro de lecciones solas y con Basso...* mediados del siglo XVIII de Ignacio Jerusalem, Leonardo Leo y Francesco Feo, Manuscrito de Santa Eulalia del siglo XVI sin autor conocido, probablemente copia parcial o total de tratados españoles.

Desde la mirada del intérprete, para generar nuevas propuestas a partir de obras “antiguas” necesariamente se debe incorporar el estudio de los códigos que estuvieron vigentes en las experiencias musicales de aquellas épocas a las que pertenecen tanto las piezas musicales como sus autores. Leer los textos que los intérpretes estudiaban; decodificar la música como ellos lo hacían; manejar los dominios interpretativos que mezclan la tradición oral y la escrita como nuestros antepasados músicos lo hicieron, son algunas de los temas que este trabajo intenta instalar.

Dentro de esta línea de sucesos en torno al repertorio anterior al siglo XVIII, que contempla la recuperación de las diversas fuentes<sup>15</sup> que permiten un contacto con los compositores y sus obras, el tratado musical tiene el valor de poder ser leído al menos desde dos miradas: la transmisión de conocimientos teóricos específicos y el enfoque didáctico que se revela a través de la organización y presentación del libro, desde los agradecimientos hasta los enunciados de los capítulos. Todo ello nos habla de cómo se aprendía la música, con qué mirada se abordaba un repertorio, cuáles eran las necesidades pedagógicas de un lugar y momento determinados, qué se estaba olvidando y por lo tanto era necesario reescribirlo y qué estaba plenamente vigente. El tratado, en definitiva nos revela información a través de lo que dice y de lo que omite.

Nos situamos ante un tema de estudio que, con una mirada amplia, tiene ya un recorrido de al menos ocho décadas si consideramos como pionera la transcripción de música colonial -ya mencionada- hecha por Carlos Vega y comentada en un artículo de la *Revista Musical Chilena* publicado en 1962<sup>16</sup>. Nos referimos al *Libro de varias curiosidades* escrito por fray Gregorio de Zuola, transcrito en su parte musical, en 1931<sup>17</sup>.

Por otra parte las partituras- al menos algunas de ellas-, ya no analizadas desde el punto de vista exclusivo de la interpretación sino de la información teórica que ellas arrojan a través de la relación entre música y texto, también dan cuenta del conocimiento teórico-musical que dominaba el compositor y consecuentemente los intérpretes de dicho repertorio.

Otro aspecto a considerar en relación al estudio y conocimiento de la teoría musical de los siglos XVI al XVIII, es el hecho de que hoy día contemos con mayores facilidades para adquirir

---

15 Podemos contar entre las fuentes: las partituras, los instrumentos, las crónicas, la iconografía literaria y visual y los tratados entre los más destacados.

16 Carlos Vega, “Un códice peruano...”.

17 Carlos Vega, *La Música de un Códice Colonial...*

partituras en edición facsimilar para el abordaje de las obras. Ello presenta la ventaja de conocer de manera directa qué es lo que el compositor deseó fijar en el papel y por lo tanto, cuáles son los espacios en los cuales el intérprete puede experimentar y aplicar ornamentación, articulación, establecer el cifrado, etc. Pero a la vez, el contacto con el repertorio leído desde la fuente original, exige una preparación en la decodificación de los signos que no pertenecen a la notación moderna; contar con los conocimientos básicos para detectar errores de impresión o del copista y descifrar las indicaciones de muchas obras que son absolutamente enigmáticas para el intérprete que no está familiarizado con el vocabulario técnico de los siglos XVI al XVIII. Todo ello ha producido un creciente interés de los músicos en ampliar sus conocimientos sobre notación musical, los que hasta el momento se han ido incorporando casi exclusivamente a través de la práctica, con todos los beneficios y riesgos que ello significa.

El hecho de que este es un estudio hecho con la mirada local y actual basada en textos antiguos nos otorga la posibilidad de plasmar nuestra manera de escuchar e interpretar, conscientes de que esta mirada tendrá un sesgo dado por la cultura y el espacio de tiempo que nos separa. Quizás una distorsión equivalente a la que tuvieron nuestros antepasados músicos en el encuentro con este nuevo mundo sonoro proveniente del Viejo Mundo.

### c. El maestro de música.

Como se ha señalado anteriormente, las investigaciones en torno al período previo a la República continúan entregando nuevos descubrimientos en relación a partituras y tratados o textos de estudio. Consecuentemente, se han abierto algunos velos que ocultaban a compositores y prácticas artísticas musicales que se desarrollaban bajo el alero de distintas instituciones coloniales. Todo ello nos lleva ahora a enfocar nuestra atención en los que consideramos los principales puentes de transmisión de un saber: los maestros. Ellos indudablemente nos contactarán con sus herramientas de enseñanza y su pensamiento, -expresado principalmente en los tratados- hacia otros horizontes de investigación. Quien más, quien menos, los tratadistas que estudiaremos han explicitado a través de sus palabras o su silencio, en la organización de los contenidos y en el formato en general de los textos, cómo veían y enfrentaban la enseñanza musical en su época.

Nuestro interés por la visión o postura de los maestros, los que por distintas vías entregaron su conocimiento y experiencia musicales en la colonia, se basa en que consideramos que es precisamente en el espacio de la enseñanza donde se forjan, finalmente, los modos de hacer música y los criterios

que se fraguan en el aprendizaje en su camino hacia la maestría. Es allí, en definitiva, donde queremos entrar, donde la presencia del maestro y su proyección a través de los libros o apuntes de trabajo, se conjugan para entregar la formación requerida por un músico profesional. Esto es posible gracias a que contamos con un grupo de investigaciones que se han enfocado en los temas relacionados a la formación musical en la colonia y han incorporado datos reveladores sobre la práctica pedagógica. Este trabajo pretende profundizar en el tema considerando la "voz" de los maestros a través de sus escritos.

Sabemos que en la estructura de un tratado normalmente la sección inicial se destina a las palabras que tanto el autor como las personas que autorizan o patrocinan el texto dirigen a los lectores para contextualizar el trabajo y expresar la motivación que lo sustentan. Paralelamente el orden y énfasis de los contenidos también nos ofrece luces acerca de la jerarquía de los conocimientos y su utilidad en la práctica musical. Observando una muestra importante de textos podríamos establecer aquellos principios transversales a la enseñanza musical y diferenciarlos de aquellos que constituyen el pensamiento particular de un autor.

Creemos que el binomio texto-maestro concentra las dimensiones escrita y práctica que se dan en la enseñanza de la música que contempla la notación como medio de transmisión, siendo estos escritos prácticamente nuestra única posibilidad de diálogo con aquellos que la impartieron en la colonia. Para que ello se cumpla, proponemos una lectura distinta, atendiendo a las declaraciones expuestas, al orden y distribución de los contenidos, a los autores de referencia, entre otros.

Una investigación centrada en el maestro y su práctica pedagógica, nos insta a tocar un tema nuevo dentro de los estudios de la música colonial americana. Este es el de la oralidad y su relación con la escritura.

La enseñanza se produce en un espacio eminentemente auditivo<sup>18</sup> y de contacto directo, en donde el maestro transmite a través de la palabra y el sonido -en el caso de los intérpretes- sus conocimientos, sin posibilidad de acceder a un registro de esa relación la que, además, es dinámica y única. Este trabajo toma como punto de partida el documento escrito para acceder al conocimiento teórico-musical propiamente tal y a la vez acercarnos a una visión de la educación musical en la colonia, y así dar inicio a una línea de investigación que asuma como eje de estudio la enseñanza de la música en la época anterior a la República, a través de los documentos y de los maestros que los elaboraron y utilizaron.

---

18 Se podría decir aural, entendiendo que la vía más importante de recepción de una información sonora para luego transcribirla o ejecutarla o cantarla, es a través de la audición.

El presente estudio, teniendo como eje los tópicos enunciados en las letras b y c antes expuestos, estará organizado en tres capítulos, siendo el primero una reflexión sobre la oralidad y la escritura aplicada a la enseñanza musical; el segundo capítulo tiene el propósito de entrar en la organización y contenidos generales del tratado musical preferentemente de los siglos XVII y XVIII; finalmente, los aspectos abordados en las dos primeras secciones se aplicarán en el análisis de un texto de la segunda mitad del siglo XVIII, escrito en Perú y cuyo autor -Joseph Antonio de la Cadena y Herrera- fue un músico pardo originario de Trujillo.

Primer Capítulo. Se trata, por una parte, de una reflexión en torno a la oralidad y escritura como dos modos contrastantes de comunicación humana, a través de la mirada de tres autores de los ámbitos de la sociología, la historia y la literatura. Nos ha parecido necesario detenernos en este tema puesto que las acciones que pertenecen al campo de lo oral, están normalmente silenciadas en las investigaciones, centrándose solamente en los testimonios plasmados en documentos, sin tomar en cuenta de manera suficiente -creemos- que la música en general y aquella que se enseñó y practicó en América antes y después de la conquista, se realizó eminentemente en el plano de la oralidad, siendo la ejercitación y la repetición de modos de cantar y tocar específicos, las principales herramientas utilizadas por los maestros<sup>19</sup>.

Dentro de este capítulo y de alguna manera vinculado al tema anterior, también abordaremos -a través de una revisión bibliográfica de investigaciones actuales- la enseñanza de la música dentro del marco de las instituciones que presentaron, casi desde el comienzo de la conquista, una organización o una acción sistemática dirigida a estos propósitos. Se ha considerado la capilla de música, el convento, el seminario y el colegio como espacios generados en distintos momentos de la conquista y la colonia como las "instituciones letradas" y oficiales que sustentaban el saber musical que tanto la Iglesia como la Corona deseaban instaurar en el Nuevo Mundo.

Segundo capítulo. Está dedicado a la revisión de una selección de tratados españoles publicados, la mayoría de ellos, en los siglos XVII y XVIII.

Nos ha parecido necesario, antes de abordar el análisis de los escritos de De la Cadena,

---

<sup>19</sup> Lo que un autor deja de decir en un tratado es signo de algo que el investigador también debería asumir como parte del trabajo. La ausencia de los títulos Canto Llano y Canto de Órgano en de la Cadena no son casuales y corresponden a una postura frente a un modo de enseñar y presentar el conocimiento.

establecer puntos de referencia con textos provenientes de la tradición tratadística española que contengan los elementos musicales que se impartían en los espacios de enseñanza estudiados en el capítulo anterior. El rango de tiempo en que fueron publicados estos textos nos permitirá observar si los énfasis de los contenidos abordados, así como el material anexo -cartas, dedicatorias, etcétera- fueron sensibles a los cambios de paradigma musical y cultural vividos durante la colonia. También la revisión del índice de estos libros, podría ayudarnos a establecer una suerte de "secuencia de estudios" implícita en la formación musical en este período. Finalmente, tendremos puntos de confrontación para establecer qué tan tradicional o vanguardista fue nuestro autor peruano tanto en su pensamiento como en el dominio de los contenidos teóricos incluidos en la *Cartilla* y el *Diálogo*.

Tercer capítulo. Está centrado en el análisis de la *Cartilla Música* (1763) y en la primera sección del *Diálogo Cathe-Músico* (1772) dedicada a *Aprehender a Cantar*, la que corresponde -en los contenidos que aborda- a la *Cartilla* en su totalidad.

El estudio incluirá las cartas de recomendación y aquellas del autor dirigidas al lector y, por supuesto, los elementos musicales que allí se exponen. A lo largo de esta revisión, se irá estableciendo las relaciones con los autores estudiados en el capítulo anterior y los temas tanto de oralidad y escritura como los relativos a la enseñanza de la música de la primera parte. La intención de esta sección es hacer un estudio crítico del contenido musical de ambos escritos.

Finalmente, esta tesis ha sido elaborada basándose en una serie de propósitos que se han ido configurando como ejes de este trabajo:

1. Entregar al estudio de la interpretación de la música colonial americana una herramienta más que nos acerque a los talleres de los maestros de música de nuestro pasado colonial y con ello a criterios interpretativos forjados desde la base del proceso educativo, promoviendo una línea de investigación que se centre en la enseñanza musical en Latinoamérica a la luz de los documentos escritos que se utilizaron para esos efectos.
2. Establecer los vínculos entre la oralidad y la escritura en el ámbito del lenguaje hablado con los procesos de aprendizaje musicales y los textos que lo abordan.
3. Analizar y establecer áreas de estudio comunes y diferenciados en los tratados españoles de los

siglos XVII y XVIII, con el fin de proyectar la trayectoria académica de un músico profesional de aquella época.

4. Realizar un análisis crítico de los elementos musicales de la *Cartilla Música* y primera parte del *Diálogo Cate-Músico* con el fin de detectar posibles desacuerdos o incongruencias respecto a la teoría musical vigente en el siglo XVIII expuesta en tratados musicales anteriores y contemporáneos a ella, estableciendo posibles motivaciones de Joseph Onofre Antonio De la Cadena y Herrera para escribir estos textos.

Es indudable que el estudio iniciado aquí no se concluye en estas páginas ni en el papel. Para que los propósitos enunciados se cumplan fuera de los márgenes de este texto, es necesario incorporar los conocimientos adquiridos a la experiencia musical que se expresan en la interacción cotidiana con los estudiantes, las salas de ensayo y los escenarios.

## Capítulo 1

### El tratado como un espacio de transición entre la oralidad y la escritura

La herencia social y cultural recibida por José Onofre Antonio de la Cadena y Herrera, que venía forjándose en el Nuevo Mundo desde el momento mismo de la conquista, tiene un sello implacable dado por la instauración de un orden impuesto desde la corona.

La monarquía española, enfrentada a una oportunidad inédita en la historia de Occidente, trasladó un sistema ordenado a América que involucraba todos los ámbitos de la vida. El llevar a cabo esta empresa implicó un plan de acción que se materializó en una "jerarquización y concentración del poder"<sup>20</sup> que llevó a cabo la "misión civilizadora"<sup>21</sup> y que en las ciudades instaló su centro de operaciones a cargo de un grupo social especializado: los intelectuales, los letrados<sup>22</sup>. Desde un inicio, entonces, la escritura como vehículo de conocimiento, estuvo ligada al poder.

Quienes servían al rey o al Papa, tenían la misión de "ordenar el universo de los signos"<sup>23</sup>. Es así como, conectados por un mismo propósito, se construyeron los muros invisibles de la llamada "ciudad letrada", cuyos alcances culturales aún se pueden vislumbrar en nuestra América Latina<sup>24</sup>.

En este contexto, en el cual existe un grupo cerrado de ciudadanos que ostenta el poder de la palabra escrita y habita las instituciones basadas en ella, el valor de una persona se mide en la pertenencia o no a este segmento social privilegiado. El sistema, según Rama, se alimenta a sí mismo. Los letrados producen para su propio consumo y así perpetúan su posición y la fortalecen transformando las instituciones a las cuales pertenecen en pequeños reinos independientes y soberanos<sup>25</sup>.

Nuestro autor americano, un mulato -cuya ascendencia morena de partida lo instaló en un lugar desventajoso- que aparentemente quiere integrar este grupo de elite en el ámbito musical-religioso de Trujillo en el siglo XVIII, emerge dentro de este ambiente social y cultural<sup>26</sup>.

Sus esfuerzos por optar al puesto de maestro de capilla que le abría las puertas a esta dimensión de la sociedad fueron frustrados al otorgárselo a un violinista blanco criollo que no se había presentado

---

20 Ángel Rama, *La ciudad letrada*. Tajarar Editores. Santiago de Chile, 2004, p.55.

21 Rama, *La ciudad...*, p.55.

22 Rama, *La ciudad...*, p.55.

23 Rama, *La ciudad...*, p.55.

24 En libro *La ciudad letrada*, de Ángel Rama, se manifiesta la idea de que los lineamientos establecidos por los que sustentaban el poder intelectual y con ellos, el de la escritura, traspasaron el tiempo colonial y, separados ya de la Iglesia, se han extendido a la República (pp. 63-69).

25 Rama, *La ciudad...*, p.58.

26 Un ejemplo paradigmático en el ámbito de las letras, dentro de la población mulata en América, lo podemos encontrar en la persona del uruguayo Jacinto Ventura Molina (1766-1837), una generación posterior a De la Cadena, quien vivió inmerso en la ciudad letrada a través de su temprana instrucción impartida por su señor de origen español y posteriores escritos que abordan diversos temas, en donde se visualiza el deseo de validarse frente los intelectuales de su época.



al concurso. A pesar de ello y a la adversa condición social a la cual pertenecía, optó por el camino oficial dado por la escritura, la elaboración de textos que plasman un conocimiento reconocido, oficial y con ello perpetúan tanto al autor como al contenido. No existe otra posibilidad de salir del *campo torpe y pueblo rudo*, como expresa Balbuena<sup>27</sup> a inicios del siglo XVII. Nuestro tratadista quiso entrar en un mundo que le otorgaría la carta de ciudadanía. En él se encarnó el propósito de la conquista y colonización: crear en el otro la necesidad de pertenecer al mundo europeo con sus códigos y valores; negar, en cierta manera, las propias tradiciones que no necesitan de la palabra escrita para pertenecer, creer y ordenar; aspirar al reconocimiento institucional a través de obras "oficiales".

Por otra parte, los nuevos aires de la Ilustración que democratizan el acceso al conocimiento, ofrecen al autor la oportunidad de acceder al mundo letrado que en el régimen anterior le estaba prácticamente vedado. El tratado, visto aquí desde esa perspectiva, es más que un libro de enseñanza de la música, es la prueba tangible de que los méritos para pertenecer a la casta de los letrados están logrados. Sin embargo este músico pardo lejos de usar la vía de la palabra escrita para afianzar la tradición y perpetuarla, vio en ella un vehículo de expresión de la propia percepción de la teoría musical oficial de su entorno. Se atrevió, a través de las palabras pronunciadas por Apolo -en su libro- a criticar el sistema utilizando el lenguaje de los letrados:

Reconociendo el primer hombre el beneficio de su creación, determinó darle las gracias a su Criador. Echó la vista por todas las ciencias de las que poseía en toda perfección, y halló sola la Música, la única para su desempeño. Ella le dio voces, ella le dio ternuras, ella le dio suspiros, ella le dio fervores, ella le administró confianzas, ella le produjo amor, ella le aumentó esperanzas. En una palabra, ella se lo brindó todo. Si no me creyéredes, consultad a vuestro corazón, que él os hará sentir mejor todo lo que os estoy exponiendo. Esta es la Música y la que, con unos principios totalmente confusos, quieren enseñar los que aun apenas la aprehendieron. Y lo más de admirar es que los Sabios sigan esta escuela<sup>28</sup>.

Esta declaración hecha por De la Cadena, nos instala directamente en el problema. Para él la música era todo lo que describe al inicio de sus palabras, un bien divino que transcendía con mucho la materialidad del sonido y llenaba la vida misma. Con la música descrita por Onofre, no hay conflictos ni desvelos, ella "lo brinda todo". Sin embargo algo se introduce en esta relación fluida con los sonidos

---

27 Bernardo de Balbuena, *Visión jubilosa de la ciudad de México*, Cap. IV "Grandeza mexicana", (1604) citado en Ángel Rama en *La ciudad letrada* 2004, p. 64.

28 Joseph Onofre Antonio de la Cadena y Herrera, Carta Introducción de la *Cartilla Música*. En: Estenssoro (2001), pp.66-67.

que hace difícil su entendimiento. Podríamos interpretar que los "principios totalmente confusos" a los que alude el autor es toda la teoría foránea que se instala entre esta ciencia y los hombres, complicando su "inteligencia" en ella.

"Los que aun apenas la aprehendieron", seguramente son, para de la Cadena, los indígenas, negros y niños sometidos tempranamente a la enseñanza de los preceptos musicales muchas veces entregados de manera intrincada.

Onofre de la Cadena nació y murió en una época que, según Juan Antonio Maravall, es la "primera que debe atender a la ideologización de muchedumbres apelando a formas masivas para transmitir su mensaje"<sup>29</sup>. Su vida entonces, estuvo marcada desde el principio con la idea de que los valores tanto ciudadanos como espirituales provenían desde allende los mares y que la mayor prueba de que el mensaje estaba incorporado, era expresarse a través del vehículo instaurado por el conquistador: el libro, la escritura, la confirmación del saber que se ha aprendido, escribiéndolo nuevamente.

El autor de *Cartilla Música* toca con su texto dos mundos portadores del saber en aquel entonces: la iglesia y la instrucción, que en palabras modernas, llamaríamos educación. Ambos tienen el alcance masivo del que habla Maravall. El primero, a través de la herramienta más poderosa utilizada por los misioneros: el canto, la música instrumental; y el segundo, que permite homogeneizar un conocimiento; en este caso ligado a una práctica. Música y enseñanza se potencian y funden en un texto: el tratado musical, que otorga las herramientas al maestro y al discípulo para cumplir con las obligaciones establecidas.

La enorme actividad en las catedrales americanas da cuenta de cómo el hacer música y aprenderla eran la columna vertebral de su quehacer<sup>30</sup> y para ello se requirió un sistema organizado que asegurara la vía más eficaz -desde el punto de vista de la Iglesia- para llevar a cabo la evangelización: la música sacra sea esta monódica (canto llano) o polifónica (canto de órgano). En esta empresa no fue suficiente la contratación de buenos profesionales que interpretaran las obras para los oficios y fiestas, se necesitó instruir a nuevos músicos que cumplieran con estas exigencias. Ser músico y enseñar la música era entonces un doble mérito ya que se transitaba a través de dos potentes mundos de difusión de una cultura.

---

29 En: Angel Rama, *La ciudad...* p.59.

30 Carlos Seoane, "Música Virreinal en Bolivia, la misa de Zipoli y otras obras musicales" en: *Revista Musical de Venezuela*, Año 3, N°6, 1982, pp.33-48; Robert Stevenson, "La Música en la Catedral de Caracas hasta 1836", primera y segunda parte. En: *Revista Musical de Venezuela*, Año 1, N°s 1 y 2, 1980, pp.35-54 y 15-60; Miguel Querol Galvadá, "Notas bibliográficas sobre compositores de los que existe música en la Catedral de Puebla". En: *Inter-American Music Review*, Vol. X, N°2, 1989, pp.49-60; José Toribio Medina, *Cosas de la Colonia*. Introducción de Eugenio Pereira Salas. Fondo histórico y bibliográfico José Toribio Medina. Santiago de Chile, 1952.

El presente trabajo, cuyo centro es el tratado musical y su rol en la difusión de los conocimientos musicales, nos conduce específicamente a la *Cartilla Musica y Diálogo Cathe-Músico* del mulato trujillano José Onofre Antonio De la Cadena y Herrera. Ambos, -el tratado europeo y el colonial- nos plantean horizontes para explorar temas que en el mundo de la musicología histórica colonial latinoamericana aún no se han configurado como una prioridad. Este estudio nos lleva a identificar algunos aspectos importantes de considerar y que se remontan a los primeros años de la conquista: el impacto de la transmisión escrita del conocimiento en América; la instauración de un sistema musical completo trasplantado desde otra cultura; las instituciones que oficializan y rigen las actividades musicales en el nuevo mundo; las diferencias y similitudes de los estilos y modos de aprendizaje y expresión de las culturas enfrentadas.

No son pocos los testimonios que hablan de las habilidades de los indígenas en la asimilación de la interpretación de los repertorios europeos, tanto vocales como instrumentales, a medida que eran enseñados en América, y su gusto por las obras de los connotados compositores españoles<sup>31</sup>. ¿Podríamos imaginar de qué manera fueron aprendidos estos repertorios y cómo la tradición oral de los pueblos originarios sintonizó con los paradigmas sonoros traídos del Viejo Mundo? He allí un tema a analizar.

Esta pregunta nos comunica con otro aspecto ya mencionado. Nos referimos a la enseñanza musical y las maneras en que esta se impartía en la colonia, tema que para los intérpretes de música colonial actuales, cobra una gran importancia al momento de intentar responder inquietudes tales como ¿qué consideraciones habría que tener para tocar un repertorio sacro o uno secular de esta época? ¿Cómo afrontar la selección de un repertorio según el contexto en que lo ubicamos? ¿Cómo se explican ciertos textos en las canciones que incorporan las *voces* de la solmisación? ¿Cómo determinar si una transcripción moderna está hecha considerando la teoría musical vigente en la época de su composición?<sup>32</sup> Todas estas interrogantes están relacionadas al conocimiento que un músico de la colonia tenía incorporado en su formación desde temprana edad.

La enseñanza de la música es un tema que De la Cadena nos pone en el tapete con sus críticas

---

31 Lemmon y Horcasitas (1980), en su estudio de un manuscrito teórico musical, plantean de que este es uno de los testimonios de las habilidades que los indígenas tenían en el aprendizaje y dominio del conocimiento musical, p.37. Este manuscrito del siglo XVI es una señal de que por una parte la evangelización y la práctica musical estuvieron sincronizadas desde el comienzo de la conquista y que las prácticas musicales en los que se integraba a los indígenas también fueron tempranas. Otro dato importante al respecto es el que nos ofrece Robert Stevenson (1960) que nos señala que en 1553 en el Cuzco ya se encontraban misas de Cristóbal de Morales, p.65.

32 Ya hay mucho camino avanzado respecto a los instrumentos utilizados. Los registros de contrataciones de músicos, sumado a las prescripciones de interpretación musical en los oficios, han dado luces acerca de qué instrumentos seleccionar al momento de tocar un repertorio, especialmente si este es sacro.

al sistema y sus osadas proposiciones de cambio. El tratado, en este caso la *Cartilla Música*, es un texto concebido para la enseñanza y transmisión de un conocimiento que se considera legítimo y necesario para desenvolverse en el mundo profesional como músico y el formato que el autor trujillano elige para este propósito, es del todo apropiado.

Es precisamente la profesión de maestro la que siempre debe mirar dos frentes en continuo movimiento en donde se entremezclan la tradición y la innovación, siguiendo los caminos trazados por los compositores, sean estos del pasado o presente.

Estos son entonces los dos tópicos que abordaremos en este capítulo a través de la revisión bibliográfica de diversos autores, los que esperamos, den una luz para entender mejor a este músico pardo cuyas palabras hoy nos resuenan como la más actual consigna pedagógica. En primer lugar hablaremos de la oralidad y la escritura y en segundo término, de la enseñanza de la música en los tiempos de la colonia tanto en España como en América. Ambos temas vinculados con ideas que nos ilustran sobre el binomio tradición/innovación como un diálogo permanente en el quehacer musical, que rodeó a nuestro autor.

## **1.1 Oralidad y Escritura**

La *Cartilla Música* y el *Diálogo Cathe-Músico* de Joseph Onofre Antonio de la Cadena y Herrera generados en el contexto político-social en la segunda mitad del siglo XVIII, necesariamente nos llevan a reflexionar sobre dos aspectos que, tanto en el lenguaje hablado-escrito como en la música, son de vital importancia para entender una cultura, un estilo, una manera de organizar el mundo sonoro tanto de las palabras como de los sonidos musicales: la oralidad y la escritura.

Si bien nuestro autor trujillano vivió en la segunda mitad del siglo XVIII y no pertenece a la población indígena sino a la afrodescendiente, nos parece pertinente hacer algunas reflexiones que involucra el encuentro inicial de las culturas americana y europea ya que allí precisamente se comienza a configurar una manera de enseñar la música inédita del momento que los discípulos portaban "pasados" definitivamente distintos a los de los maestros.

Estos dos conceptos -oralidad y escritura- nos ubican frente a un punto de partida que se diversifica en varios aspectos a considerar. Por una parte, observamos a dos culturas -la europea y la americana- enfrentadas en un contexto que antes no había ocurrido en la historia de Occidente, en el

cual un grupo humano tiene el poder de trasladar e imponer su vida entera a un espacio absolutamente nuevo donde habita otro pueblo con distintos tiempos, costumbres y códigos. El primero de ellos trae consigo un lenguaje escrito, el que se habla y el que se "toca o canta"; el segundo, sustenta su comunicación verbal y musical en la oralidad que es efímera y a la vez duradera en la memoria de quienes pertenecen a la comunidad que la comparte. La primera modalidad se instaló y oficializó en este Nuevo Mundo con todo lo que ello significó: instituciones cuya validez estaba basada en la escritura, modos de establecer vínculos y compromisos -escritos- por completo ajenos al aborigen americano y la reglamentación de diversos aspectos de la vida, son algunos cambios que, sin mediar procesos de tránsito, se establecieron en estas nuevas tierras, convirtiéndose en la palabra oficial y, por lo mismo, la única válida<sup>33</sup>. El mundo oral quedó, de esta manera, relegado a un lugar inferior. Lo que no se escribe no existe, ya que no permanece sino en la memoria del que habla y en la de los que escuchan. El paradigma europeo se asienta y prevalece. Aun así, la oralidad, que en la música es fundamental al momento de sonorizar una partitura o un canto alojado en la memoria, no fue del todo soslayada -no puede serlo- y quizás precisamente ese aspecto desempeñó un rol fundamental en la comunicación en el ámbito musical, entre estas culturas con historias y procesos tan diversos entre sí.

Deteniéndonos en esta última idea, nos asaltan varias preguntas: ¿Por qué los indígenas asimilaban tan bien la interpretación de la música europea? ¿Cómo la leían? y sobre todo ¿Cómo la escuchaban los pueblos conquistados? Si bien los tratados musicales intentaban ser minuciosos en la enseñanza de los signos, reglas y modos de descifrar una partitura, es evidente -y así lo expresan muchos de ellos- que una gran parte de la sonoridad resultante de una obra musical no está escrita y, por lo tanto permanece en el ámbito de la oralidad. Precisamente ese espacio, que otorga la interpretación musical, que no se escribe, que es irreductible y solo se puede expresar a través del sonido mismo, es el que ocupó un rol importantísimo en la proliferación de músicos en tierras americanas y en la comunicación entre europeos y americanos desde los primeros años de la conquista y posteriormente en la colonia.

Si pensamos, además, que en las músicas precolombinas -y para ello tenemos jirones sonoros de ella a los cuales podemos acceder hoy- no necesariamente los elementos "eje" de la construcción musical eran la altura y la duración, sino el timbre, el ataque del sonido y la textura; elementos que

---

33 José Toribio Medina en su libro *Cosas de la Colonia* (1952), nos ilustra detalladamente sobre la multifacética vida colonial en sus más diversos contextos. Allí muestra una sociedad en donde las reglas estaban por doquier "ordenando" la vida de las personas en todos sus ámbitos. Eugenio Pereira Salas en la Introducción del libro señala: "Los protagonistas son múltiples. Entre líneas vemos funcionar la ley colonial, aplicada al problema casuístico y concreto. Hablan las autoridades con voz campanuda y severa. Dialogan engolillados legistas, definiendo con cerrada lógica escolástica las esencias sutiles de nimios casos, que encierran después en resmas de papel sellado", p.X.

tampoco eran registrados en la notación musical de los siglos XVI al XVIII, cabe preguntarnos ¿habrá allanado el camino esta "ausencia" en el encuentro de estas dos maneras de concebir el mundo sonoro? y todo ello ¿favorecido por el contexto ritual en que se realizaban tanto las músicas de los indígenas como las de los europeos? dicho de otra manera ¿no habrá sido precisamente lo que NO se escribía lo que vinculó significativamente a músicos europeos e indígenas? Junto a ello, recordemos que para ambas culturas la música hecha en el contexto ritual no tenía una connotación artística, sino que estaba concebida y ejecutada totalmente en función de la ritualidad.

Tan importante es el conocimiento anexo -no escrito o no explicitado- que requieren las partituras del siglos XVI, XVII y XVIII, y junto a ellas las del canto llano, cuyo acercamiento se obtiene en la práctica en esos repertorios o en el estudio de los libros, que hoy día hacer esa música - Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria o Francisco Guerrero entre muchos otros- contando solo con la partitura sin una mayor información, simplemente no se concibe como un proyecto viable ni confiable. Esto simplemente es una prueba de que al menos la música que trajeron los conquistadores en los dos primeros siglos, compartía con la música del indígena los numerosos detalles que solo tenían su representación en el sonido y por lo tanto el europeo tampoco lo concebía a través de códigos escritos.

Por otra parte, acercándonos a de la Cadena y tratando de dilucidar las motivaciones que lo impulsaron a que escribiera un texto cuyo modelo era absolutamente foráneo, nos preguntamos: ¿qué significó para Joseph Onofre Antonio de la Cadena y Herrera escribir un texto que al menos en el formato, respondiera a los cánones establecidos por la "ciudad letrada"? Con ello, ¿estaba satisfaciendo una necesidad musical o una social?

Esta última pregunta nos obliga a detenernos en la escritura y el impacto que causó en la humanidad cuando se abrió paso entre la oralidad. Para ello hemos basado esta reflexión en las ideas del sociólogo alemán Niklas Luhmann, quien en el segundo capítulo de su obra *La sociedad de la sociedad*<sup>34</sup>, dedica algunas páginas a la Escritura y a la Imprenta<sup>35</sup>. Cabe señalar que los puntos de intersección entre los fenómenos presentes en el lenguaje verbal con los del lenguaje musical son numerosos y por ello nos parece interesante abordar algunos estudios en relación al tema en el ámbito de la escritura; oralidad y lenguaje de las palabras.

La oralidad - señala Luhmann- requiere presencia, produciéndose una relación dinámica entre los asistentes al acto de comunicarse. El que habla, necesariamente se transforma en oyente, incluso el

---

34 *La sociedad de la sociedad*, Niklas Luhmann. Ed. Herder. Universidad Iberoamericana, México 2006.

35 Luhman, *La sociedad...*, Capítulo 2. "Medios de comunicación: V Escritura", pp.193-225; VI Imprenta, pp.225-234.

que no habla se comunica a través de su no-comunicación<sup>36</sup>. Según el autor, la comunicación oral tendría las siguientes consecuencias (citamos algunas de ellas que podemos vincular fuertemente con el fenómeno musical)<sup>37</sup>:

- *Las posibilidades de conservar y recordar se ven limitadas.* En el caso de la música, esta cualidad nos recuerda el espacio de la improvisación incorporada en los oficios religiosos como una práctica extendida para la cual los músicos, especialmente los organistas, se preparaban. También esta característica se relaciona con el permanente cambio entre una interpretación y otra<sup>38</sup>. Desde ese punto de vista la conservación y recuerdo no pertenecen a la naturaleza misma de la práctica musical basada en el cambio permanente.
- *Está ligada al espacio y depende del presente.* El espacio -tanto físico como ritual- es la prolongación de la voz o un instrumento, toda vez que determina su sonoridad. Por otra parte, la música es un constante presente y solo puede dilatar su existencia en la memoria de los auditores<sup>39</sup>. En este sentido no se puede pensar que la interpretación de una obra de la colonia o del pasado en general, "sonará" como en la época, aunque se utilicen los instrumentos históricos o se lean las partituras de edición facsimilar ya que ésta se rehace de modo distinto, en las manos y oídos de intérpretes y auditores, cada vez que vuelve a sonar.
- *La proximidad es lo que cuenta.* En los siglos XVI al XVIII todo contacto con una interpretación musical era "en vivo". Además, en las catedrales americanas, se continuó desarrollando repertorio antiguo y moderno. El canto llano convivía con los polifonistas del Siglo de Oro y posteriormente con los compositores nacidos en estas tierras. Estos "tres tiempos" perfectamente podían estar presentes en el mismo oficio o festividad religiosa.
- *Es difícil distinguir las representaciones espaciales de las temporales: se entreveran unas con otras.* En el caso de la música, podemos decir que esta siempre es presente y cobra vida en cada interpretación como la más actual de las músicas. Este concepto lo sustentan algunos conjuntos de música antigua que ya han abandonado la idea de que la música renacentista o barroca "suene como en la época" o "nos traslade a siglos pasados". En ese sentido podemos decir que la cualidad de "música antigua" puede ser aplicada a Pergolesi, lo mismo que a Stravinsky o Ligeti. Todas reviven al momento de hacerlas sonar. Es más, los pueblos con tradición oral no

---

36 Luhmann, *La sociedad...*, p. 193.

37 Luhmann, *La sociedad...*, pp-194-196.

38 Otro elemento importante que contribuye al constante cambio y variación entre una interpretación y otra es la ornamentación, la cual es una práctica familiar en todo cantante e instrumentista del Renacimiento y Barroco.

39 Toda interpretación musical es un aquí y ahora. Aunque ese "aquí" en nuestros tiempos esté manipulado por la tecnología, el aquí en los tiempos de la colonia era una presencia corporal íntegra, sin mediador alguno.

conciben la idea de "música antigua" como la piensa la academia.

- *El pasado inmediato llega hasta donde llega la memoria individual*<sup>40</sup>
- *El futuro próximo llega hasta donde el comportamiento presente condiciona estados futuros todavía reconocibles.*

Como podemos ver, tiempo y espacio son elementos centrales en este tipo de comunicación y podemos constatar cómo la escritura interviene ambas dimensiones.

Se nos presenta, además, el doble juego entre la oralidad-escritura a nivel comunicacional ya sea a través del lenguaje hablado y escrito como también en el ámbito musical. Allí, espacio y tiempo aún hoy en día constituyen problemas a superar en la interpretación de obras musicales de compositores de los diversos estilos y épocas, incluso las más recientes.

La escritura por su parte, trae cambios sustanciales relacionados con estos dos ámbitos -espacio y tiempo- que mutan la manera de relacionarnos con el otro sea este cercano o lejano; con la cultura propia y la de otros; y con el conocimiento.

Sin embargo la escritura, evidentemente en muchos aspectos, no reemplaza a la comunicación oral puesto que ésta, en ocasiones, requiere que hablante y escucha estén simultáneamente involucrados haciendo uso de sus sentidos, especialmente los de ver y oír<sup>41</sup>.

Todos los matices de la voz, gestos, pausas y las eventuales irrupciones del oyente no pueden ser "transcritas" en un texto y tampoco son su propósito<sup>42</sup>.

Frente a esta realidad surgida en la conversación entre al menos dos personas, cabe preguntarse si el texto en forma de diálogo entre un discípulo que pregunta y un maestro que responde ¿no tendrá acaso la ilusión de representar la dinámica de la conversación? Si revisamos los tratados -de música al menos y algunos de danza- de los siglos XVI al XVIII, incluido el *Diálogo Cathe Músico* del autor trujillano, nos damos cuenta que el formato de diálogo es recurrente.

Pareciera ser que el deseo de llevar a la escritura la lección de música que se daría entre maestro y discípulo en contacto directo, llevó a varios autores a imaginar y transcribir esos encuentros, simulando una conversación que tiene lugar en un espacio imaginario y recorre el tiempo que el lector demoraría en leer<sup>43</sup>. ¿Sería esta modalidad de diálogo la manera con la que los algunos autores se

---

40 Al escribir algo y luego archivarlo, jugamos con el tiempo y la memoria. Con el hecho de escribirlo lo mantenemos, pero al archivarlo lo olvidamos.

41 Luhmann, *La sociedad...*, pp.196-197.

42 Es interesante tener la experiencia de leer una obra de teatro a solas y luego escucharla y verla cuando los actores hacen su primera lectura, incluso sin vestuario, maquillaje y escenario. La palabra cobra una vida nueva; los monosílabos se colman de significado por la entonación dada a las palabras.

Escuchar a los actores estudiar una obra es como escuchar a un músico explorando con su instrumento o con el canto una nueva partitura.

43 Un tratado que es muy ilustrativo en cuanto a la representación del encuentro real entre un discípulo y un estudiante es la *Orquesographie* de Thoniot



sintieron más cómodos de desarrollar, considerándola como una "simulación" del contacto oral, pero con discípulos ausentes y/o desconocidos? La búsqueda de la construcción de la verdad en conjunto con el oyente, tal como lo practicara Sócrates en sus diálogos -orales por cierto- se estaría dando en los tratados sin el otro, a solas, como es característico de quien escribe y quien lee<sup>44</sup>.

Por otra parte la oralidad, tanto en la comunicación a través del lenguaje como mediante sonidos musicales, no sólo es un transcurso de tiempo entre hablar -o tocar- y escuchar, sino que -como señala Luhmann- "de un curso *estructurado* con celeridades y aplazamientos- con lapsos de tiempo acústicamente ocupados y con pausas, con tiempos de espera y momentos donde la tensión se incrementa y luego disminuye"<sup>45</sup>. Si esta experiencia está bien estructurada, los que hablan -tocan- y escuchan, quedan con la sensación de que han experimentado lo mismo.

Esta cualidad de la comunicación oral, evidentemente no se puede señalar en la escritura, por lo tanto lo que se consigna no es el sonido, sino las diferencias de los sonidos. Esto significa que la escritura no se hace cargo de lo que suena sino que se configura en la "diferencia de sonido y sentido"<sup>46</sup> según lo señala el mismo autor. Para ello ocupa otro medio de percepción, la vista. ¿Acaso no ocurre lo mismo en la música?

La escritura, que introduce las operaciones de leer y escribir, da paso a la telecomunicación, es decir, la comunicación con aquellos que están ausentes espacial y temporalmente<sup>47</sup>.

El tratado se sostiene en esta manera de concebir la escritura y si bien la metacomunicación en esta se vuelve opcional, el tratadista no renuncia a ella y expresa, mediante los agradecimientos al benefactor de turno y las palabras dirigidas a los lectores, el deseo de que su texto sea leído por otros.<sup>48</sup>

El autor del tratado manifiesta claramente su objetivo: comunicar un conocimiento a un posible discípulo con el cual ilusiona conversar a través del diálogo que él mismo ha preparado, aun cuando el oyente-lector no pueda manifestarse en tiempo real ni hablar directamente con su maestro "virtual". Y no solo eso, en las *cartas al Lector*, el tratadista muestra sus intenciones, pensamientos, concepto de la enseñanza, de la música e, incluso, la vida. Él da el primer paso en esta comunicación desfasada dándole la posibilidad al hipotético lector, de no entrar en el diálogo, por lo tanto, no establecer

---

Arbeau (1588), libro escrito para la enseñanza de las danzas más características de la corte francesa en el siglo XVI. El autor no se limita a entregar el conocimiento sobre los pasos y coreografías de cada danza, sino que matiza su lección con consejos y datos de orden social e interpersonal muy sabrosos al lector actual y que le otorga al texto una gran intimidad y acogida al discípulo que debe entrar en el círculo social de su época.

44 Luhmann *La sociedad...*, p.212.

45 Luhmann *La sociedad...*, p.197.

46 Luhmann *La sociedad...*, p.197.

47 Luhmann, *La sociedad...*, p.198.

48 Esta intención también la podemos rescatar de las palabras, poemas o pequeñas composiciones de personas que, apoyando la lectura del libro y/o a su autor, animan al lector con estas loas para que se sumerja en la lectura. Esto lo podemos ver en Torres (1702); Cerone (1613); Banchieri (1614) y otros tantos.

contacto.

Entramos en un ámbito en que la comunicación de alguna manera niega el cuerpo. La imprenta y su posibilidad de masificar pensamientos e ideas, deja la corporalidad de lado. El lector, el estudiante, ya no recibe los códigos corporales que toda comunicación directa tiene. El autor entrega a la palabra escrita la responsabilidad absoluta: claridad y comprensión del mensaje.

El mismo de la Cadena enuncia en su carta *Al Lector*<sup>49</sup>: "Quisiera, Lector mío, ministrarte un documento de tal modo, que sólo con tomar las molestia de leerle, adquirieses el premio de una total inteligencia".

La comunicación, con el uso de la escritura, renuncia al aquí y ahora en virtud de la entrega del conocimiento a un oyente que no está presente, que está lejos o que ni siquiera aún existe. El discurso entonces cambia. No es lo mismo transmitir un saber para alguien del aquí y ahora que para un otro para quien las palabras emitidas correspondan a un pasado reciente o lejano; o a un discípulo con una cultura diversa, donde las palabras son leídas de la misma manera pero interpretadas de un modo totalmente distinto<sup>50</sup>; ni siquiera opuesto, sino diverso. En estos casos "lo que no se dice" se hace presente y es central en la transmisión del conocimiento<sup>51</sup>. Por otra parte en un tratado, lo que no se escribe es lo que se sabe o lo que el autor considera que el lector ya domina, por diversas razones, por tanto no es necesario escribirlo. Este punto es importante para el lector actual, ya que la información que no está consignada no necesariamente está ausente en la interpretación del repertorio de los siglos XVI al XVIII. Un claro ejemplo de ello lo tenemos con las partituras italianas y francesas en lo que respecta a la notación de los ornamentos. Las primeras normalmente no los tienen escritos, salvo casos excepcionales y con fines didácticos<sup>52</sup>. Los autores franceses por el contrario, nos entregan una variedad enorme de signos para representar los igualmente numerosos ornamentos, que varían incluso, según el instrumento<sup>53</sup>. ¿Podríamos decir, ante esta evidencia escrita que los italianos no ornamentaban? indudablemente que no. La práctica de la ornamentación improvisada estaba incorporada en la ejecución de todo instrumentista y por lo tanto dentro de su aprendizaje.

---

49 Estenssoro, *José Onofre Antonio De ...*, p.62.

50 Bermudo escribió su libro *Declaración de Instrumentos* (Osuna, 1555) para el uso específico de organistas del Nuevo Mundo En: "Iberian Musical Outreach Before Encounter with the New World", de Robert Stevenson, *American Music Review*, N°2 1987, p. 13.

51 Al respecto, podemos ver reflejado este fenómeno especialmente en los tratados franceses de los siglos XVII y XVIII en donde luego de dar largas explicaciones sobre los diversos aspectos de la interpretación de un determinado repertorio, dejan la responsabilidad en el oyente-lector, al invocar el *bon goût*, el que podríamos traducir como las pausas, aceleraciones, énfasis, etcétera, que necesariamente se dan en la oralidad, tanto del lenguaje hablado como en la música.

52 La edición de las Sonatas Op.5 de Arcangelo Corelli en Amsterdam, contemplaba la escritura de la ornamentación de los movimientos lentos. Ello no solo significó una ayuda al músico no italiano de aquella época para la asimilación de un estilo, sino que además constituye una valiosa información para el músico actual en el aprendizaje de este importante recurso -la ornamentación- en la ejecución del violín en particular y la música italiana en general de fines del siglo XVII e inicios del XVIII.

53 Se pueden comparar las partituras en edición facsimilar del conjunto de Sonatas op.5 de Arcangelo Corelli publicadas en Italia y las obras del libro *Les Goût Reunis* de Francois Couperin. Es muy evidente la ausencia de ornamentos escritos en los movimientos lentos del músico italiano.

Retornando a las diferencias del concepto de temporalidad en ambos tipos de expresión Luhmann señala: "La escritura permite que en cada presente es posible una combinación de distintos presentes, los cuales son entre sí futuros o pasados"<sup>54</sup>. Esta afirmación la podemos ver ejemplificada en los tratados europeos de música de los siglos XVI al XVIII donde son evocados autores pasados, como por ejemplo: San Agustín, Boecio, San Isidoro de Sevilla, Guido D'Arezzo, Juan de Murs, entre otros, que representan antiguas teorías. En el tratado, estos se vinculan o conviven en el escrito con repertorios contemporáneos al autor, quien a su vez da cuenta de un nuevo conocimiento que se proyecta al futuro<sup>55</sup>. Todo ello, al momento de ser leído, constituye el pasado a ojos del lector para quien la lectura de esa información es un presente que se debe aplicar a futuras experiencias musicales.

Estos tres tiempos confluyen en el tratado musical en donde perfectamente pueden dialogar Guido D'Arezzo, Josquin, Morales y Soler. En Onofre de la Cadena lo vemos en la carta introducción - con la voz de Apolo- cuando entabla una discusión con las enseñanzas de Guido o critica las maneras de enseñar música de los autores que lo antecedieron<sup>56</sup>. Diálogos que en el ámbito de la oralidad no son factibles sino a través de un otro que asuma la voz de los aludidos, de los que no pueden estar.

Si bien el tratado simula el diálogo "oral" que se daría entre un maestro y un discípulo, sus frases deben explicarse por sí mismas. Deben procurarse el contexto adecuado, "poner en antecedente" al lector<sup>57</sup> ya que éste podría ser -y seguramente lo será- un desconocido<sup>58</sup>. En la oralidad los supuestos permiten la omisión de una cantidad de información que se da por sabida, esto es el contexto; aspecto que la escritura no puede dejar de lado. Es por ello que, retornando a nuestro texto "modelo" -el tratado- nos damos cuenta de la importancia que tienen las páginas que preceden a la información concreta que se desea transmitir. Esto aún es más gravitante para quienes estudian esos textos a siglos de distancia. La dedicatoria, las motivaciones del autor para escribir, la carta al lector, los saludos de otros músicos teóricos al autor, las palabras de los encargados de conceder los permisos de publicación, los poemas laudatorios al autor con información musical, etc., nos transmiten la información que el discípulo de cuerpo presente no necesitaría para ubicar en tiempo, espacio e importancia el conocimiento transmitido por el maestro.

---

54 Luhmann, *La sociedad en ...*, pp.204-205.

55 Ejemplo de ello lo vemos en el mismo De la Cadena cuando junto con transmitir el hexacordio de Guido D'Arezzo, presenta una séptima nota como producto de una necesidad de su tiempo y los repertorios vigentes en él.

56 Estenssoro, *José Onofre Antonio de...*, p.67.

57 Luhmann *La sociedad en ...*, p.207.

58 El tratado de Torres (1702) *Reglas Generales para acompañar*; incluye al inicio del Tratado Segundo y al final del Tercero, unas "advertencias que deben observar los que acompañan". Estos capítulos "ponen en antecedente" al lector sobre un contexto que se debe tener presente al momento de tocar. Allí el autor señala aspectos que se aprenden en la práctica. Se volverá a comentar estas advertencias en el capítulo 2.

El pasado, para el autor de un texto teórico de los siglos XVI al XVIII, se hace presente en la medida que éste ha influido en su tiempo y en él mismo. Los antiguos maestros han determinado el curso de un estilo o establecido un canon. El autor prosigue la tradición o propone algo distinto, pero siempre en referencia al pasado. En el tratado se explicita el cordón umbilical de todo estilo musical. Quizás es precisamente esta "atadura" la que Onofre desea cortar para establecer otras.

Si tomamos en cuenta lo anterior, la organización del tratado del autor pardo comienza a aclararse; no en su contenido musical propiamente, sino en su propósito.

El nacimiento de nuestra cultura en cuanto choque o encuentro de dos mundos diversos, es única e irrepetible, por lo tanto la lectura de los escritos -musicales en nuestro caso- nacidos en estos tiempos de conquista y colonia, necesariamente debería considerar los elementos antes enunciados y así dimensionar de mejor manera el alcance que tuvieron esos testimonios en su época.

Lo que nos transmite Joseph Onofre Antonio de la Cadena y Herrera a través de la escritura obliga su interpretación. Tanto el tratado estudiado como otros contemporáneos al autor, -se podría decir en palabras de Luhmann- "son revelación de un texto para la tradición escrita y para la interpretación oral"<sup>59</sup> estableciendo que el tratado está necesariamente sujeto a la interpretación; al *bon goût* de los franceses o al *secondo me* de los italianos; aquello que no se puede consignar porque la escritura no da cuenta de cómo se da vida a las palabras del tratado aplicadas a los sonidos, esa es tarea del lector.

Es por ello que los autores enfrentan de diversas maneras esta realidad. Algunos, como Pedro Cerone, en un voluminoso texto de 22 libros que contienen en su conjunto más de mil páginas, pareciera no querer dejar nada sin decir; diversa es la postura de Torres, quien precisamente en la brevedad de su texto fundamenta su virtud:

(...) y en fin que ningunos tienen libro que enseñe con brevedad, y claridad, reglas, y preceptos de los acompañamientos: atendí a la común, y pública utilidad en medio de mis ocupaciones, trabajando el Método de Reglas Generales, a que se reduzcan todas las variedades de consonancias, o posturas, que el más científico, y primoroso, puede ejecutar sobre la parte. Ofrezcotelas gustoso en este pequeño volumen, porque no fastidie lo dilatado el deseo de tu noble genio, y explico para mayor claridad, con demostraciones teóricas, y prácticas las mismas reglas.

Joseph de Torres (1702) "Al curioso Lector" en *Reglas Generales de Acompañar*, s/n de página. (Apéndice, cap. 1, imagen 1)

---

59 Luhmann, *La sociedad en...*, p.221.

Otro tema que asoma a la luz en este documento del siglo XVIII se vincula a lo que Ángel Rama ha denominado "la ciudad letrada". Este concepto que da cuenta de cómo el mundo europeo, a través del conquistador español, instaló una organización social elitista basada en la escritura y con ello una serie de normas -también escritas- que regulaban la vida de las personas. Este orden instaurado por la corona también fue el vehículo utilizado por la Iglesia en su labor de evangelización, cuyo principal y más potente instrumento fue la música, aquella que se realiza dentro del espacio ritual de ceremonias y fiestas religiosas.

Los indígenas, que desde el primer momento mostraron no solo interés por ella, sino además una gran facilidad para tocar y cantar, asimilaron prontamente los códigos transmitidos por los maestros de capilla y músicos europeos. En este encuentro, oralidad y escritura configuraron un todo, donde las partituras -ícono máximo de la escritura musical- señalaban las estructuras y formas, mientras que los músicos, en el contacto directo con los aprendices, les daban vida y cuerpo a los cantos. Seguramente allí se consolidó un nuevo sonido para los Josquin, Victoria y Morales, uno que tuvo un aquí y ahora que luego desapareció sin posibilidad de ser repetido. Pensándolo de esta manera ¿acaso no le dobló finalmente la mano la oralidad a la escritura?, ¿acaso lo realmente significativo para esa comunidad en términos religiosos y sociales no habrá sido el hacer una vez esas obras y atesorar en la memoria aquellos momentos?, ¿acaso su conversión religiosa no se habrá desencadenado precisamente en la experiencia sublime de lo efímero de la música y que nos recuerda con ello cuán efímera es nuestra propia existencia?

Confirmando lo señalado anteriormente por Luhmann, Ángel Rama nos dice "la palabra escrita viviría en América Latina como la única válida, en oposición a la palabra hablada que pertenece al reino de lo inseguro y lo precario"<sup>60</sup>. En el caso de la música esta "precariedad" se ve acentuada no solo por el hecho de que las músicas precolombinas no estuvieran escritas, sino además porque, por una parte, sus componentes fundamentales -como se dijo anteriormente- no eran necesariamente las alturas y su respectivo juego de consonancias y disonancias, sino que además, normalmente estaban dentro de un contexto religioso reñido con el dogma cristiano que se quería instalar.

Otra idea planteada por Rama en relación a la manera de entregar el saber, para lo cual se sirve de una frase de Lope de Vega: "el vulgo habla en necio"<sup>61</sup> (¿y por lo tanto la ciudad letrada hablaría en sabio?), produce un fenómeno contra el cual de la Cadena se manifiesta del todo contrario: decir de manera enredada, difícil, aquello que puede ser dicho simplemente, con brevedad. Para Onofre esta

---

60 Ángel Rama, *La ciudad letrada*. Tajarar Editores. Santiago de Chile. 2004, p.7.

61 Rama, *La ciudad...*, p.9.

postura no sintoniza con sus ideales de "democratización del conocimiento", en donde cualquier persona ante las más de mil páginas de un Cerone, por ejemplo, se vería desde el comienzo desmotivada a entrar en ese laberinto de ideas. Critica a los autores que no han imitado a las otras ciencias en lo relativo a la cercanía que estas han promovido haciendo llegar al "particular", al hombre común, un bien al que en otro momento solo estaría reservado a los eruditos. Este pensamiento, indudablemente ya pertenece a la Ilustración.

Al respecto no olvidemos que de la Cadena experimentó el cambio de paradigma social, cultural y político de la dinastía de los Borbones que asumió la corona española desde comienzos del siglo XVIII. Los cambios iniciados por Felipe V, claramente dictaminados bajo la influencia de la Ilustración europea, promovían entre otras cosas, un afán didáctico en la entrega del conocimiento y un espíritu crítico. Ambos, presentes en los escritos del mulato trujillano<sup>62</sup>.

Walter Ong, en su libro *Oralidad y Escritura*<sup>63</sup>, señala cómo una cultura oral muestra rasgos profundamente agonistas en donde el bien común prevalece por sobre las individualidades<sup>64</sup>. Esto se complementa con las ideas de Luhmann antes expuestas, en donde la participación de más de una persona es esencial en la comunicación oral. Esta característica es fundamental al momento de hacer música, donde la actitud de tocar o cantar con el otro y no sobre o contra el otro permite una interacción orgánica y sincronizada entre las texturas, timbres, textos, alturas y ritmos. Ya lo dice Torres en una de sus advertencias cuando señala:

Advertencia 7. Que procure no sobresalir con el instrumento cuando acompañare a una, o dos voces, sino que atendiendo al metal de ellas se vaya ciñendo, poniendo pocas voces, y esas bajas, y también apagándolas, y en otras ocasiones, dando muchas consonancias para que sobresalga el instrumento por ser muchas las voces, o por el metal de ellas, o por pedirlo el afecto de la letra, que también el primoroso acompañante puede aprenderla para ayudarla a expresar con el instrumento para que con eso con la unión de instrumentos, y voces resulte más sonora, y perfecta armonía a los oídos.

Joseph de Torres (1702) Advertencia 7 en Tratado Tercero, Capítulo XXIII, en *Reglas Generales de Acompañar*, p.141. (Apéndice, cap. 1, imagen 2)

Si bien los tratados musicales transitaron profusamente en América tanto para enseñar las leyes

---

62 <http://www.historiasigloXX.org/HE/8.htm>, consultado el 24 de diciembre de 2013.

63 Walter Ong, *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica, Santafé de Bogotá. 1999.

64 Ong, *Oralidad*., p.49.

del canto llano como las del canto figurado y canto de órgano, evidentemente la transmisión entregada directamente por los maestros fue fundamental para que la "ciudad letrada" en el ámbito musical-religioso se instalara.

Cabe preguntarnos entonces: el tratado ¿es ayuda para el conocimiento de una expresión sonora? o al contrario ¿nos aleja, con su rigidez, de la esencia misma de la música que es el sonido siempre en movimiento según sea quién toque o cante y dónde lo haga?, ¿cómo deberíamos abordarlo y leerlo?, ¿cómo lo leyeron los contemporáneos de Onofre de la Cadena?, ¿cómo lee él mismo su propia obra?

Creemos que este tipo de documento -siempre refiriéndonos al tratado-, comparte con las leyes escritas el hecho de que estas raramente dan cuenta de una realidad, de una sociedad en concreto<sup>65</sup>, sino de una especie de "deber ser" que se ha configurado en la mente e ideales de quienes las elaboran y por lo tanto es estática. Podríamos pensar en algo parecido respecto al tratado musical. Se habla de una manera de cantar y pensar la música, pero en la realidad -incluso el canto llano- los cantos suenan sustentados en la "inteligencia musical" de quienes los hacen, en cada instante en que estos transcurren.

Considerando lo expuesto anteriormente, la elaboración y estudio del tratado musical, no se concibe solamente para conocer normas de ejecución y los elementos constitutivos de la música según los estudiosos de siglos pasados; también es posible "leer" en ellos todo aquello que no se refiere directamente a la música misma, sino que se relaciona con la sociedad a la cual pertenece el autor, quien se encuentra además, inmerso en un grupo específico de intelectuales, músicos y maestros.

Remitiéndonos a la *Cartilla Música*, escrita en 1763, podemos leer la intención del autor de poner a disposición de una gran cantidad de lectores el conocimiento que está entregando. De la Cadena y Herrera manifiesta su postura adversa a la sociedad colonial en cuanto a la monopolización del conocimiento. Podríamos decir que el músico trujillano trata de validarse dentro de la elite intelectual musical de la "ciudad letrada" instaurada en el Virreynato del Perú en la segunda mitad del siglo XVIII<sup>66</sup> y se abre a los nuevos aires de la Ilustración y la modernidad constituyéndose él mismo en un puente entre su grupo social -fuera de la elite- y las nuevas ideas que arribaron a América en los tiempos previos a la Revolución Francesa propiciados por los cambios de aire al interior de la corona española. Nuevamente aquí, la música resulta ser la portadora de un pensamiento, una creencia, de un

---

65 Rama, La ciudad..., p.46.

66 Estenssoro, *José Onofre de...*, p.15.

modo de concebir la sociedad y la vida de quienes la componen. En la colonia: la evangelización; ad portas de la república: la ilustración. La primera, caracterizada por el asentamiento de las tradiciones traídas al Nuevo Mundo con el fin de perpetuar un tipo de sociedad involucrando con ello todos los ámbitos de la vida. La segunda, caracterizada por la crítica frente a lo establecido y los deseos de construir una sociedad distinta a la conocida, caracterizada por la democratización del conocimiento. Es allí donde identificamos a nuestro autor pardo con su texto.

En los tiempos de Onofre de la Cadena y Herrera la música lentamente encontraba un espacio propio, separado del rito religioso y de las fiestas (cortesanas o religiosas) en donde la comunidad simplemente escuchaba<sup>67</sup>. Estenssoro propone la idea de que "la obra de de la Cadena puede obedecer a la conjunción de una creciente expectativa de los limeños de obtener una formación musical no profesional con (...) el deseo de su autor de proporcionarla sin que los interesados tuvieran que depender de las formas tradicionales del aprendizaje musical en el marco de instituciones o de contratos con maestros en un sistema de tipo gremial" (2001, p. 29).

En la "Carta Introducción" de la *Cartilla Música*, Onofre hace una gran distinción entre la música y las otras ciencias, señalándola como una *Ciencia Angélica*<sup>68</sup>, inaccesible al ser humano, pero que a la vez se hace presente entre los plebeyos y es aplaudida por príncipes. Al parecer, la música sería el vehículo a través del cual el ser humano podría transitar entre lo más sublime a lo netamente doméstico; no está atrapada por las élites ni por ciudades letradas, y para todos sin distinción, su dominio se conquista con fatigosos estudios y trabajos. El autor nos libera y aprisiona a la vez: accedemos al conocimiento producto de una "gratuidad divina" pero obligados a entrar en el juego de los altibajos que él mismo advierte respecto al ejercicio de la música.

Frente a la pregunta que nos hiciéramos anteriormente sobre ¿por qué José Antonio Onofre de la Cadena y Herrera escribió un tratado de música? encontramos en su propio texto al menos una de las posibles respuestas: el deseo, la misión quizás, de transmitir que uno de los bienes que todo ser humano posee, independientemente de su lugar en la sociedad, es precisamente la música y que su dominio, como lo señalan numerosos tratadistas españoles de los siglos XVII y XVIII, requiere poner en movimiento constante la expresión y la razón ¿No es este acaso este un diálogo entre la oralidad y

---

67 Estenssoro, *José Onofre de...*, p. 29.

68 Estenssoro, *José Onofre de...*, p. 64.



la escritura?, ¿entre la partitura y el escurridizo sonido? Por lo pronto nos quedamos con la resonancia de sus palabras que, como un principio pedagógico fundamental absolutamente vigente, dirige a todos los que de alguna manera enseñamos música:

*¡Oh Maestros!, si sois soles en la inteligencia de la Música,  
comunicad vuestras luces, que así habrán en vuestras audiencias  
Lunas, Luceros y Estrellas que suplan vuestra claridad.<sup>69</sup>*

## **1.2 Enseñanza musical en la colonia**

Resulta evidente que un tratado musical nos ubique frente al tema de la enseñanza de la música y las diversas facetas que la rodean, especialmente cuando el autor de los textos -en este caso la *Cartilla Música y Dialogo Cathe-Músico-* se manifiesta en una actitud crítica frente al sistema vigente en su tiempo.

Para entender mejor dónde se inserta el tratado musical en la colonia antes y durante la vida de de la Cadena, haremos una revisión bibliográfica de algunos artículos y libros que se han referido al aprendizaje musical en los tiempos de la colonia, con el fin de saber hasta qué punto se ha abordado este tema y cuando se ha hecho, qué aspectos han sido privilegiados en el análisis.

Desde el siglo XVI, vislumbramos tres vías importantes de transmisión de la cultura musical europea -la española principalmente- que interactuaron en distintos contextos, configurando una verdadera estrategia de "alfabetización" musical-religiosa-cultural de los indígenas americanos. Indicamos esos tres conceptos unidos porque la música no fue enseñada ni practicada con fines estético-artísticos, sino como el vehículo principal para evangelizar y transmitir una cultura.

Por una parte encontramos las instituciones, ligadas a la Iglesia, que impartieron la enseñanza musical a niños y jóvenes, hombres y mujeres, españoles, criollos, indígenas y negros; por otra parte están los músicos europeos -españoles, italianos, franceses, entre otros- que arribaron a América para tocar, cantar y enseñar sus conocimientos adquiridos en el Viejo Mundo; finalmente tenemos los tratados musicales y los diversos escritos más o menos oficiales y públicos, utilizados por los maestros de música para impartir los conceptos teórico-prácticos desde los más básicos hasta los más complejos a sus estudiantes.

Asimismo, la ruta a seguir y los métodos utilizados, estaban fuertemente determinados por el repertorio que se necesitaba o deseaba ejecutar.

---

<sup>69</sup> Estenssoro, José Onofre Antonio de..., p.67.

### 1.2.3 Instituciones donde se impartía la enseñanza musical.

#### - Iglesias y Catedrales

Siendo la música un importante vehículo de evangelización,<sup>70</sup> impartir su enseñanza bajo el alero de la iglesia fue una necesidad, es por ello que este fue el primer espacio organizado en donde la música fue enseñada en distintos niveles de profundidad.

¿Qué se enseñaba allí? Todos los autores concuerdan con que el proceso siempre se iniciaba con canto llano y canto de órgano<sup>71</sup>, siendo el canto llano el primer paso de todo aprendizaje musical. La enseñanza instrumental se impartía en un nivel superior, cuando los estudiantes ya dominaban el canto y eran de edad más avanzada. Los autores consultados no siempre detallan en qué consistía la enseñanza del canto destacando más bien la cantidad de horas dedicadas a esta actividad, el monto del pago de los distintos profesores, en qué oficios se hacían estos cantos, etcétera, pero en general no se refieren sobre los contenidos de esa enseñanza. Creemos que ese aspecto es importante ya que allí precisamente se concentra el esfuerzo del conquistador por transmitir una manera de pensar la música, de organizarla y de escucharla. En primer lugar, el orden de los contenidos y la manera de enseñar, como todos los aspectos de la vida en la conquista y la colonia, fueron a imagen y semejanza de lo que se hacía en España. No hay una intención de "llegar" a la sensibilidad auditiva del indígena para entregar nuevas organizaciones sonoras<sup>72</sup>, simplemente se impartían los contenidos necesarios para lograr resultados al corto plazo. Los misioneros jesuitas, si bien incorporaron textos en lengua aborígena a los cantos religiosos, no hicieron lo mismo con las melodías, ya que estas siguieron siendo europeas<sup>73</sup>. El primer contacto con los contenidos musicales seguramente resultaba extraño para un indígena en donde se le enseñaban las voces y las letras del canto<sup>74</sup>.

Desde un primer momento se le instaba a "visualizar" el sonido, ya sea en la partitura o en la mano guidoniana; además, el canto de las voces debía responder a una afinación precisa y calculada, con lo que la altura del sonido inmediatamente pasaba a protagonizar la práctica musical junto a la articulación y el timbre; imaginemos el exigente unísono que requiere el canto llano en donde texto y altura deben estar perfectamente alineados. Este arduo aprendizaje lo asumió cada iglesia en la medida

---

70 Esto es evidente sobre todo en la labor de los jesuitas, quienes a través de la música realizaban catecismo y reunían a los indígenas en torno a una actividad comunitaria. Sobre la actividad de los jesuitas en América y en Chile, ver los trabajos de Víctor Rondón: Tesis Doctoral, *Jesuitas, música y cultura en el Chile Colonial* (2009); 19 canciones misionales en mapudungún contenidas en el *Chilidugú* del misionero jesuita, en la Araucanía, Bernardo de Havestadt (1714-1781), interpretadas y registradas por el conjunto de música antigua Syntagma Musicum de la Universidad de Santiago de Chile, dirigido por Alejandro Reyes, 1997.

71 Andrés Sas (1962); Alfred Lemmon y Fernando Horcasitas (1980); Miriam Escudero (2011); Viana Cadenas (2004); Robert Stevenson (1989)

72 Hasta hoy día vemos cómo muchos profesores de teoría y solfeo en nuestro país, aplican métodos de enseñanza foráneos sin hacer ningún tipo de "traducción" a la realidad que presenta un estudiante inmerso en nuestra sociedad y por tanto en nuestro mundo sonoro.

73 Las 19 canciones contenidas en el *Chilidugú* del padre Havestadt, transcritas por Víctor Rondón, son un ejemplo de ello.

74 El orden de los contenidos se puede deducir de los tratados, ya que muchos de ellos están diseñados siguiendo la ruta que el estudiante debe transitar.

de sus posibilidades, contando para ello con una organización homogénea cuyo principal modelo era la catedral de Sevilla y donde los cargos tenían claramente especificadas sus funciones. Evidentemente no todas las iglesias de Hispanoamérica contaban con los recursos para tener cubiertas todas las plazas que describiremos, pero el conocimiento de estos puestos de trabajo, nos da una idea de cómo la enseñanza de la música en ningún caso era azarosa o improvisada.

### 1.2.2 Maestro de Capilla:

Según nos señala Fernández Calvo, este debía tener los conocimientos musicales generales, dirigir la orquesta y coro, ser profesor de canto de órgano y contrapunto de los cantores y seises y administrar los aspectos financieros de las personas a su mando<sup>75</sup>. Andrés Sas, por su parte, al referirse al cargo en la catedral de Lima, describe que este debía ordenar la capilla y el atril de canto de órgano; dar el tono a las voces y llevar el compás de la manera que estime conveniente<sup>76</sup>. Luis Lledías agrega a estas descripciones un aspecto que es importante destacar. El identifica a la figura del maestro de capilla como "un vehículo importante de influencia en el gusto musical de su población"<sup>77</sup>, ya que es quien determina los repertorios polifónicos que se han de cantar. Muchas veces este cargo lo ostenta un compositor y en sus obras transmite un determinado estilo. Tenemos entonces al maestro de capilla como una persona clave en el rumbo musical y estilístico de una iglesia en particular, y con ella una comunidad entera. Los músicos que en las diversas catedrales de hispanoamérica sustentaron este cargo, seguramente vieron ampliada su influencia y productividad al estar bajo el alero de una institución cuya misión -entre otras- era la de evangelizar a través de la música y darle a los oficios religiosos la importancia que se requería en sintonía con el dogma, las fiestas y conmemoraciones<sup>78</sup>.

### 1.2.3 Organista:

Otro cargo de importancia y de gran exigencia en cuanto al dominio musical que debía demostrar. El órgano era el instrumento musical religioso por excelencia<sup>79</sup>, de modo que estaba presente en todo tipo de oficio. La preparación musical del organista era una de las más completas, ya que debía saber acompañar el canto, improvisar y descifrar el bajo continuo de las obras que ya lo incorporaban.

---

75 Diana Fernández Calvo y equipo de Investigación Musicológica Carlos Vega, *José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto*. Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, p.47.

76 Andrés Sas, "La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia" *Revista Musical Chilena*, 81-82, Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1962, p.19.

77 Luis Lledías, "La didáctica musical dentro de un conservatorio novohispano", *Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología*, Víctor Rondón (Editor), Asociación Pro Arte y Cultura, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 2004, p.85.

78 No olvidemos que aparte de las fiestas importantes según el calendario litúrgico -Navidad, Pascua, Corpus Christi- también en América se hacían las exequias de un rey, aniversarios vinculados a la corona, coronación de un nuevo rey, etcétera, siempre en el supuesto que Hispanoamérica era España

79 Sas, "La vida musical..." p. 23.

Cuando no se contaba con un maestro de capilla, era el organista quien realizaba dicha función. Al igual que el primero, el cargo de organista se obtenía a través de un concurso por oposición, aunque a veces simplemente eran nombrados<sup>80</sup>. En una misma capilla podía haber más de uno. Este fue el caso de la catedral de Lima cuando Roque Ceruti fue su maestro de capilla.<sup>81</sup>

#### 1.2.4 Cantantes:

Estaban divididos en coristas y cantores y la pertenencia a uno u otro grupo dependía de la habilidad mostrada en el canto. Los coristas eran religiosos que cantaban las horas en el coro, además eran quienes cantaban el canto llano, siempre en grupo, función que todos debían cumplir porque era la base de la enseñanza musical. Los cantores, hacían el canto de órgano o polifonía, improvisaban contrapuntos debajo de un cantus firmus con distintas modalidades (fabordón, contrapunto, varetas<sup>82</sup>) y encabezaban el grupo de los coristas. La actividad coordinada de los cantores y el organista, comandados por el maestro de capilla era fundamental al momento de cantar el servicio de las Horas, que fue "uno de los principales impulsores en la creación de repertorio musical catedralicio"<sup>83</sup>. Los salmos, magnificat e himnos eran los ejes de los cantos en las horas, especialmente en las vísperas<sup>84</sup>. En el *Compendio de la obligaciones que deben cumplir los ministriles y capilla de música de la Santa Patriarcal Iglesia de Sevilla en el discurso de todo el año*<sup>85</sup>, se señala en detalle los repertorios, dónde corresponde el canto llano, cuándo las obras polifónicas, los tonos, cuándo las improvisaciones, cuándo los cantos deben ir con o sin instrumentos y qué instrumentos, la ubicación de los músicos respecto al órgano, etcétera. Esto está detallado para todo el año incluyendo las especificaciones de las distintas fiestas.

Solamente leyendo este compendio<sup>86</sup>, nos podemos hacer una idea del arduo trabajo que debían hacer tanto el maestro de capilla como el organista y el vicario -cuando lo había- para que los cantores aprendieran no solo a entonar los himnos y demás obras, sino también asimilar la secuencia de estos en los distintos tipos de liturgia.

---

80 Tenemos el caso de Orejón y Aparicio, como señala Diana Fernández Calvo (2009), quien fue nombrado organista de la catedral de Lima ante la muerte de Juan Peralta, quien desempeñaba ese cargo. p. 28.

81 Sas, " La vida musical..." , p.20.

82 Juan Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Granada. (s/año de edición), pp. 239-240.

83 Ruiz Jiménez, *La Librería de...*, pp. 239-240.

84 Ruiz Jiménez, *La Librería de...*, pp. 239-240.

85 Ruiz Jiménez, *La Librería de...*, pp. 363-389.

86 Si bien este compendio corresponde a una iglesia de Sevilla, sabemos que el modelo era el mismo para toda Hispanoamérica, ya que, como se dijo anteriormente, este territorio era también España y la aplicación de los mismos procedimientos en las distintas iglesias, según sus posibilidades, afianzaba la unidad también en el ámbito religioso.

### 1.2.5 Instrumentistas:

Podían ser coristas que ya tenían la formación vocal y habían continuado estudios musicales a través de un instrumento o eran músicos venidos de Europa para cumplir labores pedagógicas e interpretativas. A veces eran invitados que no necesariamente pertenecían a la capilla de manera estable sino que acudían para las fiestas más solemnes. Estos en ocasiones eran militares<sup>87</sup>.

Como podemos observar, en la iglesia se comunicaban las distintas vías de aprendizaje de la música, todas albergadas dentro del marco institucional eclesiástico (el espacio y su organización, los tratados y libros que se usaban en las lecciones y repertorio, enseñanza vía oral a través de maestros).

#### - Conventos, Seminarios y Colegios

De similar estructura que las capillas de las iglesias y catedrales, pero de data posterior a ellas, los conventos primero y seminarios luego, también fueron importantes portadores de la enseñanza musical a niños y jóvenes en la colonia<sup>88</sup>.

Las distintas etapas que debían pasar las novicias y novicios de un convento desde que ingresaban siendo pequeños, hasta el momento de profesar, estaban claramente definidas y dentro de ellas, también el proceso de aprendizaje musical, el que iba a la par con la formación religiosa. En relación a esto último, Aurelio Tello nos señala, a propósito del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla, fundado hacia finales del siglo XVI, que el rol de la música al interior de este convento era esencialmente para el servicio litúrgico del mismo<sup>89</sup>. Por lo tanto, así como en la iglesia, al interior del convento era fundamental formar a las novicias y las recién profesas en las distintas actividades musicales, siempre teniendo como base el aprendizaje del canto llano. Tanto se valoraba el que una niña destacara por sus habilidades musicales que, al menos en Puebla, podía ser recibida sin el pago de la dote, especialmente si "servían para sostener el canto con el acompañamiento de órgano"<sup>90</sup>.

Viana Cadenas, por otra parte, nos entrega un resumen de la formación musical en Caracas en los siglos XVII y XVIII, en donde destaca dos aspectos. El primero es que el aprendizaje musical era considerado como un oficio, y como tal, la práctica era fundamental. La superación de los distintos

---

87 Sas" La vida musical...", p.18.

88 Nos basaremos en los trabajos de Diana Fernández Calvo (2009); Aurelio Tello (2004); Viana Cadenas (2004); Luis Lledías (2004) y Alejandro Vera (2004).

89 Aurelio Tello, "Prácticas musicales en el convento de la Santísima Trinidad de Puebla", Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología, Víctor Rondón (Editor), Asociación Pro Arte y Cultura, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 2004, p.60.

90 Tello, "Prácticas musicales...", pp.60-61.

niveles de aprendizaje se lograba en el trabajo continuo con un maestro (desde aprendiz a maestro)<sup>91</sup>. El grado de maestro en el oficio, era parangonable al de maestro de capilla de las catedrales e iglesias.

En el ámbito de la educación femenina, la autora nos muestra en detalle la duración de cada nivel y qué debían aprender las novicias en ese espacio de tiempo.

Las *niñas educandas*, eran las que recibían los rudimentos básicos de música junto a la enseñanza de la lectura, escritura y cuentas matemáticas. Podemos imaginar en esta etapa a las niñas - menores de doce años- aprendiendo esencialmente a través de la maestra y con el contacto con tratados musicales, estos primeros conceptos musicales -voces, letras, claves, pentagramas- que las prepararía para la entonación del canto llano y canto de órgano. La duración de esta etapa variaba entre uno y cuatro años. No todas las niñas que participaban en estas actividades necesariamente eran futuras monjas profesas<sup>92</sup>.

Una vez superado este período inicial, comenzaba el tiempo de noviciado, a partir de los doce años de edad. En un año las jóvenes recibían una intensa formación a cargo de una maestra, la que tenía por misión familiarizarlas en la práctica litúrgica, entre otras cosas. Esta etapa de formación es especialmente ardua para las aprendices, ya que debían aplicar los conocimientos adquiridos con anterioridad, al complejo engranaje de la liturgia que mezcla canto llano y de órgano; partes solistas y de coro; junto con el dominio cabal de los modos y su aplicación en los distintos oficios y cantos; sin mencionar la habilidad para leer que ya venía desarrollándose desde la niñez. Todo ello estaba en juego en el examen que se rendía al finalizar este año de noviciado y del cual dependía ser admitida como religiosa del coro o corista. En esta etapa aun no era obligatorio tocar un instrumento<sup>93</sup>.

Durante los primeros cuatro años luego de que una joven profesaba, continuaba su formación musical en instrumentos y contrapunto. En este punto, cada una definía su lugar dentro de la organización musical del convento: maestra de capilla; vicaria del coro; organista; cantora, corista o cantora música<sup>94</sup>.

Si extrapolamos total o parcialmente este sistema de formación a otros conventos de Hispanoamérica, no nos debería sorprender los resultados que por ejemplo, Alejandro Vera obtuvo en

---

91 Viana Cadenas, "Formación, Adiestramiento y Funcionalidad Musical en Caracas (S.XVII-XXIX). Profesión y Oficios Musicales en el ámbito Femenino". Actas del V Encuentro Simposio de Musicología, Víctor Rondón (Editor), Asociación Pro Arte y Cultura, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 2004, p.72.

92 Cadenas, "Formación, Adiestramiento...", p.75.

93 Cadenas, "Formación, Adiestramiento...", p. 76.

94 Cadenas, "Formación, Adiestramiento...", pp.76-77.

su investigación sobre el Convento de la Merced en Santiago de Chile<sup>95</sup>, donde pudo comprobar una actividad musical no menor, evidenciada en la cantidad de repertorio e instrumentos que allí se tenían.

Los estudios sobre la actividad musical del Seminario Antonio Abad de Cusco, llevados a cabo por Diana Fernández Calvo, nos ilustran aún más acerca del panorama de estos centros de formación.

Allí se enseñaba la teoría musical teniendo como base el monumental tratado de Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro* -que se revisará parcialmente más adelante<sup>96</sup>. Este tratado contiene básicamente todo lo que un músico de la época, inmerso en una institución eclesiástica, debía saber.

Con todos estos ejemplos nos podemos hacer una idea bastante cercana de las exigencias a las que eran sometidos los aprendices de música en la colonia, al menos en los centros importantes de formación.

Un caso muy especial es el que nos muestra Luis Lledías en relación al Colegio de San Miguel de Bethlen, en Nueva España a mediados del siglo XVIII, en donde se albergaba un conservatorio de niñas que adquirió, con la integración de músicos italianos, un particular sello musical y formativo<sup>97</sup>.

Comandado por Ignacio Jerusalem, oriundo de Lecce-Italia y entonces maestro de capilla de la catedral de México, le brindó a este colegio un enfoque pedagógico que mezclaba magistralmente la práctica musical con la entrega de los conceptos musicales en los distintos niveles de complejidad.

Ahondaremos en este caso en los siguientes párrafos dedicados a los músicos prácticos que enseñaron en Hispanoamérica.

A modo de síntesis, podemos señalar que los espacios mencionados anteriormente y otros que no abordaremos en este trabajo<sup>98</sup>, tuvieron desde sus inicios la misión de enseñar una manera de hacer música, pero no cualquier repertorio, sino el que estaba directamente relacionado con la liturgia y que requería dominios específicos para su ejecución, cuya enseñanza era impartida al alero de recintos ligados a la Iglesia.

### 1.3 Músicos Intérpretes y Maestros

En estas líneas nos detendremos a analizar la enorme importancia que tuvieron el músico y el

---

95 Alejandro Vera, "La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (siglos XVII-XVIII)", *Revista Musical Chilena* Año LVIII, Facultad de Artes - Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2004, p.37.

96 Diana Fernández Calvo, *Música Dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco*. Editorial de la Universidad Católica Argentina Buenos Aires, 2010, p.139.

97 Luis Lledías "La Didáctica Musical dentro de un Conservatorio Femenino Novohispano", Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología, Víctor Rondón (Editor), Asociación Pro Arte y Cultura, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 2004pp.83-92.

98 "Talleres artesanales", mencionados por Viana Cadenas, "Formación, Adiestramiento.."; "Casas y Aldeas" jesuitas en Bahía, estudiadas por Paulo Castagna en "El Canto de Órgano en las Casa y Aldeas Jesuíticas Brasileñas en los siglos XVI y XVII". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N°20, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires, Buenos Aires, 2006, pp. 71-96.

maestro -que en muchos casos eran funciones a cargo de la misma persona- para que el sistema funcionara en su totalidad.

Por una parte tenemos al maestro de capilla, descrito anteriormente, quien tenía en sus manos el timón en la iglesia o catedral en lo referente a repertorios y estilos a enseñar y tocar frente a una comunidad completa.

Por otra parte están los numerosos músicos que llegaron a este continente con una misión específica: enseñar música y tocar en las distintas ceremonias y festividades, fueran estas religiosas o no.

Bien sabemos -y eso no ha cambiado hasta el día de hoy- lo que ocurre cuando un gran intérprete toma contacto con un grupo de músicos y les entrega sus conocimientos. Inmediatamente las nuevas prácticas comienzan a ser incorporadas y aplicadas por los estudiantes en su propio quehacer. Esto es más fuerte aun cuando el intérprete transmite además un nuevo repertorio. Allí ocurre una doble influencia: el modo de tocar un instrumento o de cantar y las novedades técnicas e interpretativas que proponen las obras hasta el momento desconocidas.

Esto y más, fue precisamente lo que ocurrió en Nueva España, a mediados del siglo XVIII, cuando llegaron a la ciudad seis músicos a ocupar las plazas ofrecidas por el teatro o coliseo<sup>99</sup>. Estos intérpretes, provenían de Italia, Francia y España. Dos de ellos- Jerusalem y Pissoni, ambos italianos- se fueron integrando cada vez más a la sociedad novohispana al punto de que Jerusalem se convirtió en 1749, en maestro de capilla de la catedral de México. Ambos músicos ya inmersos en el estilo galante al momento de abandonar sus lugares de origen, comenzaron a difundirlo no solo a través de la interpretación de repertorio, sino también en la enseñanza y composiciones que generaron en este continente. Como eran músicos virtuosos, fueron admirados y consecuentemente imitados; pero la mayor influencia que ejerció el entonces maestro de capilla, fue a través del Colegio de San Miguel de Bethlen. Este colegio adoptó íntegramente el sistema de funcionamiento de los conservatorios napolitano y veneciano<sup>100</sup>, ubicando al colegio novohispano en un sitio equivalente a dos de los centros musicales más importantes de la época. Es decir, estos dos músicos y especialmente Jerusalem, trasladaron el canon europeo a América, influyendo de manera drástica en la enseñanza y prácticas musicales. Uno de los testimonios más importantes de este fenómeno, fue el libro manuscrito *Vezzerro de lecciones solas y con Basso, varios Duos, Canones, á tres, á quatro y á cinco voces, con Ligados y simpcopados. Barias Partidas en todas claves, de los Ss. Maestros que son el Sr. Feo, el Sr. Leo y el Sr.*

---

99 Lledías, "La Didáctica Musical...", pp. 84-85.

100 Lledías, "La Didáctica Musical...", pp. 85-86.



*Jerusalem, con todas sus explicaciones para solfear en todas las claves*<sup>101</sup>. En este texto se materializó un estilo de enseñanza basado principalmente en la fusión de la práctica y la teoría, un enfoque que de alguna manera nos presenta de la Cadena y Torres en sus respectivos textos. Donde las piezas musicales incorporadas en él cumplen la doble función de enseñar un contenido específico teórico o técnico, y a la vez ser una pieza musical con valor artístico<sup>102</sup>. El cambio de enfoque es drástico. La separación entre teoría y práctica aquí no tiene cabida y creemos que precisamente fue ése el aspecto que le significó a Jerusalem un éxito rotundo en los proyectos que emprendió en el Nuevo Mundo.

Otro caso que de alguna manera se vincula a lo anterior, fue la sucesión de tres Maestros de Capilla en la Catedral de Lima en el siglo XVIII. Nos referimos a Tomás de Torrejón y Velasco (fallecido en 1728 cuando cumplía casi seis décadas en el cargo de maestro de capilla); Roque Ceruti (fallecido en 1760, cumpliendo poco más de tres décadas como maestro de capilla) y José de Orejón y Aparicio (fallecido en 1765, quien solo alcanzó a estar en el puesto cinco años)<sup>103</sup>.

Al primero de ellos se le considera el último representante del estilo español colonial en Lima, al segundo, como el primer músico italiano que asume la maestría en la catedral de Lima incorporando en ella los nuevos aires italianos que ya se habían instalado en la corona española, gracias al dominio de la dinastía de los borbones, en la primera mitad del siglo XVIII. Curiosamente, nuestro tercer compositor, fue discípulo de ambos y no solo eso, sino que fue además, según Fernández Calvo, "el de mayor talento entre los nacidos en la América barroca"<sup>104</sup>, al punto que se lo comparaba con el español José de Nebra, llamándolo en su época "Huachano Nebra"<sup>105</sup>. En este caso se nos presentan dos escenarios. Por una parte la transición entre dos estilos -el español y el italiano- en las personas de los maestros de capilla de la catedral de Lima, quienes haciendo uso de la enorme influencia que podían ejercer en la elección de repertorio, promovieron uno y otro estilo. Por otra parte, la figura de José Orejón y Aparicio -como decíamos, discípulo de ambos maestros-, quien logró un resultado musical de altísimo nivel, aplicando en sus obras lo mejor de ambos estilos y generando con ello, uno propio;

---

101 Lledías, "La Didáctica Musical ...", p.86.

102 Este enfoque, aparentemente generalizado en Italia, independientemente del estilo musical, lo encontramos en las obras didáctico musicales del maestro de canto Angelo Bertalotti (1666-1747) quien publicó en 1744 una serie de dúos que junto con servir de práctica al estudiante de canto, lo ejercita en la lectura, las llaves, el contrapunto y la imitación; otro caso es el de Cristoforo Caresana, músico veneciano (1640-c.1709), quien fue maestro de capilla y organista en Nápoles. Publicó en 1681 siete composiciones a dos partes graves instrumentales sobre el cantus firmus Ave Maris Stella, en donde ejemplifica el contrapunto imitativo y organizaciones métricas con modo perfecto e imperfecto; en el siglo XX tenemos los memorables ejemplos de música "didáctica" con alto valor artístico en la persona de Béla Bartók, quien en sus Mikrokosmos para piano (6 volúmenes), compuestos entre 1926 y 1939 y sus 44 dúos para violín, compuestos en 1931, nos muestra magistralmente la combinación de la enseñanza de la técnica instrumental, elementos de la música tradicional de su región de origen en pequeñas joyas musicales.

103 Fernández Calvo, *Jose de Orejón...*, p.15

104 Fernández Calvo, *Jose de Orejón...*, p.19

105 Fernández Calvo, *Jose de Orejón...*, p.19

constituyéndose además él mismo en el resultado de quien,- iniciándose como aprendiz en la capilla de música, ascendiendo poco a poco en la escala de puestos dentro de este espacio: niño cantor, contralto en la capilla de música (1724); organista (1725), para finalmente, en 1760 alcanzar el puesto de maestro de capilla<sup>106</sup> - cumpliera el proceso completo de formación. Sin duda estos tres grandes músicos influyeron notablemente en el quehacer musical de su entorno, a través de la enseñanza, sus interpretaciones y composiciones.

Hay además una cantidad enorme de músicos que los distintos investigadores han identificado, diseminados en las iglesias y catedrales de Hispanoamérica, que con el solo hecho de estar allí, fueron tratados vivientes, portadores de la tradición, del canon y también de los cambios que llegaban constantemente a las costas americanas; movimiento que hasta el día de hoy no cesa. Ellos -maestros y músicos- le dieron vida a las paredes institucionales y a las páginas de los tratados y partituras; sin ellos la conexión no se hubiese producido.

#### **1.4 Tratados musicales y partituras**

Junto a los tratados, no debemos olvidar los cuadernos manuscritos que los propios maestros de capilla elaboraban para sus lecciones.

Podemos imaginar el rol fundamental que cumplieron el tratado musical y las partituras en los primeros años de la conquista, en los cuales se debía instalar todo un sistema de enseñanza dirigido a los indígenas, quienes diferían de un estudiante principiante europeo, en que su cultura de origen tenía incorporados otros dominios en el ámbito de la música; tenían otro pasado sonoro y musical. En ese sentido, no deberíamos pensar de que los habitantes del Nuevo Mundo "no sabían música". Aunque no la concibieran de la misma manera que los europeos, los indígenas, a semejanza de estos, ubicaban las manifestaciones sonoras en un lugar importante de sus vidas, ya fuera en los rituales o en la cotidianidad del trabajo, del juego, del arrullo.

El tratado en este contexto, junto a las partituras de canto llano y de órgano, se constituyó en herramienta fundamental en la transmisión efectiva y rápida de los códigos musicales europeos.

Curt Lange, en su artículo "La música en Villa Rica (Minas Gerais), siglo XVII"<sup>107</sup>, señala muy tajantemente: "la práctica musical se hallaba por encima de los tratados"<sup>108</sup>, insinuando que estos se

---

106 Fernández Calvo, *Jose de Orejón...*, pp.27 y 28.

107 Francisco Curt Lange, "La Música en Villa Rica (Minas Gerais, S.XVIII). Revista Musical Chilena, N°102.

108 Lange (1967), citado por Viana Cadenas, "Formación, Adiestramiento ...", p.73.

remítan a entregar los rudimentos básicos del aprendizaje musical y no abordaban aspectos relacionados a la interpretación.

Si nos detenemos en las primeras enseñanzas del canto llano -inicio casi obligado de todo tratado circunscrito a la tradición- nos podemos dar cuenta que en el solo hecho de aprender a cantar correctamente con el hexacordio guidoniano y sus respectivas mutaciones, se produce en el aprendiz una noción de contexto musical, fraseo, afinación y funcionalidad en términos armónicos. El cantar una línea musical que es imitada a la quinta o a la cuarta y darse cuenta que las *voces* son las mismas, produce en el que canta un sentido de la estructura musical que, sin la solmisación de por medio, tardaría mayor tiempo en ser incorporada.

Si complementamos la lectura apegada al sistema hexacordal, con el abordaje de la polifonía de Morales, Victoria o Palestrina, en donde esta se va construyendo exclusivamente en la voz y oído, puesto que no se puede ver las otras voces, al estar escritas en partes separadas y no partitura, la conciencia que se debe tener de cada instante del propio canto en conjunción con el de los otros, permite que los acordes, modulaciones, imitaciones, cadencias intermedias y demás recursos compositivos realmente adquieran un "cuerpo"<sup>109</sup>.

Junto con la solmisación, las figuras rítmicas y métrica utilizadas en el repertorio de los siglos XVI al XVIII y que los tratados ordenan para el lector, nos presentan de una manera visualmente simple, todo un complejo de organización sonora en donde el fraseo y velocidad están determinados por las figuras mayores y las heterometrías por las figuras más pequeñas. Si bien la práctica hace posible la incorporación del dominio de una lectura cabal, el tratado da una guía inicial indispensable para entender cómo se organiza la música que se está cantando o tocando.

Otro aspecto a considerar en el caso del tratado musical o el libro que se elabora con fines didácticos, es que estos tratan de "congelar" o mejor dicho, "fotografiar" un modo de enseñar exitoso.

Tenemos el caso del *Vezerro de lecciones solas...*<sup>110</sup>, mencionado anteriormente, que se constituyó en un vehículo necesario de expansión de una didáctica musical -dicho en términos actuales- que se estaba instaurando en Nueva España. Los contenidos de ese texto no fueron concebidos "en el escritorio", sino que fueron pensados -y he allí su valor- para la enseñanza musical de los jóvenes del colegio de San Miguel de Bethlen, atendiendo a sus necesidades y virtudes. En este texto, las piezas compuestas por su autor principal- Ignacio Jerusalem- y por los músicos Feo y Leo, cuyo trabajo se

---

109 En las clases de Tratadística de la Música Antigua que imparto en el Instituto de Música de la PUC, cuando los estudiantes cantan solmisando de partituras facsimilares, se produce en ellos una manera distinta de escuchar, en donde el signo escrito pasa segundo plano y el sonido entremezclado de las voces se impone por completo.

110 Comentado por Luis Lledías, "La Didáctica Musical...", p.86. La denominación *vezerro* está dada por el material de la portada del libro (piel).

desarrollaba anteriormente en Italia, estaban en concordancia con los conceptos teóricos<sup>111</sup>. Si bien los numerosos tratados traídos de Europa no consideraban la realidad americana, sí tenían en cuenta que estos se debían sostener en una práctica musical y no estar separados de ella. Así al menos lo manifiestan de manera creciente, los autores del siglo XVII y XVIII.

Otro ejemplo interesante de revisar, anterior al mexicano, es el manuscrito teórico musical, del siglo XVI de Santa Eulalia - Guatemala<sup>112</sup>.

Este manuscrito, transcrito por los indígenas, muestra que tempranamente en esta región estaban siendo asimilados los rudimentos de la música junto con el aprendizaje de los repertorios monódicos y polifónicos en los cuales se ponían en práctica estos dominios<sup>113</sup>. En él encontramos la mano guidoniana al igual que otros tratados de canto llano<sup>114</sup>, cuya utilización es adecuada cuando no se cuenta material en el cual escribir. En cuanto al contenido y distribución de los elementos musicales, sigue el modelo del "clásico" tratado de canto llano y de órgano, en donde en primer lugar se enseña todo lo relativo a las alturas, y luego la métrica.

En Cuzco encontramos, como se mencionó anteriormente, el tratado *El Melopeo y Maestro* de Pedro Cerone, que si bien se publicó en Europa, fue conocido en América. En el Seminario de San Antonio Abad, este texto fue un pilar importante en la educación de los seminaristas<sup>115</sup>. Al igual que el texto generado en México de autores italianos, *El Melopeo y Maestro*, junto con entregar los conceptos musicales de rigor, transmite al lector su pensamiento y opinión respecto a la enseñanza en España y al enfoque que los maestros españoles le imprimían al ejercicio de su profesión.

Por otra parte nos encontramos con que el repertorio -sea de canto Llano o de órgano- determina en gran medida la secuencia y complejidad de la enseñanza de la música, no solo en Hispanoamérica sino también en Europa.

Normalmente las obras musicales -especialmente en períodos de grandes cambios estilísticos como el Ars Nova; de la *prima* a la *seconda prattica*; del estilo barroco al galante- en su notación proponen algún aspecto novedoso del cual el tratadista se debe hacer cargo. Tenemos el caso de la organización rítmica, por ejemplo, que de manera sostenida desde el siglo XVI, fue incorporando figuras más pequeñas. Los tratados tuvieron que ir aumentando paulatinamente el número de figuras o

---

111 Lledfás, "La Didáctica Musical .", p. 86.

112 Alfred E. Lemmon y Fernando Horcasitas, "Manuscrito Teórico Musical de Santa Eulalia: Un estudio de un Tesoro Musical y Lingüístico de Guatemala Colonial", *Revista Musical Chilena*, Año XXXIV, N°152, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile, Santiago de Chile, pp.37-79, 1980.

113 Este tratado, que se encuentra junto a una serie de manuscritos del siglo XVI encontrados en la década de los '60 en 3 pueblos del departamento de Huehuetango al noroeste Guatemala, que contienen repertorio vocal e instrumental, sacro y vernáculo como también teoría musical para enseñar a leer música tal como se hacía en España y Europa en aquel momento. Estos manuscritos actualmente se encuentran en la Universidad de Indiana, EEUU.

114 Artufel, Montserate, Marcos y Navas entre otros.

115 Fernández Calvo, *Música Dramática...*, pp. 137-240.

eliminando aquellas que caían en desuso. Otro elemento de cambio que los tratadistas comenzaron a asimilar poco a poco, fue la necesidad de aumentar a siete las tradicionales seis voces el hexacordio guidoniano. Si el tratado abordaba música instrumental, se veía forzado a incorporar el *si* y las alteraciones en las armaduras. Contemporáneamente los tratados que solo contemplaban en su índice el canto llano, seguían utilizando, incluso hasta avanzado el siglo XVIII, el hexacordio porque el repertorio al cual se aplicaban dichos contenidos se ajustaba a ese sistema.

Las críticas sobre la enseñanza musical de de la Cadena, no nos dejan indiferentes ante este tema fundamental en cualquier manifestación artística, y que muchas veces no se le considera o se aborda muy superficialmente. La experiencia de enseñar y con ello ampliar el mundo sonoro propio y el del discípulo debería ser suficiente para abocarnos a la tarea de revisar con más detalle las exitosas experiencias vinculadas a la enseñanza -muchas ellas de avanzada- que se practicaron en el Nuevo Mundo haciéndonos partícipes de una tradición que se forjó en estas tierras con los oídos y cantos de todos.

Tabla de tratados musicales, mencionados en este trabajo,  
que han sido elaborados o copiados en América

<b>Autor</b>	<b>Fecha de aparición</b>	<b>Nombre del tratado</b>	<b>Lugar</b>
Anónimo	siglo XVI	<i>Manuscrito de Santa Eulalia</i> . Nombre dado en la actualidad.	Departamento de Huehuetango-Guatemala
Francesco Feo, Leonardo Leo e Ignacio Jerusalem	Mediados del siglo XVIII	<i>Vezerro de lecciones solas y con Basso, varios Duos, Canones, á tres, á quatro y á cinco voces, con Ligados y simpcopados. Barias Partidas en todas claves, de los Ss. Maestros que son el Sr. Feo, el Sr. Leo y el Sr. Jerusalem, con todas sus explicaciones para solfear en todas las claves</i>	Colegio de San Miguel de Bethlen, Nueva España
José Onofre Antonio de la Cadena y Herrera	1763	<i>Cartilla Música</i>	Lima-Perú
José Onofre Antonio de la Cadena y Herrera	1772	<i>Diálogo Cathe-Músico</i>	Trujillo-Perú
José Bernardo Alzedo	1809	<i>Filosofía Elemental de la Música o sea La Exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia</i>	Lima-Perú

En Hispanoamérica se generaron a lo largo de la conquista y la colonia, textos impresos o manuscritos que respondieron a una necesidad puntual relacionada con la práctica musical que les rodeaba. Asimismo hubo tratados extranjeros que fueron fundamentales en la formación musical de una comunidad de estudiantes por una o más generaciones. El análisis de los textos producidos íntegramente en América como de aquellos traídos de Europa y practicados por los maestros, nos podría dar luces acerca de cuáles eran los énfasis en la enseñanza musical en cuanto a qué contenidos se les daba una mayor importancia, ya sea porque resultaba más dificultoso su aprendizaje o porque los repertorios lo requerían.

En un estudio específico acerca de las prácticas pedagógicas o estrategias de enseñanza musical en la colonia, se debería tener en cuenta, al menos los tres aspectos señalados: institución, maestros músicos y textos utilizados con fines pedagógicos y religiosos, sean estos los tratados o los repertorios de compositores europeos y americanos y las partituras. Estos tres elementos conjugados contribuyeron que la música haya tenido un espacio importante dentro de la sociedad hispanoamericana.

La interacción dinámica que se da entre los componentes mencionados anteriormente, se desprende que la vigencia de un tratado musical está en íntima relación con el entorno en el cual está inmerso. El canto llano interpretado por un grupo de novicias podía estar conviviendo con los violines y bajo continuo modernos de la catedral. En cada uno de esos espacios las necesidades eran distintas y consecuentemente las estrategias de enseñanza y herramientas pedagógicas también debían serlo.

## Capítulo 2

### Hacia un perfil del Tratado Musical en los siglos XVI, XVII y XVIII en España

Para introducirnos en los dos textos de José Antonio Onofre de la Cadena y Herrera que han motivado el presente estudio -*Cartilla Música y Diálogo Cathe-Músico*- y ubicarlos dentro del mundo teórico-musical que los rodea, hemos estimado necesario hacer una revisión de una selección de tratados musicales escritos o editados en los siglos XVI, XVII y XVIII en España para estudiar los distintos aspectos que la información de un documento de esta naturaleza ofrece desde sus primeras páginas. Nos parece que esta lectura nos puede ilustrar respecto al trabajo de nuestro autor peruano y a la vez ayudar a establecer un camino alternativo a los ya existentes, al acercamiento de la interpretación de la música española y colonial americana de los siglos XVII y XVIII.

Es un hecho que un intérprete al ejecutar un repertorio determinado está influenciado directamente por cómo le fue enseñado dicho repertorio junto a las técnicas de ejecución del instrumento o el canto. Creemos que los textos estudiados, así como los muchos que han quedado excluidos de este trabajo, dan cuenta de esas "maneras" de pensar y tocar la música; por lo tanto su análisis podría constituir una vía adicional de acercamiento al estudio de ese repertorio no solo por la aplicación de los sistemas de notación que ellos proponen, sino además por la influencia que ellos pueden ejercer en el intérprete en la práctica de la ejecución musical.

Intentaremos en esta parte del trabajo, ordenar algunas ideas relacionadas a la organización y contenido de un tratado musical que nos den luces para el análisis de los textos del tratadista americano y determinar el grado de influencia que este formato pudo haber tenido en la concepción de su trabajo.

Como se ha señalado anteriormente, los tratados normalmente aluden a otros autores cercanos o lejanos en el tiempo, ya sea para sustentar su aporte en las bases establecidas por los antiguos, ya sea para contradecirlos y establecer nuevos paradigmas. El punto que se desea destacar aquí es que, por una parte, siempre hay un referente en juego al momento de escribir y, por lo tanto, las afirmaciones están en alguna medida determinadas por ellas. Por otra, podemos vislumbrar cuán influyente ha sido la postura de un autor al ver sus ideas proyectadas en tratados escritos con posterioridad. Con este pequeño análisis se espera encontrar esos puntos de sintonía entre "la manera" de escribir un tratado establecida por los tratadistas españoles y el modo con que nuestro estudioso peruano presenta su trabajo al siempre atento y amado lector.

Los tratados consultados, dispuestos en orden cronológico iniciando la lista con el más antiguo, son:

<b>Autor</b>	<b>Año publicación</b>	<b>Nombre del tratado</b>	<b>Ciudad</b>
1. Juan Bermudo	1549	<i>Declaración de Instrumentos, Libro Primero</i>	Osuna
2. Francisco Salinas	1566 <i>elaboración</i>	<i>Musices Liber Tertius</i>	Salamanca no se publicó
3. Pedro Cerone	1613	<i>Melopeo y Maestro</i>	Nápoles
4. Andrés de Montserrat	1614	<i>Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la Música. Práctica del Canto Llano</i>	Valencia
5. Damaso Artufel	1614	<i>Arte de Canto Llano</i>	Valladolid
6. Francisco de Montanos	1616	<i>Arte de Canto Llano, con entonaciones comunes de coro y Altar, y otras cosas diversas, como se vera en la Tabla.</i>	Salamanca
7. Andrés Lorente	1672	<i>El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion</i>	Alcalá de Henares
8. Pablo Nasarre	1700	<i>Fragmentos Musicos, repartidos en quatro Tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición</i>	Madrid
9. Joseph de Torres	1702	<i>Reglas Generales de acompañar, en Organo, Clavicordio, y Harpa, con solo saber cantar la parte, ó un baxo en Canto Figurado</i>	Madrid
10. Pablo Nasarre	1724	<i>Escuela Musica, segun la practica moderna, dividida en primera, y segunda parte</i>	Zaragoza
11. Bernardo Comes, y de Puig	1739	<i>Fragmentos Musicos. Caudalosa fuente Gregoriana, en el arte de Canto Llano</i>	Barcelona, no se explicita
12. Antonio Soler	1762	<i>Llave de la Modulaci3n, y Antigüedades de la Música</i>	Madrid
13. Antonio Eximeno, traducido al español por D. Francisco Antonio Gutiérrez	1774 1796	<i>Dell'Origine e delle regole della Musica, colla storia del suo progresso , decadenza e rinnovazione</i>	Roma Madrid
14. Francisco Marcos y Navas	1777	<i>Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos</i>	Madrid
15. Ignacio Ramoneda	1778	<i>Arte de Canto-Llano en compendio breve, y methodo muy facil para que los particulares, que deben saberlo, adquieran con brevedad y poco trabajo la inteligencia, y destreza conveniente</i>	Madrid
16. Francisco de Santa María	1778	<i>Dialectos Músicos, en que se manifiestan los mas principales elementos de la Armonía</i>	Madrid
17. Manuel Perez Calderon	1779	<i>Explicacion de solo el Canto-Llano, que para instruccion de los novicios de la provincia de Castilla del Real y Militar Orden de N. Señora de la Merced, Redencion de Cautivos</i>	Madrid
18. Daniel Traveria	1794	<i>Ensayo gregoriano, ó estudio practico del Canto-Llano y Figurado en metodo facil. Método para los que concursan en Catedrales en España a ser sochantres</i>	Madrid

Cada uno de estos textos fue abordado según las necesidades del estudio, por lo tanto este capítulo no pretende hacer un análisis detallado de todos estos tratados. La selección de los autores y



sus dieciocho trabajos, ha respondido a varias consideraciones que a continuación se detallan:

Los autores que datan del siglo XVI - Salinas<sup>116</sup> y Bermudo<sup>117</sup>- son mencionados por tratadistas posteriores como referentes importantes. Si bien no son los únicos y considerando, además, que todos los autores nombran a Boecio y Guido Aretino, se ha seleccionado estos dos tratados del siglo XVI por ser autores españoles.

Los autores del siglo XVII, corresponden a los antecedentes directos de Joseph Antonio Onofre de la Cadena. Hayan sido o no conocidos por él, constituyen un corpus de conocimiento no menor en el área del canto llano y de órgano dentro del universo de textos que transitaba en la España del siglo XVII. Destacan, dentro de los autores seleccionados, Cerone (1613), por ser un referente conocido en el Nuevo Mundo<sup>118</sup>; Montserratate porque las ideas plasmadas tanto en las páginas iniciales de su libro como en los contenidos, constituyen un "modelo" del pensamiento y experiencia característicos de un músico apegado a las reglas establecidas. Finalmente Lorente, en el "Index" de su tratado, enumera una serie de autores antiguos -iniciando la lista con San Gregorio Magno- y, cosa única en los textos consultados, concluye con connotados compositores del siglo XVI, en su mayoría españoles como los depositarios de las enseñanzas de música. Incluye en esa lista algunos de los autores estudiados en esta parte del trabajo.

Dentro de los autores del siglo XVIII, podemos distinguir dos grupos: aquellos anteriores a 1763 -año de publicación de la *Cartilla Música*- y aquellos de fines de siglo, algunos de los cuales comparten con de la Cadena, las nuevas ideas de la Ilustración. En este grupo de músicos, podemos destacar a Joseph de Torres, cuyo trabajo fue conocido en la América Colonial<sup>119</sup>.

En relación a las temáticas abordadas por los autores, se ha seleccionado preferentemente aquellas vinculadas con el canto llano y el canto de órgano, que eran los dos grandes temas de estudio de todo músico que integraba o liderara una capilla musical y se desempeñara como tal dentro o fuera de los muros eclesiásticos. Sin perjuicio de lo anterior, se ha incluido además, el tratado de Torres (1702) referido al acompañamiento instrumental y a Bermudo (1549), aunque este último en su primer libro, solo hace referencia a contenidos de contrapunto y no de aspectos exclusivamente instrumentales.

En conexión con la primera parte de este trabajo relacionado al binomio oralidad-escritura, una

---

116 Andrés Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, Alcalá de Henares, 1672. En: Index de los autores página s/n; Andrés de Montserratate *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la Música*. Práctica del Canto Llano, Valencia, 1614. En: Prologo II, p.10.

117 Montserratate *Arte breve y compendiosa* ...En: Prologo Primero, al discreto lector , p.5; Lorente, *El Porque de la Musica*... En: Index de los autores s/n de página.

118 Hay un trabajo de la Musicóloga Diana Fernández Calvo: *Música Dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco* (2010), donde algunos capítulos los dedica a este importante autor italiano avencinado en España.

119 Estenssoro José Onofre Antonio De... propone que De la Cadena habría conocido los tratados de Torres cuya influencia se refleja en la redacción del *Diálogo Cathe-Músico*, p. 40.

gran parte de los tratados estudiados revelan en las secciones “Prólogo”; “Al Lector” o “Al Estudioso Lector”, algún juicio de valor vinculado al hacer música basándose en las reglas escritas o guiados solo por la intuición o el oído. Es interesante comprobar cómo las opiniones van cambiando paulatinamente conforme se transita del siglo XVI al XVIII<sup>120</sup>.

Finalmente, las tablas de contenidos de los tratados consultados presentan aspectos musicales iniciales -que son los que contempla básicamente la *Cartilla Musica*- y algunos de ellos incluyen aspectos más elaborados y que tienen que ver con el contrapunto<sup>121</sup> o la manera de acompañar un canto<sup>122</sup> enunciados en el *Diálogo Cathe-Musico* que fue escrito para acompañar, tal como lo enuncia Torres (1702).

Es importante señalar, que para la revisión de los textos seleccionados se ha considerado las distintas partes que lo conforman, no solamente los contenidos musicales, ya que la información que se puede recoger tanto del título y encabezado del libro<sup>123</sup>, las palabras iniciales del autor como de los revisores, censores y sus admiradores, es muy valiosa para determinar qué aspectos poseen un valor para el autor en particular y para un modo de enseñar en general. Si solamente nos detenemos en los cargos y títulos que ostenta cada autor al momento de escribir su tratado, podemos medir su grado de influencia en el medio musical en el que trabajó y las proyecciones que su pensamiento pudo haber tenido en su comunidad. De la misma manera, la distribución de las materias tratadas y el peso de cada una dentro del tratado, también nos habla de cómo a través de los siglos XVII y XVIII al menos, los énfasis hacia determinadas prácticas y contenidos fue cambiando. Considerando que el volumen de información posible de ser recopilada de los textos es enorme y excede con mucho los límites de este trabajo, se ha determinado algunos focos de atención y análisis comunes a una parte o todos los textos para luego ser confrontados con las dos obras de Onofre de la Cadena y Herrera: *Cartilla Musica* y *Dialogo Cathe-Musico*.

---

120 Se podría hacer una línea temporal desde las tajantes opiniones de Cerone (1613) En: Libro 2, Cap.III.p.208, pasando por los dichos de Nasarre (1724), En: Prologo al Lector s/n de página, hasta las palabras de Santa María (1778): Prólogo p. IX.- X.

121 Lorente, *El Porque de la Musica*....; Soler, *Llave de la Modulacion*, y *Antiguedades de la Música*, Madrid, 1762; Pablo Nasarre, *Escuela Musica, segun la practica moderna, dividida en primera, y segunda parte*, Zaragoza, 1700; Joseph de Torres, *Reglas Generales de Acompañar en Organo, Clavicordio, y Harpa*, Madrid.1702; Pedro Cerone *El Mellopeo y Maestro, Tractado de Musica Theorica y Pratica*, XXII Libros, Nápoles, 1613. Libro IX

122 Antonio Eximeno *Dell'Origine e delle regole della Musica, colla storia del suo prpgresso, decadenza e rinnovazione*, Roma, 1774 y traducido al español por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Madrid, 1796; Torres, *Reglas Generales*....,1702.

123 En la mayoría de las portadas de los textos revisados se explicita el cargo que cumplía el autor al momento de escribir el tratado. Tal es el caso de : Daniel Travería: Capellan Titular de la Emperatriz de las Descalzas Reales, Sochantre, musico y Racionero; Ignacio Ramoneda: Monje profeso y Corrector mayor del Canto en el Real Monasterio de San Lorenzo; Antonio Soler: Monge del Orden de San Geronymo, Organista, y Maestro de Capilla en su real Monasterio en San Lorenzo; Bernardo Comes y de Puig: Religioso, Ex-Vicario de Coro Jubilado en el Convento de San Francisco de Barcelona, para la prompta educacion de los Maestros á sus Discipulos; Andrés Lorente: Graduado en la Facultad de Artes por la Universidad de Alcalá, Comisario del Santo Oficio de la Inquisición de Toledo, Racionero, y Organista de la Iglesia Magistral de San Iusto; Pedro Cerone: Musico en la real Capilla de Napoles; Joseph de Torres: Organista principal de la Real Capilla; por mencionar a algunos.

## 2.1 Motivaciones para escribir un Tratado.

Se ha detectado algunas concordancias entre los autores en relación a este punto. Normalmente los motivos que llevaron a un maestro a escribir un tratado -trabajo no exento de fatigas, como señalan ellos mismos- se debe preferentemente a la falta de libros breves con los que se pueda contar para el aprendizaje del canto llano y de órgano. Los autores del siglo XVIII, ya no se detienen en largas explicaciones teóricas de índole filosófica, ni en las innumerables citas a autores antiguos, sino que buscan "llegar" al lector de manera más directa instándolo a practicar las materias estudiadas a medida que estas se van aprendiendo. Tenemos los casos extremos de Ramoneda (1778) y Santa María (1778), que explícitamente dejan de lado la especulación para entrar directamente en las materias prácticas:

Asimismo, y para facilitar más, y más esta materia, reduzco, u omito varias cosas, que sin hacer falta pueden omitirse.<sup>124</sup>

No me detendré en pruebas, ni razones en cuanto pueda evitarlo; pero diré, según la comun de los Autores, lo que mas seguro me pareciere, sin fiarme nunca de mí mismo; por lo que quanto en este pequeño libro se halláre podrá dar autoridad que lo confirme, y tambien razon, si fuere necesario<sup>125</sup>

Incluso Lorente (1672) cita a Horacio para fundamentar la brevedad de su texto<sup>126</sup>

Ama la brevedad en quanto enseñes,  
porque con ella el animo pagado,  
Percibe fiel, y observa lo estudiado<sup>127</sup>.

Por otro lado contrastan las opiniones de Cerone que, precisamente critica la falta de cuidado en las explicaciones y el afán de ser breves de los autores españoles, especialmente, como si el aprendizaje de la música fuera posible asimilarla en corto tiempo y con poco trabajo:

A los amigos de Brevedad

Voy imaginando, que una de las causas, porque en España florece muy poco la Musica es, que sus escriptores, Laconice feribunt; preciandose muy mucho de ser más que breves en sus Artes Musicales; diciendo, que la elegancia consiste en brevedad; y no

---

124 Ignacio Ramoneda *Arte de Canto-Llano en compendio breve, y methodo muy facil para que los particulares, que deben saberlo, adquieran con brevedad y poco trabajo la inteligencia, y destreza conveniente*. Madrid, "Prólogo", s/n de página, 1702.

125 Francisco de Santa María, *Dialectos Músicos, en que se manifiestan los mas principales elementos de la Armonía*. Madrid, "Prólogo", p.VIII, 1778.

126 Apreciación bastante relativa, por cierto, ya que su tratado tiene 695 páginas sin considerar las cartas introductorias, los permisos, versos compuestos en su honor y Prólogo.

127 Horacio, *Arte Poética*. Citado En: Lorente, *El Porque de la Musica...* "Prólogo al lector" s/n de página.

dicen, que el mismo Quintiliano, que nos enseña esto, sigue, y claridad, es a saber, que la elegancia consiste en brevedad y claridad; pero en brevedad y oscuridad no lo consiente; ni hay razon para ello<sup>128</sup>

Las palabras de Cerone -autor bastante más antiguo que los anteriormente citados- v/s los testimonios de Ramoneda, Santa María y Lorente, por solo citar a algunos<sup>129</sup>, nos dan luces de cómo el tema de la brevedad en los textos con el fin de agilizar el aprendizaje se fue instalando paulatinamente en los autores de los siglos XVII y XVIII. Es importante agregar que la disminución de la extensión de los tratados en todos los autores tuvo como principal razón el aprendizaje más expedito del arte de cantar, sea canto llano o de rgano. La práctica o experiencia musical van adquiriendo con el paso del tiempo, un espacio preponderante en los textos de enseñanza.

Otra motivación que revelan las obras revisadas, es la intención de remediar las malas prácticas o ignorancia entre los músicos activos, situación que la mayoría de los autores han experimentado en carne propia en su ejercicio profesional como organistas o maestros de capilla<sup>130</sup>. Esta intención "pedagógica", que podríamos encontrar en textos de diversas épocas<sup>131</sup>, nos aporta valiosa información sobre qué aspectos, en el desempeño de un músico de los siglos XVII y XVIII, se consideraban inapropiados y cuáles eran las características deseadas en un buen cantor o instrumentista.

Por una parte tenemos el testimonio de Nassarre que culpa a los extranjeros de introducir prácticas no deseadas en España, tales como "variar en sus cantinelas o por no estar en las reglas de buena musica"<sup>132</sup>, posición que más que acusar ignorancia de los músicos, revela una resistencia -quizás- en aceptar cambios en la manera de tocar o cantar. Esto se deja ver en las palabras que siguen:

Esta corruptela se halla por común en Musica de una voz sola, poniendo los acompañamientos de ella en especies disonantes en algunos periodos, fuera de las reglas que el Arte<sup>133</sup> tiene dispuestas para su uso.<sup>134</sup>

---

128 Cerone *El Mellopeo...*, Libro I, s/n de página.

129 El *Mellopeo y Maestro* de Cerone consta de XXII Libros, que suman 1160 páginas (numeradas).

130 Ejemplo de ello es el texto de Daniel Travería (1794), quien en el título de su obra se explicita la situación antes descrita: *Ensayo gregoriano, ó estudio practico del Canto-Llano y Figurado en metodo facil. Método para los que concursan en Catedrales en España a ser sochantres*.

131 Dentro del ámbito instrumental, Diego Ortiz, en su Tratado de Glosas (Roma, 1553), señala su intención escribir este texto relativo a la ejecución de la viola da gamba o viola de arco, como se le nombraba en España, en vista de que muchos la tocan sin considerar las reglas para una buena interpretación.

Dedicatoria Al illustriss, Signore Don Pietro D'Urries, s/n de página.

132 Pablo Nasarre *Escuela Musica, segun la practica moderna, dividida en primera, y segunda parte*, Zaragoza, 1724, Prologo al Lector, s/n de página.

133 Recordemos que la palabra "Arte" en este contexto se refiere a un dominio alcanzado a través del conocimiento y de la razón. Francisco Marcos y Navas en el Tratado Primero, Cap. Primero de su libro *Arte ó Compendio General del Canto Llano, Figurado y Organo* (1777), señala ante la pregunta: "¿Qué es Arte? Un hábito hallado con ajustada razón" y para su definición de Música cita a San Agustín: "Ciencia del bien medir".

134 Nasarre, *Escuela Musica, según...*, 1724. "Prologo al Lector", s/n de página.

Por otra parte Ramoneda (1778) denuncia la superficialidad con que algunos aprenden los contenidos musicales y lo expone dentro de las razones que lo movieron a escribir su tratado:

(...) porque contemplo, que los más que estudian esta facultad no pasan de los principios de ella; digo principios, considerada toda su extensión; aunque también advierto que para los Particulares bastan estos<sup>135</sup>.

Estas afirmaciones nos revelan dos datos interesantes: por una parte se explicita una formación sin la profundidad necesaria para desempeñarse de manera óptima como músico "profesional" -que es una queja de varios autores- y por otra, señala que la educación musical también la tienen los "Particulares" para su propio uso, de manera diletante sin el compromiso que requiere el cumplimiento de las obligaciones del músico de iglesia o de corte.

En 1794, Travería en el "Prologo y Razón de esta obra"-*Ensayo gregoriano, ó estudio practico del Canto-Llano y Figurado en metodo facil*- comienza señalando que la motivación de escribir este texto se lo debe a los Profesores, quienes detectan la necesidad de libros que puedan remediar la falta de bibliografía que satisfaga las necesidades en la enseñanza del Canto-Llano y Figurado. Hasta allí su comentario se suma a otros tantos; pero lo que agrega a continuación es algo nuevo:

No hay duda que mis antecesores escribieron con acierto la mas especial teórica del Canto-Llano, y Figurado; pero como no pasaron de aquí, y dexaron lo mas principal, y necesario que es la práctica, no es posible que por sus compendios pueda salir ninguno diestro Cantor<sup>136</sup>

y a continuación agrega que lo que ha declarado se lo ha dicho su experiencia de capellan titular y sochantre músico y racionero.

Si bien anteriormente ningún tratadista asegura que la práctica es esencial para la adquisición de las destrezas como cantor o instrumentista, Travería lo explicita ubicando la experiencia de cantar o tocar en un lugar de gran importancia en su texto. Esto se ve reflejado en la distribución de los contenidos teóricos y los ejercicios dentro de su tratado: de las tres secciones, al menos el 70% corresponden a obras y ejercicios prácticos.

Bernardo Comes y de Puig (1739), resume sus razones para escribir y ofrecer a sus lectores un texto para la enseñanza en estas tres palabras: "acéptelos -los *Fragmentos musicos*-, prácticalos, y

---

135 Ramoneda, *Arte de Canto-Llano...*, 1778, En: "Prologo" s/n de página.

136 Daniel Travería *Ensayo gregoriano, ó estudio practico del Canto-Llano y Figurado en metodo facil. Método para los que concursan en Catedrales en España a ser sochantres*, Madrid, 1794. "Prologo y Razon de esta obra", s/n de página.

ejecútalos"<sup>137</sup> en las que también percibimos una fuerte inclinación hacia la práctica musical.

Por otra parte, la experiencia acumulada en la enseñanza de los novicios de Manuel Pérez Calderón (1779) lo insta a concretar en su texto una práctica exitosa -según él mismo comentándonos un testimonio valioso no solo de contenidos abordados, sino también de una secuencia de conceptos y prácticas nacidas de las lecciones impartidas como maestro en el Convento de Madrid<sup>138</sup>.

Joseph de Torres, en su texto *Reglas Generales de acompañar, en Organo, Clavicordio, y Harpa, con solo saber cantar la parte, ó un baxo en Canto Figurado*, publicado en 1702 y reeditado en 1736, sintetiza lo señalado por varios de los autores estudiados en relación a las razones que hicieron necesaria la elaboración de un texto breve, claro y que permitiera que tanto estudiantes vinculados a monasterios o capillas como "Particulares" satisfagan con éxito su deseo de aprender a cantar o tocar para ejercer como buenos profesionales, alabar a Dios o simplemente para el propio deleite. Torres se refiere directamente a ayudar con un buen acompañamiento a aquellos cantores poco diestros. También señala lo propio para los instrumentistas que deban o deseen acompañar las obras vocales<sup>139</sup>:

Supuesta la conveniencia de acompañar con instrumentos la voz, viendo, y oyendo, que no todos se arreglan a los preceptos Músicos, porque unos aprenden por sola afición, y estos no se atarean al estudio, y creen reglas sus gustos y sonidos, otros en los Claustros aprenden, sin los mas peritos Maestros. Otros que debian saber con fundamento, se dejan por falta de aplicación al estudio en un ocio reprehensible: y en fin que ningunos tienen libro que enseñe con brevedad, y claridad, reglas, y preceptos de los acompañamientos: atendí a la común, y pública utilidad en medio de mis ocupaciones, trabajando el Método de Reglas Generales.

## 2.2 Alusiones a la Oralidad v/s Escritura.

El peso de la escritura, abordado en el capítulo anterior, se trasluce en las afirmaciones de un número importante de los tratadistas estudiados; especialmente en la sección en donde el autor se dirige al lector ya sea con el formato de prólogo o directamente en unas páginas tituladas "El autor al estudioso Lector"<sup>140</sup>; "Prologo al Lector"<sup>141</sup>; "Prologo Primero al discreto Lector"<sup>142</sup>; "Prologo y razon de esta obra"<sup>143</sup>; "Al Lector"<sup>144</sup>; "Al curioso Lector"<sup>145</sup>; "Preambulo en el qual demuestra el Author el motivo que

---

137 Bernardo Comes y de Puig *Fragmentos Musicos.Caudalosa fuente Gregoriana, en el arte de Canto Llano*, No se explicita la ciudad de Impresión.1734. "Al Lector", s/n de página.

138 Manuel Perez Calderon, *Explicacion de solo el Canto-Llano, que para instruccion de los novicios de la provincia de Castilla del real y Militar Orden de N. Señora de la Merced, Redencion de Cautivos*, Madrid, 1779). "Al Lector", p.IV

139 de Torres, *Reglas Generales...*, "Al Curioso Lector", s/n de página.

140 Nasarre, *Escuela Musica, según...*

141 Lorente, *El porque de la Musica...*; Nasarre, *Escuela Musica, según...*

142 Montserrate, *Arte breve...*

143 Traveria, *Ensayo gregoriano...*

tuvo para hazer esta obra: y Prologo universal de toda esta"<sup>146</sup>. Allí el autor, al exponer los motivos que tuvo para escribir su obra o dar su opinión sobre el estado de la música al momento de la publicación, explicita su propia postura sobre diversos aspectos de la enseñanza musical y cuáles son sus referentes o autores modelo en la realización de su trabajo.

Dentro de toda esta información, aparecen alusiones a la oralidad v/s escritura, en donde esta última, está directamente relacionada con las reglas -escritas- sobre cómo y qué cantar; la lectura musical a través de la solmisación y proporciones métricas; reglas de contrapunto y ejemplos varios de melodías vocales o instrumentales, monodia o polifonía.

Revisemos los comentarios de los autores respecto a estos temas:

En el prólogo segundo del *Arte breve, y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la musica practica del Canto Llano*, de Montserrate, en el título del mismo el autor ya nos señala una posición clara y definitiva:

Prologo segundo, y exortacion a los principiantes que dessean ser perfectos Musicos Ecclesiasticos, para que **no se rijan por su propio parecer, ni por sus oídos** (si van fuera del arte) **sino por los preceptos y reglas ciertas de la Musica**, que son el verdadero camino y guia cierta<sup>147</sup>.

Dentro de este prólogo señala además que:

(...) la razón que estos nuevos cantores dan, es, que lo que cantan (**por haberse criado en aquello**) suena muy bien a sus oydos.<sup>148</sup>

Las dos citas anteriores revelan, a nuestro parecer, una clara alusión al rechazo de aquello aprendido oralmente, sin la mediación de las reglas escritas o los preceptos y por lo tanto, como señala Montserrate, no tienen valor para el autor ni para la oficialidad del medio eclesiástico. Bien sabemos que toda práctica oral sí tiene "reglas y preceptos", de otra manera no sería posible identificar los diversos estilos de música dentro de los repertorios que no utilizan ni necesitan el medio escrito para transmitir el conocimiento de sus prácticas. La gran diferencia con la música de tradición escrita que representa Montserrate, es que estas reglas no están escritas, simplemente se ratifican y validan en el hacer<sup>149</sup>. Un teórico como el citado, simplemente no reconoce como válida una práctica basada en "la

---

144 Antonio Soler *Llave de la Modulación, y Antigüedades de la Música*, Madrid,1762; Comes y de Puig, *Fragmentos Musicos*; Perez Calderon, *Explicacion de solo....*

145 Torres, *Reglas Generales...*

146 Cerone, *El Melopeo...*, p.I

147 Montserrate, *Arte breve...*, p.8. El destacado es mío

148 Montserrate, *Arte breve...*, p.9. El destacado es mío

149 Cercanos a ello, el Canto a lo Divino y a lo Poeta son ejemplos claros de transmisión oral en donde se debe estudiar, memorizar, respetar reglas estrictas de versificación y de ejecución de los instrumentos acompañantes y hacer su arte en contextos específicos, sobre todo el Canto a lo Divino.

crianza en ello", sino que para él es indispensable basarse en reglas establecidas y normadas a través de la escritura, en este caso, el tratado. Esto último se manifiesta en la siguiente afirmación:

Aquí no seguimos lo que es fuera de arte y razón, sino la verdad de la ciencia Musical, y el Arte que los doctos Músicos en sus obras nos dejaron escrita<sup>150</sup>.

El canon es reconocido por el autor. Luego, procede a citar a diversos autores antiguos (Plutarco, Salinas, Cicerón, Guido Areteño, Boecio, Aristoxeno) para confirmar que "el sentido es súbdito de la razón"<sup>151</sup>. Solo permite la posibilidad de tener una licencia a la regla en los más experimentados músicos.

Como corolario a este prólogo bastante efusivo, Montserrate da una lista de autores en los cuales ha basado su discurso y enseñanza. Entre ellos destacan, además de los mencionados, San Agustín, Pedro Cerone, Pitágoras, San Isidoro de Sevilla y su contemporáneo Francisco de Montanos<sup>152</sup>.

Damaso Artufel, por su parte, en su tratado *Arte de Canto Llano*, publicado en 1614, en el "Prólogo" ratifica la idea central de Montserrate al decir:

(...) comencé a tomar este trabajo para que en breve tiempo, y con menos trabajo se pudiese alcanzar, y no solo por uso: **porque el uso es largo y incierto, y el arte corto y cierto**, y assi vemos por experiencia que ninguno sin arte es perfecto en su facultad<sup>153</sup>.

Esta declaración muestra lo que sin duda diferencia el aprendizaje oral del escrito, en donde el primero otorga explícitamente un espacio a las "diferentes versiones" de un mismo fenómeno -musical en este caso- y el segundo ofrece la ilusión de una certidumbre en donde se espera que todos los discípulos se manifiesten en un espacio corto de tiempo de manera homogénea y ordenada. Esta postura responde a las necesidades de enseñanza de la música eclesiástica en general y a las del contexto americano en particular, donde la evangelización fue una de las actividades más importantes de la Iglesia. Los tratadistas de los siglos XVII e inicios del siglo XVIII dejan fuera de la oficialidad aquellos rasgos que muestren una individualidad al momento de cantar o tocar, al menos en el ámbito de la práctica del canto llano.

---

150 Montserrate, *Arte breve...*, p.9.

151 Montserrate, *Arte breve...*, p.9.

152 Montserrate *Arte breve...*, p. 15.

153 Damaso Artufel, *Arte de Canto Llano*, Valladolid 1614, En: "Prologo", s/n de página. El destacado es mío.



Otro testimonio de esta índole nos lo da Pablo Nasarre, quien en su obra *Escuela Musica, segun la practica moderna*, publicada en Zaragoza en 1724, nos dice a propósito de las prácticas introducidas por músicos extranjeros relacionadas a la disminución o glosas y a la improvisación:

(...) los cuales no dan otra razón en su abuso, sino es que con semejante música se da gusto<sup>154</sup>.

En estas palabras se observa un evidente desfase de las enseñanzas y preceptos del autor en relación a la práctica instrumental de la época en donde no pocos tratadistas de música secular, incluyen el gusto como una medida de juicio más para determinar la interpretación de una obra. Si bien Nasarre circula en un ámbito eclesiástico, no es menos cierto que los músicos de las capillas muchas veces se desempeñaban profesionalmente fuera de la iglesia. Aparentemente, este tratado fue dedicado casi exclusivamente a la enseñanza de los novicios del convento donde ejercía la labor de organista. En este espacio la posibilidad de que sus discípulos se ejercieran en otros contextos musicales y sociales probablemente era remota.

Una cierta diferencia instala Soler en su *Llave de la Modulacion y Antigüedades de la Musica* (1762), en donde si bien menciona las reglas adquiridas en "mi pobre estudio"<sup>155</sup>, como él mismo señala, abre con su texto la posibilidad de que los ignorantes adquieran la inteligencia por él obtenida -ya que también era un ignorante según declara agregando un aspecto curioso y nuevo:

(...) para que los transitos de un termino á otro (aunque sean los mas opuestos, o distantes) se logren con una suavidad, que **el oído los acepte, y el entendimiento los apruebe**.<sup>156</sup>

Podemos captar en estas frases dos aspectos distintos respecto a sus pares tratadistas. El primero de ellos es plantear un tránsito, un camino fluido entre el desconocimiento y la asimilación de las reglas aprendidas en donde el oído no sea violentado por nuevas prácticas desvinculadas a las que el principiante trae desde "la oralidad"<sup>157</sup>. Hoy día sabemos que todo aprendizaje se produce realmente cuando el aprendiz desea aceptarlo. Podríamos traducir ese "el oído los acepte" como la intuición del

---

154 Nasarre, *Fragmentos Musicos...*, "Prologo al Letor", s/n de página.

155 Soler, *Llave de la ...*"Al Lector", s/n de página.

156 Soler, *Llave de la ...*"Al Lector", s/n de página. El destacado es mío.

157 Me permito hacer el alcance de que hasta hoy en día, en muchos currícula de música al referirse a un estudiante sin formación formal en este arte se le cataloga con "sin conocimientos" o "cero conocimiento", sin considerar mínimamente que esa persona ha estado en contacto con la música desde su nacimiento y el conocimiento adquirido a través de la experiencia que ellos traen, es de sumo valor para enfrentar una nueva etapa de aprendizaje dentro de la academia. Es por ello que me llama profundamente la atención el cuidado de Soler al considerar que el aprendizaje se da realmente cuando el oído, la persona lo ha aceptado como suyo sumándolo a sus anteriores conocimientos.

maestro que tiene la certeza de que solo así se produce el cambio esperado en un estudiante.

El segundo aspecto que llama la atención es que precisamente ubique la percepción auditiva antes que el entendimiento. Si el oído acepta el cambio, luego el entendimiento o la razón lo aprueban. Ambas afirmaciones dan cuenta de una práctica en el ámbito de la enseñanza bastante actual.

De otra parte, encontramos al mismo Soler haciendo una analogía del músico que canta o toca bien por oído o comandado solo por los sentidos con alguien que, con un manajo de llaves, no sabe cuál es la correcta para abrir una puerta:

(...) le sucederá como a aquel que le dan un grande manajo de llaves para abrir una puerta, que ignorante de cuál sea la que allí hace, va dando vueltas de unas en otras: al fin se abre; pero diremos, que este abrió la puerta por Ciencia? No por cierto, y la razón es, porque faltaba en él el conocimiento de la llave, y la razón por que abrió con ella<sup>158</sup>.

Si leemos esta cita de un modo distinto al que sugiere el texto de manera directa, podríamos pensar que Soler deja entrever que también se puede dar con la llave -canto correcto- sin el conocimiento, solo que toma más tiempo y el músico no podría dar cuenta de ello a través de la razón. Es decir, no podría explicar con palabras lo que hizo para llegar al mismo resultado del que mostró un dominio equivalente con los conocimientos "oficiales". Otra consecuencia de obrar sin la conciencia de lo que se ha hecho y el camino recorrido es que difícilmente ese aprendizaje podrá ser aplicado a otros contextos. Todas estas lecturas, evidentemente corresponden a ópticas modernas sobre los modos de aprender y enseñar la música.

Continuando con esta revisión, tenemos a Francisco de Santa María, en su *Dialectos Músicos, en que se manifiestan los mas principales elementos de la Armonía*, publicado en 1778. También en el "Prólogo" y junto con hacer una síntesis de los principales elementos de teoría musical transmitidos desde Guido Aretino pasando por Orfeo y las prácticas medievales de la música galicana, intercala ideas relacionadas con la importancia del maestro -en cuerpo presente- para que realmente se produzca el aprendizaje esperado. Luego cita al "máximo de los Sagrados Doctores" quien señala que "Ninguna Arte por fácil que sea se puede aprender sin Maestro"<sup>159</sup> y especifica que sus libros son para que los

---

158 Soler, *Llave de la ...* "Libro Primero", "Tratado Primero", Cap. I, pp.1 y 2.

159 Francisco de Santa María, *Dialectos Músicos, en que se manifiestan los mas principales elementos de la Armonía*, Madrid, 1778, "Prólogo", p. VIII

niños con la asistencia de sus maestros comprendan con mayor facilidad los fundamentos de la música.

Finalmente, en el "Prólogo", deja de lado las explicaciones teóricas sobre la proporción en la enseñanza de los infantes, para aconsejar la importancia de procurarse buenos maestros y especifica que ellos pueden trabajar con los estudiantes aspectos de afinación y colocación de las voces al cantar<sup>160</sup>. Esta necesidad es una variante interesante en los tratados, toda vez que se explicita el hecho de que el aprendizaje de la música no depende exclusivamente del conocimiento de sus fundamentos teóricos, sino de contar con una equilibrada fusión entre los libros -la escritura- y las enseñanzas "orales" otorgadas por los profesores. Estos últimos entregan en el contacto directo con el estudiante aquellos dominios que no se pueden escribir, que se dicen y hacen en el campo de lo oral, del presente único e irrepetible, en la experiencia musical significativa con el otro.

Un elemento nuevo es presentado por Ignacio Ramoneda, en su texto publicado en 1778: *Arte de Canto-Llano en compendio breve, y methodo muy facil para que los particulares, que deben saberlo, adquieran con brevedad y poco trabajo la inteligencia, y destreza conveniente*. Se trata de la alusión hecha en el prólogo del tratado a la Encíclica *Annus qui hunc*, del Papa Benedicto XIV, emitida el 19 de febrero de 1719 en el noveno año de su Pontificado, en la que de manera extensa se refiere a qué cantos se deben incorporar en los Oficios; el rol de la polifonía; cuáles son las características deseables en el canto figurado -tomando como ejemplo a Palestrina- y la postura del Vaticano en relación al uso de los instrumentos dentro de la iglesia. Se señala cómo el canto gregoriano es el preferido para estimular a las almas fieles a la devoción y la piedad<sup>161</sup>. También dentro del mismo argumento, y citando a Giacomo Eveillon, la Encíclica se refiere al virtuosismo como algo que es ridículo a los oídos devotos si se compara con el canto llano. Si pensamos qué aspectos de la interpretación musical serían considerados virtuosos en el siglo XVIII, necesariamente nos remitimos a aquellas prácticas que nacen de la improvisación, ya sea ornamentando una melodía, o inventando "a la mente" piezas musicales con combinaciones armónicas ricas en disonancias y cromatismos. Todo ello sin la escritura de por medio y llamando la atención de los auditores al punto de "olvidarse" de su devoción o propósito religioso. Pues bien, Ramoneda saca a relucir esta Encíclica escrita a mediados del siglo XVIII pero con ideales sonoros y teóricos que datan del Concilio de Trento, en relación a la vigencia del canto llano en la Iglesia y el modo en que se ha de cantar. Si bien el tratado de Ramoneda

---

160 Santa María, *Dialectos Músicos...*, p.X.

161 *Questo canto é quello che eccita le anime dei fedeli alla devozione e alla pietá*. Papa Benedicto XIV, *Encíclica Annus qui hunc*, 1749, s/n de página. Sacado de Magisterio Pontificio.

es de canto llano, cabe preguntarse ¿cuál es la necesidad de "atacar" al canto de órgano para argumentar la vigencia del canto llano? o ¿cuál era la verdadera vigencia de este canto durante el siglo XVIII que ameritó una Encíclica Papal para refrescar la memoria sobre qué música era la más adecuada y cómo debía cantarse y/o tocarse?

Joseph de Torres, quien en 1702 -antes de la Encíclica anteriormente citada- hace su *Reglas Generales de acompañar, en Organo, Clavicordio, y Harpa, con solo saber cantar la parte, ó un baxo en Canto Figurado*, donde el instrumento es el centro del estudio, señala con espíritu generoso:

(...) porque como soy deudor a todos con más razón que San Pablo de sí humildemente confesaba, es preciso satisfaga al perito con la teórica, y cultive el ingenioso estudio, y aplicación del que aprende con la práctica<sup>162</sup>

Estas afirmaciones las hace considerando a su posible audiencia y rescatando en ella a todos, respetando de alguna manera el camino que cada uno ha recorrido hasta llegar a las páginas de su texto.

Reconoce a aquellos que se han iniciado en la música desde la práctica y a los que han comenzado a partir de los estudios teóricos. A todos acoge con su tratado que versa sobre el acompañamiento, es decir sobre aquella actividad musical generosa por excelencia<sup>163</sup>, donde un músico se pone al servicio del otro siguiendo y proponiendo a la vez; apoyando y dejando fluir; estableciendo vínculos entre las palabras y los sonidos musicales con la elocuencia de las armonías y contrapuntos que determina una obra. Hacer un tratado sobre reglas de acompañamiento, en esta época, necesariamente asume lo que no se escribe, lo que se adquiere en la práctica, en el hacer a través de diversos repertorios. Sin negar el valor del conocimiento teórico y de las posibilidades que otorga el dominio de las reglas, es un hecho que quien se dedica a acompañar está dispuesto a improvisar, a tocar lo que no está escrito; a decidir a cada instante qué rumbo tomarán las melodías que se articulan sobre el bajo dado.

Un testimonio de gran valor en este tratado lo constituyen las "Advertencias que deben observar los que acompañan"<sup>164</sup> incluidas en el Cap. XXIII, último del Tratado Tercero.

Por la importante información que contiene para los intérpretes actuales y porque una gran parte de ella está íntimamente relacionada con la "oralidad" en el tocar, nos permitimos transcribirlas de

---

162 Torres, *Reglas Generales...*, "Al curioso lector", s/n de página.

163 Especialmente en los siglos XVII y XVIII donde el acompañante armónico basa su interpretación en las propuestas expresivas del cantante y de la partitura escrita por el compositor, configurando un piso rico en sugerencias e ideas que el solista tomará o dejará en el transcurso de su interpretación.

164 Torres, *Reglas Generales...*, pp. 140-142.

manera íntegra:

**Advertencia primera.** Que procure antes de empezar, hacerse capaz de la Clave, y tiempo que señala la obra, para que de este modo acompañe, dando su valor propio a las figuras<sup>165</sup>

**Advertencia 2.** Que mire el primero, y segundo compás que echa es Maestro, o el que gobierna la obra para dar el ayre, bastando después con atender a las voces, para acompañar con mas seguridad, que mirando el compas, por ser fácil y muy casual, el que este vaya atravesado, y ser menos reparable el no seguirle, que el faltar al ayre que llevan las voces, porque siguiendo al compás, y no a las voces; (que muchas veces sucede el adelantarse, o atrasarse) es yerro que lo conocen todos, y lo contrario pocos.<sup>166</sup>

**Advertencia 3.** Que el acompañante se ha de hacer cargo de las partes cantantes que acompaña, para cuidar, si se adelantan, adelantarse, o al contrario, atrasarse, por ser esta obligacion precisa del que acompaña<sup>167</sup>.

**Advertencia 4.** Que al finalizar ha de esperar a que el Cantor caiga a la Clausula, para que no fenezca el acompañante antes que la voz; que es lo que los perfectos acompañantes practican<sup>168</sup>.

**Advertencia 5.** Que quando se acompaña no se ha de glosar, ni con la mano diestra, ni siniestra, sino que sea con mucha discrecion, lo uno por confundir el acompañamiento las voces, y más si son solas, y lo otro por haber tiempo bastante en los intermedios, para que el acompañante explique su manejo con más lucimiento, y menos inconvenientes<sup>169</sup>.

**Advertencia 6.** Que se ha de dar a las notas su valor propio, guardando los puntillos, y pausas que se hallaren, por ser obligacion el ejecutar lo que está en el papel sin añadir, ni quitar, para que con eso no se falte al ayre que tiene la obra, y juntamente se cumpla con la intencion del Compositor<sup>170</sup>.

**Advertencia 7.** Que procure no sobresalir con el instrumento

---

165 Torres, *Reglas Generales...*, p.140. Esta advertencia está claramente dirigida a los que saben tocar pero sus conocimientos no están a la par con el dominio instrumental. La alusión a las claves y tiempo son para principiantes. De hecho son los primeros contenidos teóricos que entregan los tratados.

166 Torres, *Reglas Generales...*, p.140. Esta advertencia, en cambio, pareciera ser que está dirigida a los que conociendo la teoría y ciñéndose a ella, descuidan un aspecto fundamental al tocar, no solo como acompañamiento, sino en general cuando se hace música con otros. Esto es escucharse y guiarse por el sonido que se genera segundo a segundo, más que por lo que está escrito.

167 Torres, *Reglas Generales...*, p.140. Esta habilidad que debe sustentar un acompañante -desde siempre aparentemente- combina el dominio teórico con el del oído; puesto que se debe ajustar el tiempo según dicte la audición atenta a los cantantes, quienes indudablemente cuentan con el acompañamiento preciso aun cuando los tiempos no sean del todo ajustados.

168 Torres, *Reglas Generales...*, pp.140-141. En esta advertencia se alude precisamente a lo que condenaban Nasarre en su prólogo y la Encíclica de Benedicto XIV: la posibilidad de improvisar en la cláusula, es decir en la cadencia, momento en el cual un solista, sea vocal o instrumental, puede dar luces de su habilidad ornamentando el final de la obra o una parte de ella mediante adornos que se salen de la medida escrita. Una vez más esta advertencia se dirige principalmente a los teóricos, ya que los "prácticos" la conocen perfectamente.

169 Torres, *Reglas Generales...*, p. 141. Muy sabiamente Torres establece límites para quienes abundan en virtuosismo sin discriminar cuándo es más apropiado incorporarlo. Sin embargo otorga ese espacio en momentos determinados sin coartar la imaginación ni energía de los que quieren y pueden improvisar magistralmente.

170 Torres, *Reglas Generales...*, p. 141. Es indudable que la advertencia 6 no ha perdido vigencia, sobre todo si pensamos que se está dirigiendo a intérpretes de instrumentos armónicos que comúnmente tocan solos sin la "marca" que da otro instrumento. Es curioso cómo Torres se refiere aquí en la "intención del Compositor", asumiendo que este no está presente.

quando acompañare a una, o dos voces, sino que atendiendo al metal de ellas se vaya ciñendo, poniendo pocas voces, y esas bajas, y tambien apagándolas, y en otras ocasiones, dando muchas consonancias para que sobre salga el instrumento por ser muchas las voces, o por el metal de ellas, o por pedirlo el afecto de la letra, que tambien el primoroso acompañante puede perderla para ayudarla á expresar con el instrumento, para que con eso con la union de instrumentos, y voces resulte más sonora, y perfecta armonia a los oídos<sup>171</sup>.

**Advertencia 8.** Que esté atento, y vigilante a los movimientos, y números que se expresaren para darlos sus consonancias propias, para que no disuenen voces, y acompañamiento<sup>172</sup>.

**Advertencia 9.** Que aunque conozca el paraje por donde camina la voz, no la ha de ir tocando con la mano diestra, en la conformidad que la oye, por ser de poca variedad, y de menos primor, porque conocida la canturía que ejecuta la parte cantante, es lo más científico, y sonoro echarla fuera, ejecutando con dicha mano una voz (que llaman los prácticos) de enmedio para que la acompañe, o si cupiere que la imite, lo cual es usado de pocos por necesitarse de grande práctica, y conocimiento, así en el acompañamiento, como en los preceptos musicales<sup>173</sup>.

**Advertencia 10.** Que el acompañar pende de grande ejercicio, lo uno por haberse de tocar al compás que le echaren, y lo otro por ser precisa mucha prontitud, lo cual no se puede conseguir sin grande continuacion, y práctica<sup>174</sup>.

En las advertencias del primer capítulo del segundo tratado, si bien tratan de aspectos más técnicos armónicos y contrapuntísticos, también hace alusión a la precisión rítmica que se debe tener como base, porque de otra manera "no hay acompañante bueno"<sup>175</sup>.

Joseph de Torres fue uno de los tratadistas -junto a Cerone, Artufel y Montanos, entre los seleccionados en este trabajo- leídos en el Nuevo Mundo y con la lectura del “Prólogo” y las “Advertencias” podemos imaginarnos por qué. Es uno de los pocos autores españoles que acoge en igualdad de condiciones a músicos de distinto origen en lo referente a su formación musical, respondiendo a la diversidad de lectores que seguramente encontró en el Nuevo Mundo. Si bien para aprovechar en buena medida las enseñanzas de su texto se debe dominar los aspectos básicos de la teoría musical, no excluye a quienes su experiencia sobrepasa con mucho a su conocimiento y, por otra parte, a los que teniendo el conocimiento deben aplicarse en la práctica musical. El acompañamiento es

---

171 Torres, *Reglas Generales...*, p. 141. Las recomendaciones de Torres en esta advertencia aluden específicamente a maneras de acompañar y son consejos valiosos para el músico actual que cumple esa función.

172 Torres, *Reglas Generales...*, pp.141-142.

173 Torres, *Reglas Generales...*, p.142. Gran lección es la que da Torres con esta Advertencia. Es una mezcla equilibrada entre el conocimiento teórico del hacer musical y la práctica oral que un músico debería tener. Seleccionar cuándo y cómo se acompaña con más o menos notas y ornamentos, corresponde al ámbito del estilo y el gusto del intérprete bajo el paraguas de las buenas prácticas que recomienda el maestro Torres.

174 Torres, *Reglas Generales...*, p.142.

175 Torres, *Reglas Generales...*, Advertencia tercera, p.140.

un tema que se deja tratar con este doble enfoque y Torres lo aprovecha y rescata.

Pedro Cerone, gran crítico de las enseñanzas y libros de los maestros españoles, en la portada del primer libro -de veintidós- de *El Melopeo y Maestro* (1613), no solo se refiere a las malas prácticas que su texto denuncia y corrige, sino que además dirige su gran tratado a maestros de capilla, músicos excelentes y gente docta. Con ello se instala por sobre ellos, a diferencia de Soler, por ejemplo, quien declara no escribir para los "Maestros de ingenios sublimes".<sup>176</sup> Con esta portada, Cerone supone de partida una superioridad que ratifica en el "Preambulo" del Libro I, donde señala:

(...) porque avíseme, que escribiendo, el entendimiento mucho más se subtiliza y levanta, y la memoria harto más firmeza y fuerza toma, que no hace leyendo solamente.<sup>177</sup>

Al escribir, Cerone se convierte en su propio maestro -como él mismo declara- estableciendo un doble valor a la palabra escrita: cuando se escribe y cuando se lee.

### **Libro Primero**

En el cual se contienen unos avisos, documentos y moralidades: que debajo del descubrir algunos defectos y vicios, se dan los avisos de las buenas partes, que ha de tener un cumplido Cantante, y un perfecto Músico.

A los Maestros de Capilla y Músicos excelentes, como a gente docta, se encomienda esta obra para que con su buena razón, los demás la conozcan y estimen

Texto de la portada del Libro I, *Melopeo y Maestro*, Pedro Cerone, 1613 (Apéndice, cap. 2, imagen 1)

En este Libro I, el autor no habla de los elementos de la música práctica, sino que dedica una gran parte en los "avisos, documentos y moralidades". En él plasma la idea de que un buen músico debe ser -dicho en términos simples- una buena persona. De modo que no puede haber contradicción entre el músico que tañe bien su instrumento y su comportamiento en la vida cotidiana:

Vemos que quando un Musico perfecto quiere tañer, y le hazen desproporción o disonancia las cuerdas de su instrumento, le es cosa pesada e insufrible; pues cómo no lo será un Musico que en sí mismo tenga una disonancia de malas costumbres? o lo

---

<sup>176</sup> Soler, *Llave de la...*, Al Lector, s/n de página.

<sup>177</sup> Cerone, *El Melopeo...*, Libro I, p. 1.

que es peor, de malas obras? Cierta cosa indigna es, y aun de reyr, querer uno ser mas perfecto musico en las bozes, que en las obras: mas en el cantar, que en el practicar, y mucho mas en las solfas, que en las costumbres<sup>178</sup>.

Ante esta afirmación nos preguntamos ¿habrá sido esta la medida para valorar los músicos principiantes del Nuevo Mundo? Ya que Cerone propone "la manera" de hacer las cosas, como muchos de los autores revisados en este trabajo. Recordemos que *El Melopeo* y *Maestro* fue conocido ampliamente en la América colonial.

### **2.3 Organización y contenidos musicales básicos de los tratados.**

Como se señaló anteriormente, casi la totalidad de los tratados abordan la enseñanza de la música eclesiástica dirigida especialmente a músicos que se desempeñan -o lo harán- en las capillas de música. Esto acota las temáticas generales incluidas en los textos estudiados al canto-llano, canto figurado, canto de órgano, y aunque Torres es una excepción al dedicar su tratado íntegramente al acompañamiento instrumental, se ciñe al acompañamiento de las voces, ya sea cantando a solo o en coro.

Podremos verificar, además, que la organización interna de cada tratado tiene íntima relación con los propósitos que movieron al autor a escribirlo y que la distribución de contenidos -teóricos y prácticos- también se vincula con el grado de importancia que cada uno le otorga a la práctica musical y, en ocasiones, a su apego o no a las reglas escritas.

Hemos ordenado los textos revisados según sus contenidos identificando las siguientes categorías:

**2.3.1 Especulativo-teórico/práctico.** Allí nos encontramos con Nasarre (1724), Eximeno (1774), Cerone (1613) Salinas (1577) y Soler (1762).

El tratado de Nasarre contiene cuatro libros. El primero de ellos<sup>179</sup> como dice en la portada, "Trata del sonido armonico, de sus divisiones, y de sus efectos". Es netamente teórico.

El segundo libro<sup>180</sup> -"Del Canto Llano, de su uso en la Iglesia, y del provecho espiritual que produce"- en el cap. III aborda los primeros contenidos relacionados al solfa, presentando los signos

---

178 Cerone, *El Melopeo...*, p.7.

179 Nasarre, *Escuela Musica*, pp.1-88.

180 Nasarre, *Escuela Musica*, pp. 89-208.



heredados de Guido D'Arezzo. También incluye en este capítulo el estudio de los modos. Por su extensión -más de cien páginas- se podría decir que es el corazón del tratado en cuanto a la formación básica del estudiante.

El tercer libro<sup>181</sup> -"Del Canto de Organo, y del fin, porque se introduxo en la Iglesia, con otras advertencias necessarias"- incluye los conocimientos relacionados a la organización rítmica y sus signos; cómo se introduce el texto al canto; cálculo de los intervalos.<sup>182</sup> Los contenidos de este capítulo requieren, por parte del lector, de una formación y experiencias musicales previas.

El cuarto libro<sup>183</sup> -"De las proporciones que se contraen de sonido a sonido; de las que ha de llevar cada Instrumento Musico; y las observancias, que han de tener los Artifices de ellos"-, al igual que el primero, contiene una parte importante de teoría en donde acude a los autores antiguos para exponer entre otros temas, "la proporcionalidad assi en general, como en particular; de las Mathematicas, Aritmetica, Geometrica, y Harmonica"<sup>184</sup>. Concluye el tratado abordando las proporciones que deben tener los instrumentos en sus dimensiones y afinación.

Eximeno presenta un texto muy completo con una gran Introducción con seis Artículos. En ellos entrega la información básica sobre escalas, solfeo moderno, temperamento, intervalos, modos, conceptos de contrapunto; es decir lo que otros autores escribirían en un tratado completo. Esto no es extraño si revisamos el título de este libro: *Dell'Origine e delle regole della Musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, es decir, es una pequeña enciclopedia de 466 páginas, con 16 de "Prefacio" y casi cuarenta de "Introducción", que reúne información desde Guido D'Arezzo o Aretino hasta los tiempos del autor, pasando por los más diversos temas.

El tratado consta de dos partes, la primera de ellas con cuatro libros y la segunda con tres libros. A su vez, cada libro se divide en capítulos:

Primera Parte- Primer Libro<sup>185</sup>. Se titula "delle antiche, e moderne opinioni circa l'origine della Musica", hace un recorrido por los principales teóricos musicales desde Pitágoras hasta Rameau.

---

181 Nasarre, *Escuela Musica*, pp. 209-353.

182 Al cantar en polifonía, un tema que no debe ser olvidado es el del cálculo de los intervalos en sus sentidos melódico y armónico. Aparece el uso del semitono menor, de los semitonos cantables e incantables, etc. En síntesis, lo que hoy día llamamos temperamento que favorece a ciertas sonoridades por sobre otras.

183 Nasarre, *Escuela Musica*, pp. 360-495.

184 Nasarre, *Escuela Musica*, libro Cuarto, Cap.5, pp.390-397.

185 Eximeno, *Dell'Origine e delle...*, pp.61-102.

Primera parte-Segundo Libro<sup>186</sup>. Titulado "Dell'origine della Musica", aborda el tema desde el lenguaje en relación con la música, la palabra hablada y la cantada.

Primera parte-Tercer Libro<sup>187</sup>. Cuyo título es "Delle regole della Musica", profundiza en temas relacionados a los intervalos, consonancias y disonancias, armonía, modos, modulaciones, acompañamiento, concluyendo con un análisis de obras de Palestrina, Pergolesi y Corelli entre otros; curiosamente sin incluir para ello las partituras a las cuales hace alusión.

Primera parte-Cuarto Libro<sup>188</sup>. Se titula, "Del metodo di studiare il contrappunto", en el cual, siguiendo paso a paso los distintos niveles de la práctica del contrapunto, llega hasta temas -en el cap. sexto- como el estilo, el buen gusto, la audición, y otros temas que se escapan de un conocimiento -digámoslo así- objetivo, sino que son recomendaciones para el músico estudiante que se encuentra pronto a entrar en la vida profesional. Este último capítulo de la primera parte es altamente recomendable para los músicos actuales que deseen complementar información entregada por un maestro del Barroco de fines de siglo XVIII, acerca de sus prácticas musicales y abordaje de repertorio.

Segunda parte- Primer Libro<sup>189</sup>. Titulado "Del progresso, decadenza, e rinnovazioni della musica", el que se inicia con un estudio acerca de los griegos -lengua, cultura- caracteres y teoría musical- y concluye con los romanos -lengua, cultura latina, música, arte e incluso ruina del Imperio Romano-, las dos grandes culturas que constituyen la base de la cultura occidental.

Segunda parte- Segundo Libro<sup>190</sup>. Cuyo título es "Della decadenza della Musica", está dedicado a los bárbaros y el canto eclesiástico; el origen del contrapunto y el estilo gótico.

Segunda parte- Tercer Libro<sup>191</sup>. "Della rinnovazioni della Musica", el que trata del estado de las lenguas en Europa en el tiempo de Eximeno; la poesía vulgar y el teatro moderno; los progresos de la música en cuanto a las innovaciones en la notación musical, la música instrumental, la ópera -llamada

---

186 Eximeno, *Dell'Origine e delle...*, pp. 103-160.

187 Eximeno, *Dell'Origine e delle...*, pp. 161-271.

188 Eximeno, *Dell'Origine e delle...*, pp. 272-316.

189 Eximeno, *Dell'Origine e delle...*, pp. 317-379.

190 Eximeno, *Dell'Origine e delle...*, pp. 380-402.

191 Eximeno, *Dell'Origine e delle...*, pp. 403-466.

por Eximeno en traducción de Gutiérrez, Teatro Musical-, para concluir el libro con el "gusto" de las canciones de diversas regiones de Europa (Italia, Francia, España, Inglaterra, Alemania).

Como se puede apreciar, este tratado ofrece un amplio panorama de la música y de lo que se sabía de ella a través de la historia en tiempos del autor (segunda mitad del siglo XVIII). Se deja ver en este texto la inclinación por un trabajo de carácter enciclopedista cuyo interés en España debe haber sido significativo, puesto que en 1794, Francisco Antonio Gutiérrez, Capellan de S.M. y Maestro de Capilla del real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid, publica, en la Imprenta Real, la traducción al español del libro de Eximeno.

La influencia de la Ilustración claramente tocó el enfoque y pensamiento de Antonio Eximeno, quien realizó un trabajo enciclopédico del saber musical a su haber.

*El Melopeo y Maestro* de Pedro Cerone, como ya se ha dicho, consta de 22 libros. También es un tratado extenso que aborda el estudio de la música en sus diversos ámbitos. Presentamos los títulos de sus veintidós libros, los que dan un panorama bastante amplio del conocimiento musical de la época en los ámbitos teórico y práctico. Estos son<sup>192</sup>:

- 1 El primero trata de los atavíos; en que se contienen unos avisos, documentos y moralidades: que debajo de descubrir algunos defectos y vicios, se dan los avisos de las buenas partes, que ha de tener un cumplido Cantante y un perfecto Músico
- 2 El segundo trata de las Curiosidades y antiguallas en Música; las cuales el entendimiento huelgara de entender, y se deleitara en ellas después de alcanzadas; siendo lectura de mucha satisfacción, y de mucho gusto.
3. El tercero trata del Cantollano
4. El cuarto, del tono para cantar las Oraciones, Profecías, Epístola, Evangelios, Homilías, Benedicamus Domino, Ite Missa est, y Versículos: y estos a dos diferentes maneras; a una segun el tono de España, y la otra según el tono Romano; usado en toda Italia.
5. El quinto trata de los avisos necesarios en Cantollano
6. El sexto, de Canto de Organo
7. El séptimo contiene unos avisos necesarios en Canto de Organo

---

192 Nos parece importante incluir aquí el título completo de los 22 libros de *El Melopeo y Maestro*, porque da cuenta de la totalidad de temas que abordan los tratados de su tiempo, muchas veces de manera parcial. Los que tratan solo sobre canto llano; los que se enfocan más en los aspectos prácticos; otros se detienen en las definiciones de la música según los autores que los antecedieron, etcétera. Cerone incluye en su texto todos los tópicos. Por lo tanto nos da una visión panorámica del conocimiento que se manejaba y que se impartía a los estudiantes. No olvidemos que este autor fue leído en América. Entre sus lectores se encuentra nada menos que Sor Juana Inés de la Cruz.

8. El octavo trata de cantar con gracia, y glosar una parte de Canto de Organo
9. El noveno trata del Contrapunto Coral o común, que es el que se usa en las Capillas
10. El deceno, de los Contrapuntos artificiosos y doctos, que se suelen hacer en los ejercicios y recreaciones musicales.
11. El oncenno, de la Composición: donde se trata solamente de los movimientos que hacen las Especies, así consonantes como disonantes: pasando de una a la otra regolandamente.
12. El doceno trata de unos avisos necesarios para la perfecta Composición
13. El treceno contiene unos Fragmentos musicales; que son otros avisos más sutiles.
14. El catorceno trata de las Imitaciones y Fugas, llamadas comúnmente Cánones: y de los Contrapuntos doblados; y de otros de mucho primor y arte.
15. El quinceno, de los Lugares comunes; particularmente de las Entradas y Cláusulas
16. El deciseseno trata de los XII Tonos en Canto de Organo; así naturales como accidentales.
17. El deciseteno trata del Modo, Tiempo y Prolación
18. El deciocheno trata de los valores de las notas en el número Ternario y de sus accidentes.
19. El decinovenno, de las Proporciones; y del ordenar una Composición con diversos Tiempos.
20. El veinteno declara brevemente la Missa L'Homme Arme de Prentina
21. El veyntiuno trata de los Conciertos, y conveniencia de los instrumentos musicales; y de su temple o templadura.
22. El veyntidoceno y último, contiene unos Enygmas musicales con sus declaraciones; y resoluciones

Indice de los XXII Libros contenidos en *El Mellopeo y Maestro* de Pedro Cerone. Napoles, 1613  
(Apéndice cap.2, imagen 2)

En la *Llave de la Modulacion, y Antigüedades de la Musica* de Antonio Soler (1762) también se presenta una mezcla entre contenidos netamente teóricos y aquellos que sirven directamente al intérprete en su profesión.

El texto incluye:

Libro Primero, Tratado Primero (los pone como sinónimos). Titulado "De las Modulaciones"<sup>193</sup>. En este libro plantea las materias relacionadas a las alturas iniciando su discurso con el sonido, sus medidas y ahonda en el tema con los conceptos de consonancia y disonancia, reglas antiguas, concluyendo con "Preludios Breves" a modo de ejemplo de lo explicado en el Libro.

Libro Segundo. Tratado Segundo (con este Libro concluye su obra). Cuyo título es "De las Antigüedades de la Musica"<sup>194</sup>, aborda todo lo relacionado a la duración de los sonidos, desde su medición matemática, pasando por las figuras y su organización, los signos, imperfección de la figuras, los puntillos y su interpretación, concluyendo con "enigmas" y resoluciones. En esta sección se remite a la notación "antigua" como él la llama, ya que los signos que presenta corresponden a los que son característicos en la música del siglo XVI.

Llama la atención que incluya en su discurso afirmaciones que recriminan a los músicos que no tienen los conocimientos básicos y a la vez los excusa por no dominar los enigmas:

(...) en el septimo, y ultimo Capitulo digo, qué sea enigma, y disculpo á los Maestros de Capilla, que no acierten con ellas, y que no por esso deben ser tenidos por indoctos<sup>195</sup>.

Está claro que esta práctica ya estaba olvidada entre los músicos activos. Es importante destacar que un concepto o experiencia antiguos explicados por un tratadista para que sus contemporáneos los aprendan, hace que el documento adquiera una doble importancia.

Por una parte contamos con conceptos antiguos enseñados por un erudito posterior -en el caso de Soler, escribe sobre prácticas musicales del siglo XVI en la segunda mitad del XVIII- con lo cual la explicación es detallada y no cuenta con que el lector domine contenidos básicos, ni los detalles de la teoría. Tal es el caso de Giovanni Rossi<sup>196</sup>, cuyo tratado explica las proporciones y signos de duración sólo con ejemplos de compositores del siglo XVI (Morales y Josquin especialmente) siendo sus explicaciones muy claras para el lector del siglo XVII y en consecuencia, para nosotros también.

Una segunda información valiosa que nos arroja esta segunda parte del tratado de Soler, es que

---

193 Soler, *Llave de la Modulación...*, pp.1-129.

194 Soler, *Llave de la Modulación...*, pp. 130-256.

195 Soler, *Llave de la Modulación...*, p.3.

196 Giovanni Rossi, *Organo de Cantori*, edición facsimilar (Venezia, 1618), Arnaldo Forni, Bologn, 1984.

si el autor se vio en la necesidad de reiterar aspectos de la teoría musical del siglo XVI, en el ámbito de la duración, podría deberse a que los conocimientos para decodificar partituras de esos maestros estaban siendo olvidados y que las nuevas obras utilizaban signos y modos de escritura más modernos.

Por una parte se componía nueva música y por otra se mantenían vigentes repertorios pretéritos. Así nos podríamos explicar el por qué recrimina a los maestros de no dominar algunos de los contenidos tratados en sus libros.

Nos atrevemos a pensar en esta hipótesis considerando que la mayoría de los tratadistas han escrito sus libros porque detectaban una carencia en las prácticas musicales y en la formación de los estudiantes y/o maestros; por lo tanto lo que se escribe probablemente se aplica al repertorio vigente en las catedrales, capillas y seminarios.

El texto de Salinas, *Musices Liber Tertius*, en sus XXIX capítulos no ofrece ejemplos musicales traducidos a partituras, lo que hace que su tratado sea eminentemente teórico, respondiendo a su postura frente a la teoría heredada de Boecio, en la cual, junto a otros autores como Fogliano y Zarlino, "harán uso de su conocimiento de las teorías clásicas para adaptar aquéllas a la práctica musical de la época"<sup>197</sup>. Este texto, escrito once años antes que su más conocido *De Musica Libri Septem* (1577), según Goldáraz, se podría entender como una prefiguración de su obra madura ya siendo catedrático de la Universidad de Salamanca.

En 1566, Francisco Salinas aborda temas teóricos que tienen directa relación con la práctica musical sin necesariamente dar los ejemplos de aplicación como lo hacen autores posteriores.

Algunos temas abordados en este texto son: La División de la Música, como lo hacen muchos tratados medievales, los renacentistas y varios del siglo XVII<sup>198</sup>; las tres artes con las que debe constar la música para que sea perfecta: melodía, ritmo y metro<sup>199</sup> y la definición de cada una de ellas<sup>200</sup>; De los nombres y figuras de los sonidos y cómo los designaron los griegos y latinos<sup>201</sup>; la diferencia de amplitud de la gama según se trate de un músico teórico o uno práctico<sup>202</sup>; todo lo relacionado a los intervalos y consonancias<sup>203</sup>; del *Comma*, para los que deseen interpretar a la perfección todas las consonancias<sup>204</sup>; concluye con la definición de qué es<sup>205</sup> *género* en música y disposición de la octava.

---

197 J. Goldáraz, J.Javier y Antonio Moreno, Editores: *Musices Liber Tertius*, de Francisco Salinas. ONCE, Madrid p.26-27, 1993.

198 Salinas, *Musices Liber...*, Cap.I.

199 Salinas, *Musices Liber...*, Caps. II al IV.

200 Salinas, *Musices Liber...*, Cap. V.

201 Salinas, *Musices Liber...*, Cap. VI.

202 Salinas, *Musices Liber...*, Cap.VII.

203 Salinas, *Musices Liber...*, Cap. VIII al XXV. Aquí se refiere a las proporciones de las combinaciones de las notas.

204 Salinas, *Musices Liber...*, Cap. XXVI.

Como se puede apreciar, no aborda los contenidos relacionados a la duración de las notas. Según señala Goldáraz, la omisión está fundada en que según declara Salinas, "la Música Armónica es la armazón y fundamento de la Rítmica y la Métrica"<sup>206</sup>.

### **2.3.2 Tratado de índole práctico, exclusivo para canto llano (cuyo conocimiento y práctica fue la base de la formación de todos los niños y jóvenes que estudiaban en conventos, capillas y seminarios)**

Estos textos normalmente están íntegramente dedicados a la enseñanza o práctica del canto llano y a veces también incluyen el canto figurado, siendo ambos monódicos. Los autores de estos textos con frecuencia son maestros en conventos o capillas; también se encuentran aquí músicos con actividades relacionadas a los concursos para puestos en capillas. Ambos hacen suya la necesidad de educar a jóvenes estudiantes ofreciendo textos prácticos que no se explayan en demasía en las especulaciones y largas revisiones bibliográficas que pueden cansar a sus lectores y abandonar el estudio práctico del canto.

El primer tratado que expondremos es *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la Música. Práctica del Canto Llano*, de Andrés de Montserrate, publicado en Valencia en 1614. Como señala su título está exclusivamente dedicado al canto llano, de modo que los contenidos relacionados al contrapunto y al ritmo no son considerados. Cabe mencionar que Montserrate es uno de los pocos autores que incluyen una "bibliografía", no de libros específicamente, sino de autores que le han dado el conocimiento para poder escribir el tratado.

El libro está organizado en:

Tratado Primero, "suma de los primeros Principios del Canto Llano"<sup>207</sup>. Esta breve sección del texto, explica una serie de conceptos que más bien parecen una ayuda memoria al maestro, ya que son contenidos que necesariamente se incorporan con el tiempo, en la práctica<sup>208</sup>.

El Segundo Tratado se titula, "En el que se encierran los preceptos necesarios para cantar bien el canto

---

205 Salinas, *Musices Liber...*, Cap. XXVII al XXIX.

206 Goldáraz, *Musices Liber...*, p.16.

207 Montserrate, *Arte breve y ...*, pp.17-23.

208 Actualmente sucede lo mismo en las lecciones de solfeo, ya que en una clase -con estudiantes jóvenes o adultos- se podría enunciar todos los contenidos de un nivel, pero su práctica y asimilación se logra a lo largo de algunos meses o años.

llano"<sup>209</sup>. Esta parte prácticamente ocupa todo el libro. Aquí se detallan los contenidos relacionados a la lectura de las melodías con el sistema instaurado por Guido D'Arezzo o Guido Aretino, como lo llaman los autores españoles.

Se inicia hablando del Del Choro Eclesiastico y justifica este inicio de la siguiente manera:

Si a un soldado le conviene saber qué cosa es Campo, Estacada, Teatro, y otras cosas tocan a la milicia, por ser lugares más apropiados para mostrar su valor, y ejercitar su oficio: ¿cuánta más razón hay, para que el cantor Eclesiástico sepa muy de propósito, qué sea Coro, por ser el lugar deputado para ejercitarse en su oficio, que es, cantar las alabanzas divinas?

Andres de Montserrate, *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la Música. Práctica del Canto Llano*. Inicio del Primer Capítulo del Segundo Libro, p. 23 (Apéndice cap.2, imagen 3)

El capítulo III del texto lo escribe íntegramente en latín y especifica: "Este capítulo solo se escribe para los eclesiasticos"<sup>210</sup>; ¿podríamos asumir con esto que los estudiantes y quizás algunos de los músicos no sabían latín? A partir del capítulo IV Montserrate comienza con la enseñanza de la solmisación presentando las "letras" y "voces"<sup>211</sup>; continúa con los signos, las voces que se usarán en el canto eclesiástico, llaves del canto<sup>212</sup>, las mutaciones, etc. Hasta el capítulo 15, el autor entrega las herramientas para leer con sonidos reales y solmisar según el sistema de Guido Aretino, aunque no considera en la enseñanza utilizar la "mano guidoniana" como lo hacen otros autores del siglo XVII.

A continuación se presenta, en el Capítulo 15 del Segundo Libro, p. 50, las recomendaciones finales del autor una vez que los estudiantes saben leer y se disponen a entrar en materias más profundas como el conocimiento de los modos y la psalmodia:

Adviertan un aviso muy necesario, y es, que antes que alguna cosa canten, lean los puntos, o solfas de dos maneras: la una nombrando el signo que en cada punto está, y la otra nombrando la voz que en cada uno han de poner: lo cual se hará desde el primer punto, o nota del modo que se ha de cantar hasta el postrero. Y adviertan no canten cosa alguna hasta que estén muy diestros en letrear las dichas notas desta suerte. Lo cual si con atención se hace, es de muy grande utilidad y provecho para

---

209 Montserrate, *Arte breve y...*, pp. 23- 123.

210 Montserrate, *Arte breve y ...*, p.27.

211 Las letras de refiere a las notas en el sistema anterior a Guido y que aún existe. A partir de la A=la, etc. Las voces se refiere a los nombres asignados a las letras conformando los hexacordios. Estos nombres son: Ut, re, mi, fa, sol y la. Las letras corresponden a las alturas "reales" de las notas, las voces son la denominación "funcional" dentro del hexacordio.

212 Las llaves usadas en el canto llano difieren de las del canto de órgano en número por el ámbito usado en ambos tipos de canto. El canto llano normalmente usa llave de Ffaut (nuestra moderna llave de fa) y Csolfaut (nuestra llave de Do, la que, en este canto, normalmente está en la cuarta línea).



saber cantar con brevedad y mucha facilidad.

Andrés de Montserrat, *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la Música. Práctica del Canto Llano*. Capítulo 15 del Segundo Libro, p. 50 (Apéndice cap.2, imagen 4)

Como se mencionó anteriormente, entre los capítulos 16 y 25, el autor se detiene en los modos y su formación (diapason, diapenthe y diathessaron), las cláusulas de los modos, el uso del bequadro y el bemol, signos propios de la escritura del canto llano y los intervalos de este canto.

El Cap. 26 lo dedica a explicitar "algunos yerros que se hallan en la practica del canto llano, causados por los que carecen de Arte"<sup>213</sup>. Recordemos que "carecer de Arte", significa no tener el conocimiento ni dominio. Estos yerros corresponden básicamente a no cantar los intervalos que corresponden según el tono en que se encuentre el canto. Para ello Montserrat se basa en autores anteriores -entre ellos Cerone- para fundamentar cuál sería la interválica correcta. Todas estas indicaciones las da con la nomenclatura típica de la solmisación, es decir indicando la letra y las voces que corresponden a esa letra, por ejemplo: Ffaut, quiere decir que se está refiriendo a la nota Fa que se encuentra en la cuarta línea de la "moderna" llave de Fa, y que en ese lugar la nota puede cumplir función de *fa*, en el hexacordio natural y *ut*, en el hexacordio blando. Es decir, señala una nota específica dentro de la gama de notas utilizadas en el canto. La nomenclatura, por tanto describe altura real, función dentro del hexacordio y registro, los que pueden ser grave, agudo y sobreagudo, dependiendo del ámbito del canto<sup>214</sup>. En el caso del canto llano, los ámbitos son grave y agudo solamente.

Concluye el tratado con un capítulo dedicado a los "Tres géneros que hay de Música"<sup>215</sup>. A este tema le dedica solo dos páginas y trata de una división que no está vigente en el tiempo de Montserrat, sino de los antiguos y por lo tanto prácticamente sólo cumple con mencionarlos y describirlos brevemente. Este final nos reafirma la idea que este, como otros tratados, están escritos en función de la enseñanza de la práctica musical y por lo tanto incluye aquellos contenidos susceptibles de ser aplicados en corto tiempo a la entonación de los cantos.

Otro tratado que aborda exclusivamente el canto llano es el de Francisco de Montanos, publicado en Salamanca en 1616, titulado *Arte de Canto Llano, con entonaciones comunes de coro y*

---

213 Montserrat, *Arte breve y ...*, p.118.

214 El Canto de Organo tiene los registros grave, agudo y sobreagudo.

215 Montserrat, *Arte breve y ...*, p.122.

*Altar, y otras cosas diversas, como se vera en la Tabla.*

Este es aún más funcional que el anterior, ya que no tiene prólogo, sección al lector ni preámbulo, sino que comienza directamente con "Aviso para entender el orden de las letras y signos, que se ponen en la mano" en la página 3 del libro, a continuación de la "Aprobación". Su organización tampoco es en capítulos, sino que por temáticas relacionadas a los cantos que se desean enseñar: entonaciones de salmos -al inicio-, de letanías, himnos, Salve Regina, etcétera<sup>216</sup>; para incluir en una segunda parte, como la podríamos llamar, *Officios Diversos*<sup>217</sup>.

La breve reseña de los contenidos básicos de solmisación y la presentación de la mano guidoniana sin mayores explicaciones se puede deber a varias razones: El libro está pensado para cantantes de coro que tienen de manera independiente su clase de solfeo y por lo tanto este libro no se utilizaría en esas lecciones<sup>218</sup>; el texto aparentemente está dedicado a estudiantes que ya tienen el dominio del solfa y solo necesitan una pequeña reseña para entrar directamente al tema: la manera de cantar y distribuir los cantos en los Oficios. Otra razón posible es que el libro está dedicado a los maestros y no a los estudiantes, por lo que sería un "material de apoyo" y la información anexa necesaria para cantar la impartiría el maestro directamente.

Cuales sean las razones para escribir un libro tan funcional, nos encontramos aquí con una lección magistral de cómo entonar los distintos cantos de los oficios en relación a las alturas que hay que elegir, los modos para cada canto, relación con el texto y las cláusulas.

Todas las explicaciones están con sus correspondientes ejemplos.

Mostramos en la imagen la mano guidoniana presentada por Montanos en su libro. La leyenda que tiene al centro de la mano, de San Jerónimo, también la incluye Artufel en su tratado: *Non nova sic cudimus, ut vetera destrua. D. Hie*<sup>219</sup>. El ámbito que se muestra tiene 20 notas y solo registra la letra y voz en cada altura.

---

216 Francisco de Montanos *Arte de Canto Llano, con entonaciones comunes de coro y Altar, y otras cosas diversas, como se vera en la Tabla*, Salamanca 1616, pp.20-44.

217 de Montanos *Arte de Canto Llano...*, pp. 45-166.

218 Recordemos que las lecciones de solfeo, tanto en España como en América se realizaba al menos tres veces a la semana, sino todos los días, una hora cada vez. Esta instrucción estaba a cargo de diversos músicos, incluso de instrumentistas que cumplían además la función de cantores.

219 Damaso Artufel, *Arte de Canto Llano*, Valladolid 1614, p.1. No forjamos lo nuevo de modo de destruir lo antiguo. Traducción hecha por la profesora María Jose Brañes.



Mano Guidoniana presentada en *Arte de Canto Llano, con entonaciones comunes de coro y Altar, y otras cosas diversas, como se vera en la Tabla,* de Francisco de Montanos, Salamanca, 1616, p.4. (Apéndice cap.2, imagen 5)

El siguiente libro que revisaremos, corresponde al *Arte de Canto Llano*, escrito por Damaso Artufel, publicado en Valladolid en 1614. El texto es tan escueto como su nombre. En la primera página del tratado está dibujada la mano Guidoniana con la misma leyenda que muestra la mano de Montanos.



Mano Guidoniana presentada en *Arte de Canto Llano*, de Damaso Artufel, 1614, p.1 (Apéndice cap.2, imagen 6)

El libro está dividido en 23 capítulos abordando una cantidad menor de contenidos que su contemporáneo Montanos. Desde la definición de las letras y signos, solamente llega hasta "algunas reglas para conocer los tonos"<sup>220</sup>, en donde dedica el pequeño espacio de una página a las explicaciones y el resto son ejemplos en cada uno de los tonos con las distintas reglas.

Un texto similar en cuanto a los contenidos y formato es el que escribió Daniel Travería, *Ensayo gregoriano, ó estudio practico del Canto-Llano y Figurado en metodo facil. Método para los que concursan en Catedrales en España a ser sochantres*. Su título es claro en señalar el propósito principal del texto. Es funcional a los requerimientos de los postulantes a puestos de sochantres y por lo tanto no se detiene en la revisión de autores antiguos, ni definiciones de música u otros conceptos. Ya en la página 18 comienza a dar los ejemplos con cantos en los ocho tonos, para posteriormente entregar lecciones sobre distintas misas. Una información interesante es la que contiene la página 62 donde escribe el ejemplo de un examen para una oposición. Allí entrega detalles de los dominios que debe mostrar el postulante. Cabe preguntarnos si nuestro tratadista peruano se vio en la obligación de

<sup>220</sup> Artufel, *Arte de...*, p.40-84.

demostrar estos conocimientos y habilidades en el concurso para optar a ser maestro de capilla en la Catedral de Trujillo.

EXAMEN PARA UNA OPOSICIÓN de Sochantre, Salmista, Capellán de Coro, u otro cualquiera empleado en las Santas Iglesias Catedrales.

Uno de los más principales encargos que tienen los Examinadores, según Ley de Dios, y cargo de conciencia, es facilitar en las Santas Iglesias sujetos beneméritos, e instruidos en el Canto Gregoriano y Figurado para el mayor culto de Dios, y edificación de los fieles. Por tanto no ha sido otro mi ánimo el haber escrito los Solfeos del Canto-Llano y Figurado, sino para que se presentasen en los concursos sujetos de mérito y habilidad dejando el acto del examen con el mayor lucimiento. Y así encargo a los Señores Sochantres, que en el acto de la oposición se les debe probar bien en la teórica y modo de solfear, como también si la voz es de buena o mala calidad, con otras circunstancias, como son la buena pronunciación y práctica de cantar con letra en Canto-Llano, por ejemplo.

Daniel Travería. *Ensayo gregoriano, ó estudio practico del Canto-Llano y Figurado en metodo facil. Método para los que concursan en Catedrales en España a ser sochantres*. Madrid, 1794, p. 62 (Apéndice cap.2, imagen 7)

Una particularidad, en relación a los textos anteriormente revisados, que presenta este trabajo de Travería, es que se ha escrito en forma de diálogo, tan común en los tratados de los siglos XVI y XVII y que Onofre de la Cadena elige para su *Dialogo Cathe-Musico*. Mostramos un extracto de diálogo acerca de la Cláusula.

Del modo de formar las Cláusulas en los ocho Tonos.

P. ¿Qué cosa es Cláusula?

R. Es el fin, o período de alguna obra

P. ¿De cuántos modos de hacen?

R. De dos, subiendo un punto, y bajando otro como *sol, la, sol*, o bien *mi, fa, mi*

P. ¿Cuándo se harán las referidas cláusulas?

R. Siempre que dé fin alguna cantoría, o acaba sentencia la letra; y su conocimiento es como sigue.

Ejemplo, en forma de diálogo, para explicar las cláusulas. Daniel Travería. *Ensayo gregoriano, ó estudio practico del Canto-Llano y Figurado en metodo facil. Método para los que concursan en Catedrales en España a ser sochantres*. Madrid, 1794, p. 75 (Apéndice cap.2, imagen 8)

Manuel Pérez Calderón en su calidad de Maestro de Novicios en el Convento de Madrid, escribe su *Explicacion de solo el Canto-Llano*, publicado en Madrid en 1779. Este tratado, también breve como el anterior, se detiene a explicar "la mano" como él la llama. Esta consta de solo 19 notas

(falta el mi sobre agudo), siendo la nota más aguda el *dlare*, ubicada en el dedo medio que corresponde al Re de la cuarta línea en llave de Sol, como se muestra en la siguiente imagen.



Manuel Pérez Calderón,  
*Explicacion de solo el Canto-Llano*, Madrid, 1779, s/n de página.  
 El autor la ubica en la página anterior a la n°1  
 la mano guidoniana para el canto llano, que contiene menos notas  
 que las que se usa para el canto de órgano.  
 . (Apéndice cap.2, imagen 9)

Este tratado dedica una tercera parte a la entonación correcta de los tonos en los respectivos cantos, dando ejemplo para todos ellos. En los dos tercios restantes entrega antífonas y lamentaciones del jueves, viernes y sábado santos.

Como se puede observar, este es un libro práctico que nos ofrece de modo muy claro y detallado los dominios que debe tener un sochantre en relación a los cantos y sus modos.

Los *Fragments Musicos. Caudalosa Fuente Gregoriana, en el Arte del Canto Llano*, de Bernardo Comes y Puig, publicado aparentemente en Barcelona en 1739 y el *Arte de Canto-Llano en compendio breve, y methodo muy facil para que los particulares, que deben saberlo, adquieran con brevedad y poco trabajo la inteligencia, y destreza conveiente*, de Ignacio Ramoneda, publicado en Madrid en 1778, no difieren de los descritos anteriormente en cuanto a los contenidos. Todos abundan

en ejemplos musicales escritos en partituras y concluyen con un repertorio obligado para los cantantes.

Varios incluyen la mano guidoniana<sup>221</sup> siendo seguramente la primera aproximación de los niños con el *solfa* y la lectura de los cantos<sup>222</sup>. Los contenidos teóricos abordados por todos los tratadistas se inician con el conocimiento y dominio de la solmisación y los signos de la gama que se utiliza en el canto llano. De la misma manera, el conocimiento y práctica de los modos es materia obligada para quienes pertenecen a una capilla musical.

A la luz de estos últimos ejemplos nos damos cuenta que la iniciación al *solfa* y conocimiento de los modos se realizaba a la par con la práctica de los repertorios. Los estudiantes al cantar una antífona, himno u otra pieza, sabían exactamente la organización que éstas tenían en cuanto a su escala, función de las notas, cadencias y manera de entonar. La enseñanza de los aspectos teóricos de ninguna manera estaba divorciada de los cantos, sino que se sustentaba en ellos.

Para concluir, revisaremos aquellos tratados que, al contemplar en sus contenidos el canto figurado y de órgano, deben abordar la organización de las duraciones de las alturas. Este tema es de especial importancia para los intérpretes actuales que trabajan con ediciones facsimilares, puesto que una incorrecta interpretación de los signos relacionados con la duración, puede cambiar drásticamente el carácter y sonido de una pieza.

### **2.3.3 Tratados que abordan canto figurado, canto de órgano o contrapunto.**

El primer tratado que revisaremos cuyo contenido incluye -además de canto llano como los ejemplos anteriores- el canto de órgano y contrapunto. Nos referimos a *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, de Andres Lorente, publicado en Alcalá de Henares, en 1672.

Los libros de este tratado contienen los siguientes títulos:

Libro Primero. "Arte del Canto Llano"<sup>223</sup> contempla todos los contenidos vistos anteriormente y además incluye en la partitura las maneras de subir y bajar en los hexacordios. También señala cómo se deben

---

221 En los tres ejemplos presentados, la mano es bastante "limpia" de información. No muestran en pequeños pentagramas los registros ni las Propiedades como ocurre con otros autores.

222 Es muy común que en los órganos de las iglesias esté representada en tamaño grande la Mano de Guido, desde donde el maestro enseña a sus discípulos los signos y voces del canto.

223 Lorente, *El Porque de...*, pp. 1-140.

leer los cantos antes de introducirles el texto:

LOS PRINCIPIANTES LEAN los Puntos de dos maneras, antes de cantarlos.

#### CAPÍTULO DECIMOCUARTO

Antes que se canten los Puntos del Canto Llano, es muy conveniente se lean de dos maneras: la una nombrando el Signo en que está cada Punto; y la otra, nombrando la voz, que en cada uno se ha de poner, y para esto será bien que se sepa la Mano de dos maneras, estos es, nombrando los signos por ascenso y descenso

Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p.27. (Apéndice cap.2, imagen 10)

Destaco de este pequeño párrafo el que se exija a los estudiantes que lean el signo, que son las letras que identifican a las notas en su "sonido real" y las *vozes*, que serían los sonidos relativos. Menciona además, el uso de la mano en donde cada sonido tiene un lugar específico y por lo tanto más fácil de aprender y memorizar.

También se puede evidenciar que Lorente incorpora una séptima nota al hexacordio de Guido. La nombra "bi". Esto permite prescindir de las mutaciones ya que las voces cubren las siete notas de los signos. El autor presenta un cuadro con el esquema de las notas sin necesidad de mutar, aunque señala la necesidad de cantar los signos de manera ascendente y descendente.

La incorporación de la séptima nota se va materializando a lo largo del siglo XVII en los distintos tratados, al menos de Italia y España.

Cabe hacer notar que Lorente muestra solo dos posibilidades de voces en su ejemplo *por bemol*, iniciando la voz ut en F y *por natura y bequadro*, iniciando la voz ut en C. Tanto en este cuadro como en los ejemplos que siguen en la página siguiente no instala la voz ut en la G, que se denomina sol. De esta manera puede unificar la solmisación por natura y bequadro.

Este aspecto difiere de de la Cadena y de otros tratadistas -Banchieri por ejemplo- que nombran *bi* a F habiendo iniciado en G con la voz *ut*, sin necesariamente estar *bi* a un semitono por debajo de *ut*.



## Entonaciones por la Clave de C. Sol fa ut, por Na- tura, y Be quadrado.



Tabla con inclusión de la voz "bi" iniciando el ut desde C para el heptacordio por natura y bequadro,  
Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion* 1672, p. 50. (Apéndice cap.2, imagen 11)

## EXEMPLO EN QUE SE HAZE demonstracion, para cantar sin Mutanças.

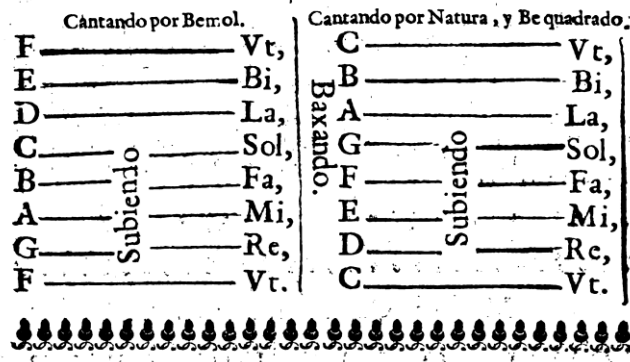


Tabla con inclusión de la voz "bi" Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 50. (Apéndice cap.2, imagen 12)

El Libro Segundo titulado "Arte de Canto de Organo"<sup>224</sup>, se inicia recordando las partes en que se divide la música. Cada una de esas divisiones Lorente las vincula con los tres grandes temas que contiene su extenso tratado: canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición (estos dos últimos abordados unitariamente).

Dejamos dicho en el Arte de Canto Llano, que la Música se divide en tres partes: La primera, en Armónica, que es el Canto Llano: La segunda en Métrica, o Mensural, que es el Canto de Organo: La tercera en Rítmica, que es el Contrapunto, y Composición. En este Libro Segundo, y Arte de Canto de Organo, nos toca tratar de la Segunda, que es la Mensural, y así será bien comenzar por su Definición.

División de la Música. Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 145 (Imagen 13)

224 Lorente, *El Porque de...*, pp.145-229.

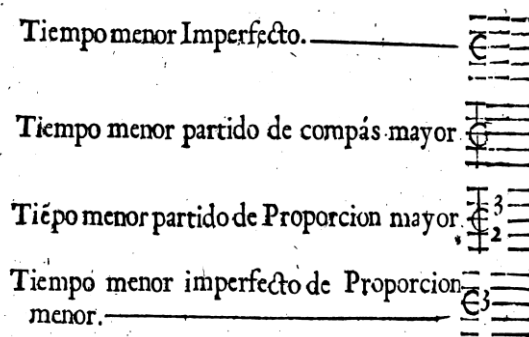
El segundo libro se inicia con la explicación de las figuras rítmicas. Este contenido es fundamental en el estudio del canto de órgano al que se le suman todos los conocimientos relacionados a las notas (voces y signos) y los modos. El aprendizaje del canto llano como paso previo al canto de órgano resulta ser una secuencia de trabajo en donde se incorpora la totalidad de los contenidos relacionados a la teoría musical de manera gradual y siempre vinculados al repertorio.

Las figuras básicas son las siguientes y son comunes a todos los tratados de canto de órgano:



Signos de duración: Máxima, Longa, Breve, Semibreve, Mínima, Semimínima, Corchea, Semicorchea. Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 146 (Apéndice cap.2, imagen 14)




A estas figuras les siguen los signos que las organizan en el tiempo:





Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 148 (Apéndice cap.2, imagen 15)


Andrés Lorente complementa esta información básica respecto a los signos utilizados, con maneras alternativas de representar el Tiempo de proporción menor. Señalar otras posibilidades gráficas para el lector moderno es necesario, ya que tendemos a pensar que las representaciones de los signos anexos a las alturas eran homogéneas:

El Tiempo de Proporción menor, se señala de dos maneras; Número Ternario, que es como Proporción mayor en el cantar, se señala así; Tiempo menor partido de Sexquialtera mayor, se señala así; Tiempo menor partido de Sexquialtera menor, así:

El Tiempo de Proporción menor se señala de  
 otras dos maneras; así,  ò así.   
 Esto por vfo. 

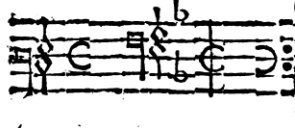
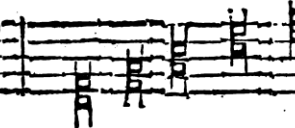
Número Ternario, que es como Proporción  
 mayor en el cantar, se señala así, 

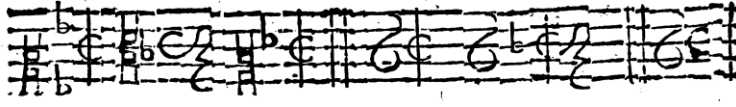
Tiempo menor partido de Sexquialtera ma-  
 yor, se señala así. 


Tiempo menor de Sexquialtera menor, así. 

Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 148. (Apéndice cap.2, imagen 16)

Para poder leer correctamente el canto de órgano, es indispensable conocer las llaves, las que aumentan en número respecto al canto llano:

Clave de Fe faut.  Clave de Ce fol faut. 

Clave de Ge fol reut. 



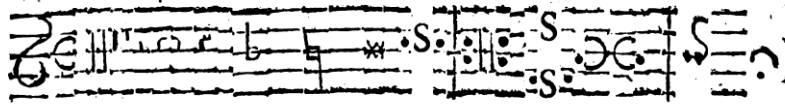
Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 150. (Apéndice cap.2, imagen 17)

Es interesante observar que se considera llaves distintas si tienen o no bemo, puesto que el heptacordio que se debe usar en uno y otro caso también es distinto.

Finaliza la presentación de los elementos básicos de notación, con un resumen de las señales que se necesitan en el canto de órgano:

## Exemplo de las siete señales que ay en el Canto de Organo.

Paufas. Bemol. Bequa Suíte Ca- Repeticiones. Guion. Calde  
drado. nido. non. ron.



Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 151. (Apéndice cap.2, imagen 18)

Otros autores presentan las figuras e inmediatamente sus pausas (silencios) para hacer un paralelo de los valores que representa cada una de ellas. En este caso los signos de las pausas se suman a las demás señales. De todas ellas, quizás la que necesita una pequeña explicación para los lectores actuales es el *guion*. Se trata de una marca situada al final de cada pentagrama que anuncia la altura con que se iniciará la siguiente pauta. Esta indicación es necesaria al momento de solmisar, para saber con anterioridad, qué función tendrá la nota que sigue. Cuando se solmisa con el hexacordio y, por tanto, es necesario mutar, esta señal es más importante aún, ya que el conocer hacia donde continúa la melodía (dirección ascendente, descendente o repetición de la nota) determina el nombre o la *voz* que tendrá la última nota del pentagrama y la primera del siguiente.

Una vez conocidos los elementos básicos que constituyen la organización rítmica de la música, el autor procede a explicar en detalle cada una de ellas y a abordar temas como la perfección e imperfección de las figuras; el uso del punto y los tipos de punto que existen; el ennegrecimiento de las figuras, y todo tipo de proporciones en las distintas métricas.

Hacia el final del Libro Segundo, Lorente incluye unos párrafos que aparentemente no tienen directa relación con el tema del texto y más bien correspondería al inicio del libro. La diferencia que establece entre el músico respecto al cantante y tañedor, hace referencia directa al grado de instrucción que cada uno posee y la demostración de ella al cantar o tocar. El primero de ellos necesariamente debe demostrar dominio de un instrumento y del contrapunto o composición. Estas afirmaciones dan luces acerca de la secuencia de estudios musicales, podríamos decir, que normalmente debía seguir una persona para alcanzar la maestría.

## CAPÍTULO XXXXIV

### Que trata de la diferencia que hay entre Cantante, Cantor, y Músico

Toda Persona o tañe algún Instrumento, o Instrumentos, es llamado Músico (como dice el Padre Fray Juan Bermudo: Libro I, Cap. 5) Y para que sepamos quién posee este nombre de MÚSICO, con justo título; se advierta la diferencia que hay entre los dichos tres nombres, Cantante, Cantor, y Músico: Boecio (Libro I, cap. 34) dice que hay tres géneros de hombres que se ejercitan en la Música: unos hay que tañen instrumentos, otros que componen versos y otros que juzgan la obra de los Instrumentos y Versos. Todo aquel que tañere Instrumento, o cantare careciendo de la cierta inteligencia de los Instrumentos, y consonancia; le llamaremos Cantante, o Tañente, o Tañedor.

Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 221. (Apéndice cap.2, imagen 19)

Lorente prosigue diciendo que en definitiva, el único que puede ostentar el título de músico es el teórico, aquel que puede juzgar una composición como buena o mala y puede, en definitiva, responder a cualquier pregunta que se le haga.

Sus palabras finales al respecto son claras y lapidarias al citar al Papa Juan XXII, para establecer que quien no tiene el conocimiento o no usa la razón para hacer música no puede ser considerado como un músico.

El Papa Juan 22 en el Cap.2 de su *Música*, compara al Cantor, que canta, y compone por uso, no por Arte (y lo mismo decimos del que tañe algún Instrumento) al Ebrio, el cual sabe volver a su casa por el uso, y costumbre que tiene de ir a ella, y no entiende, ni sabe, ni dirá por qué calle volvió. De esta manera son algunos Cantores, y Compositores, que cantan, y componen (al parecer con primor) mas no dirán la causa, ni darán razón de lo que cantan, ni componen. Estos tales han venido a la Casa de la Música, mas no saben por dónde vinieron

Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 222. (Apéndice cap.2, imagen 20)

El tratado continúa con un extenso Libro dedicado al contrapunto y la composición titulado, "Arte de Contrapunto"<sup>225</sup>. Allí explica y ejemplifica detalladamente las especies del contrapunto y las cláusulas dando ejemplos -con distinto número de voces- con obras vocales y diferencias instrumentales.

---

225 Lorente, *El Porque de...*, pp.233-434

El Cuarto Libro -último del tratado- se titula "Arte de Composicion de Musica"<sup>226</sup> . De este capítulo podemos decir muy sucintamente que por una parte, continúa con las enseñanzas del contrapunto desarrolladas en el libro anterior derivando en composiciones más complejas de hasta doce voces, siempre con un estilo contrapuntístico y por otra, concluye con una especie de apéndice con conceptos e indicaciones de bajo cifrado sin profundizar en el tema. Esta sección la titula "Que enseña, y declara lo que significan los Numeros, que algunos Maestros ponen sobre los Acompañamientos, en los Baxos de las Composiciones Musicas"<sup>227</sup>

Nos hemos detenido en este tratado porque por su extensión aborda prácticamente todos los contenidos que los tratados siguientes incluirán en sus índices. De los textos que revisaremos a continuación, nos referiremos solamente a aquellos aspectos que se refieran estrictamente al canto de órgano y al contrapunto que no hayan sido mencionados en la revisión del texto de Lorente.

Pablo Nasarre en su tratado en forma de diálogo *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro Tratados . En que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición*, publicado en Madrid en 1700 incluye al igual que Lorente, pero de manera más reducida, el canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición.

El Tratado Segundo, titulado "De la Musica Metrica"<sup>228</sup>, se refiere al canto de órgano ya que se incorporan los conocimientos relacionados a la medición de las alturas. Los contenidos presentados son los básicos y, al igual que el texto anterior, se inicia con la presentación de las figuras y todos los demás signos necesarios para representar las duraciones en un contexto polifónico. El contenido adicional, no incluido por Lorente, es aquel relacionado con las ligaduras, que Nasarre incorpora en el Capítulo V, como "Figuras extraordinarias que se usan en el Canto de Organo"<sup>229</sup>. Si bien Nasarre no incluye muchos ejemplos sino los precisos para mostrar las señales y signos, sí utiliza el recurso del diálogo para explicar cada concepto, y con ello acerca al lector a los contenidos que se abordan.

El Tratado Tercero está dedicado al Contrapunto y la Composición<sup>230</sup> y el Cuarto "De las especies Disonantes en la Musica"<sup>231</sup>. En ambas secciones Nasarre no abunda en ejemplos musicales

---

226 Pablo Nasarre, *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro Tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición*, Madrid, pp. 441- 690.

227 Nasarre, *Fragmentos Musicos...*, pp.688-689.

228 Nasarre, *Fragmentos Musicos...*, pp. 30-63.

229 Nasarre, *Fragmentos Musicos...*, pp.40-44.

230 Nasarre, *Fragmentos Musicos...*, pp. 64-126.

231 Nasarre, *Fragmentos Musicos...*, pp. 127-284.

sino que explica de manera verbal todos los casos de combinación de consonancias y disonancias que le propone el "discípulo" en el diálogo. Este tratado seguramente cuenta con que el maestro provea los ejercicios o partituras necesarios para ejemplificar la enorme cantidad de posibilidades descritas.

De los cinco tratados incluidos en el libro de Francisco Marcos y Navas, titulado *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, publicado en Madrid en 1777, dos de ellos están dedicados al canto llano, uno al canto figurado, uno al canto de órgano y finaliza con una "Explicación del Método con que se han de cantar las nueve Lamentaciones, y la Bendición del Cirio"<sup>232</sup>.

La enseñanza del canto figurado es un área de transición entre el canto llano y con el canto de órgano, ya que es monodia, como el primero y utiliza figuras rítmicas como el segundo. De hecho aún hoy día, es una buena práctica para los estudiantes que se están familiarizando con los signos y escritura antiguos, comenzar a leer y solmisar melodías de canto figurado ya que el registro para el canto es cómodo y el número de combinaciones rítmicas, acotado (longa, breve, semibreve, mínima).



Francisco Marcos y Navas, *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, 1777, p.278. (Apéndice cap.2, imagen 21)

El libro entrega al lector numerosos ejemplos en donde se aplican los contenidos presentados ofreciendo un repertorio susceptible de ser utilizado en las capillas.

En el Tratado Cuarto, el autor incluye, dentro de las figuras utilizadas en el canto de órgano, la semifusa, diciendo que "algunos modernos usan de otras más"<sup>233</sup> (además de la fusa). Otra novedad en esta sección -específicamente al mencionar las señales- es la inclusión de algunos adornos tales como apoyaturas y trinos, los que están ejemplificados en el pentagrama. La *apoyatura* o *poyatura*, comienza de la nota superior.

232 Francisco Marcos y Navas, *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, 1777, pp. 503-623.

233 Marcos y Navas, *Arte, o compendio ...*, p.368.

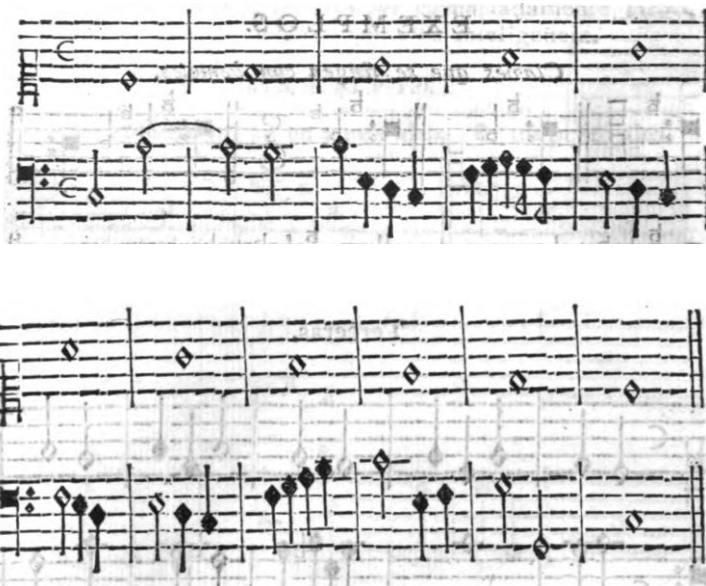
P. ¿Cuántas son las señales que comúnmente se hallan en el Canto de Organo?

R. Doce: que son claves, sostenidos, bemoles, becuadros, ligaduras, puntillos, divisiones, calderones, repeticiones, apoyaturas, trinos, y guiones.

Francisco Marcos y Navas, *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, 1777, p.372 (Apéndice cap.2, imagen 22)

Algo muy común en las primeras lecciones de contrapunto observadas en los tratados, es iniciar la práctica haciendo contrapunto libre utilizando el hexacordio como cantus firmus. Marcos y Navas lo hace así (p.380-381). En este caso utiliza el hexacordio natural para el ejemplo y lo ubica en el cantus.

### *Entonacion de las seis voces por Naturales*



Francisco Marcos y Navas, *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, 1777, pp.380-381. (Apéndice cap.2, imagen 23)

Todos los ejemplos del Tratado Cuarto son breves. El autor no presenta obras pensadas para tocarse "en público", ni ejemplos con textos.

Un aspecto que nos indica que este tratado pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII es que la definición de los sostenidos y bemoles es exactamente igual a la concepción moderna, es decir que el sostenido sube medio tono una nota y el bemol la baja medio tono. Recordemos que en el contexto de la solmisación más antigua, el bemol correspondía a una nota o altura con función de *fa* y el



sostenido a una con función de *mi*. En ese contexto el becuadro no existía como alternativa. Aquí, sin embargo, los tres signos (bemol, becuadro y sostenido) se utilizan de la manera "moderna".

P. ¿Para qué sirve el sostenido?

R. Para levantar medio punto la voz a la figura ante quien esté.

P. ¿Para qué sirve el bemol?

R. Para bajar la voz medio punto a la figura ante quien esté.

P. ¿Para qué sirve el becuadro?

R. Para quitar sostenido, y bemol, volviendo el punto a su natural

Francisco Marcos y Navas, *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, 1777, p.374 (Apéndice cap.2, imagen 24)

En el Tratado Quinto, se retorna al canto llano, combinado con el canto figurado para entonación de las lamentaciones:

#### EXPLICACIÓN

Todas las letras Hebreas, v.gr. Aleph, Vau, y siguientes de estas nueve Lamentaciones se cantan con compás binario, esto es, de dos movimientos, que es un dar, y un alzar, usándose en él de las cuatro figuras longa, breve, semibreve, y mínima, las que se figuran así.

Francisco Marcos y Navas, *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, 1777, p.503 (Apéndice cap.2, imagen 25)

Este incluye cantos medidos y libres, donde se aplican los conocimientos relativos al canto llano en donde la instrucción es: *se canta al ayre* y al canto figurado. En ambos casos se trata de monodia. Cabe hacer notar que en ellos se utilizan los adornos y algunos tienen anacrusa:

PRIMERA LAMENTACIÓN  
del Miércoles.

Sin com-  
pas.



In : do ci pit la men ta- el de b o. c. f. f.  
p. il t i o



Inicio de la Primera Lamentación. La primera frase está "al ayre", es decir sin compás y la letra (Aleph) está escrita con compás. Cabe hacer notar que esta última tiene consignados adornos (*poyatura*). Francisco Marcos y Navas, *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, 1777, pp.504-505 (Apéndice cap.2, imagen 26)

Vistos los tratados propuestos, podemos identificar una serie de características que se reiteran en los textos revisados y que podrían conformar un "perfil" del Tratado español de los siglos XVII y XVIII, pensando en que estos habrían sido el entorno cultural de Joseph Antonio Onofre de la Cadena y Herrera en su formación musical -autodidacta en su mayoría, según Estenssoro- y que luego lo llevó a escribir sus propios textos.

Enumeramos dichas características:

1. Todos los tratados que abordan canto llano, figurado y de órgano, se inician con la presentación de las letras correspondientes a las notas de la gama Ut y las voces que están ligadas a ellas.
2. Junto con las letras y las voces, se muestran las claves y señales que completan los signos de notación. El número de ellos varía según se trate de canto llano o de canto de órgano.
3. Las mutaciones son presentadas especialmente en los casos en que se use el hexacordio. Durante el siglo XVII, en que paulatinamente se incorpora la voz "si" o "bi", la mutación pasa a segundo plano ya que el heptacordio cubre las siete letras de la escala. En este caso, ut se inicia en C y en F.

4. La información necesaria para un cantante de capilla es completada con instrucción relativa a los modos y su utilización en los distintos cantos del Oficio. Esto último a veces no está incorporado en los textos, especialmente cuando se trata de canto de órgano o música instrumental.
5. La mayoría de los tratadistas en las distintas secciones del libro, incluyen ejemplos musicales, ya sea como ejercicios breves u obras con texto.
6. Los que abordan el canto figurado, canto de órgano, contrapunto y composición contemplan los contenidos relativos a la medición de duración de las notas.
7. En la medición de las notas, siempre se considera: las figuras; modo, tiempo y prolación; perfección e imperfección de las figuras; compases; proporciones y en la mayoría de los casos, ligaduras y tipos de puntillo.
8. El abordaje de los modos en los textos de canto llano, va unido a la utilización de estos en las distintas intervenciones cantadas dentro del Oficio, sean estas psalmodias, cláusulas, entonaciones o letanías.
9. Todos los autores, con diversos enfoques y énfasis, valoran y promueven el conocimiento del arte de la música a través del estudio de la reglas, en el desempeño profesional de todo músico.
10. El oído y el gusto, no son valorados como guía y regla por los tratadistas, por ser considerados cambiantes y por tanto, poco seguros.
11. La motivación principal de los tratadistas a escribir sus libros ha sido el deseo de mejorar la práctica musical de su entorno, colaborando con la educación de los novicios y niños de coro para eliminar malas prácticas y formar buenos músicos. Una segunda motivación, es enmendar la falta de textos de enseñanza y ejemplos musicales que tengan un fin pedagógico, dicho en nuestros términos modernos. Una tercera motivación es alabar a Dios moviendo las almas de los fieles.

Es preciso señalar que entre los tratados, *El Melopeo y Maestro* de Pedro Cerone es aquel que incluye todas las materias abordadas por los otros tratadistas. Sus veintidós libros contemplan el conocimiento musical necesario para que una persona se convierta en un perfecto músico, dominando a cabalidad los aspectos teóricos y prácticos de esta disciplina. El estudio detallado de este tratado nos revelaría importante información sobre la formación musical europea entre los siglos XVI y XVIII.

Hecha esta breve revisión de textos teórico-prácticos, nos detendremos a revisar el trabajo de Joseph Antonio Onofre de la Cadena y Herrera y establecer las similitudes y diferencias entre él y los trabajos de los tratadistas españoles de los siglos XVII y XVIII.

### Capítulo 3

#### Observaciones sobre *Cartilla Música y Diálogo Cathe-Músico* de José Antonio Onofre de la Cadena y Herrera

Los textos que analizaremos a continuación, corresponden a dos testimonios -únicos en Perú- de la época colonial que responden en gran parte al formato del tratado musical<sup>234</sup> cuyo modelo más cercano es el tratado europeo, especialmente aquellos provenientes de España. Nos referimos a *Cartilla Música* (1763) y *Dialogo Cathe-musico* (1772) de José Antonio Onofre de la Cadena y Herrera, músico pardo oriundo de Trujillo.

Juan Carlos Estenssoro, connotado investigador e historiador peruano, nos ha entregado, en un texto publicado en 2001, comentarios y transcripción no solo de estas dos obras de de la Cadena, sino además un tercer escrito: *La Máquina de Moler Caña*, publicada en 1765.

En el Estudio Introdutorio del libro de Estenssoro, el énfasis ha sido puesto en el contexto sociopolítico del mulato dejando en segundo plano el análisis del contenido de la *Cartilla* y del *Diálogo*.

Este trabajo, generado a partir de las interrogantes relacionadas a la lectura de la *Cartilla Música* y en segundo término del *Diálogo Cathe-Músico* de de la Cadena, tiene entre sus propósitos adentrarse en los aspectos técnico- musicales del primero de ellos y una lectura comentada del segundo, teniendo como base el perfil del tratado musical más tradicional emanado del estudio de textos escritos en España principalmente en los siglos XVII y XVIII. Por otra parte, se busca establecer un vínculo entre el pensamiento expresado por el autor peruano en su carta introductoria dirigida al lector, y las ideas expuestas en la primera parte de este trabajo que tienen relación con la oralidad y la escritura y las influencias sociales y culturales de la Ilustración que llegaron a las costas americanas durante el siglo XVIII.

Muy poco se sabe de de la Cadena. Los escasos datos con que se cuenta señalan que nació en Trujillo en el siglo XVIII, su origen era negro, razón por la cual le llamaban "pardo". Es probable que

---

234 A diferencia de otros escritos tales como el *Códice De Zuola* (siglos XVII y XVIII) o los valiosos textos e imágenes de Martínez Compañón (siglo XVIII), de la Cadena dedica estos libros a la enseñanza de la música en un ámbito teórico-práctico y no hace una recopilación de repertorio como los textos mencionados.

haya estudiado música con el maestro de capilla agustino José Artieda en Lima. Sus ataques a "la Academia", expresados en la *Cartilla Música*, hacen pensar que la mayor parte de su formación fue autodidacta. En 1763 fue puesto en prisión, siendo liberado por el capitán Ignacio de la Portilla, quien además avaló su deuda por los gastos de impresión del libro. A Portilla precisamente dedica su *Cartilla Música* con grandes elogios.

Un hecho bastante importante ocurrió en 1768, -con posterioridad a la elaboración de la *Cartilla Música*- cuando el músico pardo se presentó a la oposición en el concurso del cargo de maestro de capilla de su ciudad natal, Trujillo. A pesar de haberlo ganado por méritos, no le fue otorgado el puesto, concediéndoselo al violinista criollo Juan José de Solís, quien ni siquiera se había presentado a la oposición.

De la Cadena no se resignó a ello y en 1772, hizo llegar al Consejo de Indias su reclamo, señalando que su condición racial fue la causa principal de que no le otorgaran el cargo ganado por mérito. Al expediente adjuntó el *Diálogo Cathe-Músico* como regalo al rey y prueba, seguramente, de su erudición en la materia<sup>235</sup>.

### 3.1 *Cartilla Música* (1763)

La *Cartilla Música* constituye el único impreso colonial peruano dedicado exclusivamente a la música. Con posterioridad, vería la luz otro importante texto también de autor peruano: *Filosofía Elemental de la Música ó sea la Exégesis de las Doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*, de José Bernardo Alzedo, publicado en Lima en 1869, es decir, alrededor de 100 años de distancia de la obra de de la Cadena, cuyo autor -Bernardo Alzedo- en su ejercicio profesional de maestro de capilla en la Catedral de Santiago de Chile, hace uso de la *Cartilla Musica* de Onofre<sup>236</sup>.

De esta última, estudiaremos la dedicatoria a Ignacio de la Portilla, la aprobación del Fray Joseph Leal, la "Respuesta y Parecer" del Hermano Joseph Artieda, la pequeña "Carta al Lector" y la extensa "Carta Introducción", donde el autor plasma su pensamiento en relación a la enseñanza de la música. Luego analizaremos cada una de las "Notas" - once en total- que tratan sobre teoría musical cuyo contenido lo confrontaremos a los presentados en los tratados españoles revisados anteriormente, para identificar los puntos de convergencia, las diferencias y posibles vacíos teóricos que a nuestro parecer presenta este texto. Finalizaremos este capítulo con la revisión del *Diálogo Cathe-Músico*,

---

235 Datos biográficos extraídos del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol.2 pp.858-859 bajo la voz: Cadena y Herrera, José Onofre Antonio de. Cabe hacer notar que el texto de este diccionario lo escribió el mismo Estenssoro.

236 Víctor Rondón "Luz parda entre Lima y Santiago. Una mirada a la vida y aporte del músico José Bernardo Alcedo (1788-1878)", 2008, p.331.

centrándonos en la sección que está directamente relacionada con la *Cartilla Música* en cuanto a los contenidos teórico-musicales que contiene.

Onofre de la Cadena y Herrera, vivió en un período histórico bastante interesante en América Latina. Como se señaló en el capítulo 1, la dominación de la dinastía de los borbones introdujo en las colonias españolas cambios de orden social, administrativo y cultural; todos ellos inspirados en el pensamiento que entonces dominaba Europa: la Ilustración. Entre ellos, aquellos que se relacionan con el poder del conocimiento y consecuentemente la importancia otorgada a la educación, espíritu crítico y fe en la razón en desmedro de las tradiciones. Estos nuevos aires político-sociales encajaron muy bien en el pensamiento del mulato peruano ya que la Ilustración proponía, por ejemplo, la autonomía. Esta privilegiaba las elecciones personales "en detrimento de lo que nos llega impuesto por una autoridad ajena a nosotros"<sup>237</sup>. Precisamente ese apego a las teorías heredadas es lo que se refleja en la mayoría de los tratadistas anteriores a Onofre, incluso algunos contemporáneos a él: siempre hay un estrecho vínculo con las doctrinas pasadas en las cuales cada autor basa su discurso, siendo los menos los que proponen un quiebre al orden establecido. Por otra parte, no debemos olvidar que el corazón de un tratado -concebido en forma tradicional- contempla la prolongación de una práctica consolidada y probada; la expresión de un conocimiento basado en lo que la oficialidad reconoce como verdad.

Todorov nos señala además -en relación las nuevas ideas que comenzó a propagar la Ilustración- que la vida de las personas están comandadas por los proyectos futuros y no por la autoridad del pasado<sup>238</sup>. La autoridad a la cual se sigue -en este nuevo paradigma- es el conocimiento. En este esquema, la razón cumple un rol esencial junto a la experiencia<sup>239</sup>. Si recordamos algunos de los textos revisados en el capítulo anterior, nos podemos dar cuenta que los autores progresivamente van equilibrando fuerzas entre los conceptos transmitidos y la experiencia que se da solo en la práctica -por lo demás insustituible- para alcanzar el dominio de una disciplina.

Otra idea que emana de la Ilustración es la Universalidad<sup>240</sup>, que supone que el conocimiento se "democratiza", la que sumada a la posibilidad de acceder a él a través de los libros, hace cada vez más factible el aprender fuera de los muros de la academia.

En este clima de ideas y nuevos paradigmas crece musicalmente Onofre, quien desde su condición social, resuenan en él de manera más intensa, las diferencias entre el antiguo régimen y el

---

237 Tzvetan Todorov, *El espíritu de la Ilustración*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008, p.10.

238 Todorov, *El espíritu de ...*, p.11.

239 Todorov, *El espíritu de ...*, p.12.

240 Todorov, *El espíritu de ...*, pp.18-19.

nuevo que se avecina.

La *Cartilla Musica*<sup>241</sup> es un texto breve, el primero de tres libros anunciados por el autor. El primero especifica en el título *Cartilla Musica y primera parte que contiene un Methodo facil de aprehenderla á cantar*<sup>242</sup>. Al igual que otros tratadistas, Onofre habría proyectado hacer, a continuación de esta *Cartilla* dedicada al canto, otras dos. Una para aprender a acompañar, lo que implica enseñar contrapunto (Torres, 1702) y una tercera *Cartilla* para aprender a componer<sup>243</sup>. El formato elegido por de la Cadena -la *Cartilla*- permite que estas tres dimensiones del estudio musical sean abordadas en libros separados y no en un solo tratado como hicieron sus antecesores. Según nos señala Estenssoro, las cartillas son "pequeños folletos que servían para enseñar a leer con la lista de las vocales, consonantes y sus combinaciones en sílabas"<sup>244</sup>. Este formato respondía a las intenciones del autor peruano en cuanto a ofrecer al lector un documento de llegada directa, breve y sin mayores rodeos teóricos, que permitiera al receptor incorporar rápidamente los rudimentos de la materia en cuestión. El título de *Cartilla Música* no es nuevo en el repertorio de tratados musicales. Tenemos, por ejemplo la famosa *Cartella Musicale* de Banchieri (Venecia, 1614) y con posterioridad al texto de de la Cadena, *Principios ó Cartilla de Música*<sup>245</sup> de Josef de San Bernardo (Madrid, 1802).

Otro aspecto que podemos señalar respecto al título, es que ya no se refiere -como los autores españoles- al canto llano y canto de órgano por separado, sino que los reúne en el título *á Cantar*, no haciendo diferencias en los contenidos musicales necesarios para desempeñarse en uno u otro tipo de canto. Esta es la primera innovación que propone de la Cadena en su libro.

---

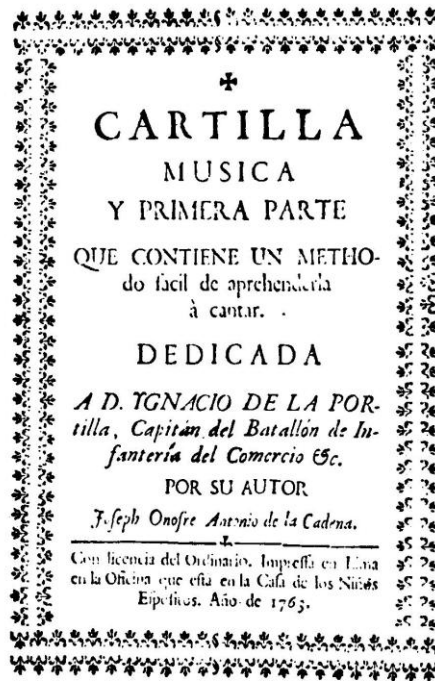
241 Para el estudio y análisis de la *Cartilla Música* y el *Diálogo Cathe-Músico*, se utilizará la transcripción hecha por Juan Carlos Estenssoro, publicada en 2001.

242 Lima, 1763.

243 De los textos estudiados, tenemos a Lorente con su tratado de 1672 dividido en "Los quatro Artes della" (la Música). Estas son: Canto Llano, Canto de Órgano, Contrapunto y Composición. Por otra parte tenemos a Nasarre quien publicó en 1700 su *Fragmentos Musicos*, también dividido en cuatro tratados, los que nombra de la misma manera que Lorente.

244 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p.35.

245 El título completo de este libro es *Principios ó Cartilla de Música, en que se explican todas las señales ó caractéres de que se compone este arte con respecto al canto de organo, y al método de solfear sin mutanzas*



Portada de la *Cartilla Música* en donde señala la temática que contendrá el libro. Lima, 1763. (Apéndice, cap. 3, imagen 1)

En la dedicatoria, y a propósito del nombre de su benefactor, el Capitán Don Ignacio de la Portilla, de la Cadena aprovecha de comunicar al lector cuáles son sus fuentes y por tanto, a qué autores conoce y reconoce como autoridad, además de un pequeño resumen de los contenidos del texto. ¿Cómo lo hace? Simplemente toma el número de letras que conforma la palabra Portilla -ocho en total- y menciona igual número de "sistemas", a saber: Jubal; Mercurio; Pitágoras; Aristoxenes; Olimpo; Guido Aretino; Juan des Murs y Monsieur Rameau. Además vincula las ocho letras con los ocho tonos<sup>246</sup> "y ocho consonancias de ella"<sup>247</sup>. Luego, a propósito de las siete letras del nombre Ignacio, menciona los siete signos, voces y señales en las siete letras con que se identifican las notas (A, B, C, D, E, F, G). Por otra parte, anuncia otro cambio -aunque no es novedad- respecto a varios de los autores revisados en el capítulo anterior. Esto es la incorporación de una séptima voz -*si*- que luego presentará en detalle<sup>248</sup>. De la Cadena se suma a algunos autores que desde el siglo XVII ya habían incorporado el "si" o "bi" al antiguo hexacordio, respondiendo así a las necesidades prácticas de los repertorios contemporáneos a

246 Como después se podrá ver en el *Diálogo*, Onofre se refiere a los tonos como sinónimo de modos, como los nombran los tratadistas estudiados.

247 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p.56.

248 Recordemos que el término "voz" se refiere a la denominación de las notas según su función dentro del hexacordio acuñado por Guido Aretino: *ut, re, mi, fa, sol, la*. Estos nombres se aplicaban a los signos, identificados por las letras, según la función que estas últimas cumplían dentro de una melodía.



ellos<sup>249</sup>. Al mencionar signos, voces, señales y letras, Onofre nos presenta de manera sintética los contenidos básicos del canto llano y de paso, su dominio del tema.

La aprobación está a cargo de Fray Joseph Leal quien ostenta los títulos de "Doctor Theólogo en la Real Universidad de San Marcos, Calificador del Santo Oficio y Ex- Provincial de esta Provincia de Lima del Sacro Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de Captivos",<sup>250</sup> paso obligado para la publicación de un texto de esta naturaleza. Los cargos descritos, nos hablan de que se trata de una "autoridad letrada". Joseph Leal representa dos de las instituciones fuertes de la colonia: iglesia y universidad, a las que sumamos la milicia, encarnada por Ignacio de la Portilla como representante de la Corona española. Tenemos, de esta manera, a la "ciudad letrada" en pleno apoyando el libro del pardo peruano.

En la aprobación, Leal celebra la brevedad del escrito y fundamenta su elogio en el hecho de que la extensa obra de San Agustín -nada menos que sus seis libros *De Música*- esté reducida a una cartilla breve. Si bien es una exageración y por otra parte desconocimiento, ya que San Agustín no abordó en sus libros los aspectos melódicos de la música, la comparación impresiona y realza el valor del escrito de de la Cadena.

También señala que se verán favorecidos por su contenido los "Profesores de esta Arte", poniendo a de la Cadena, a la par con Pedro Cerone quien en el título del Primer Libro de su obra *El Melopeo y Maestro*, se refiere a los maestros de capilla como sus primeros destinatarios y con ello se instala por sobre ellos. En resumen, Leal elogia la claridad y rapidez con que el conocimiento podrá llegar a los usuarios a través de esta *Cartilla*.

Finalmente, el Hermano Joseph Artieda en su "Respuesta y Parecer"<sup>251</sup>, reitera los elogios por tratarse de una obra corta de extensión en la cual se entregan los rudimentos e instrucción musicales y agrega lo siguiente: "sólo con dejarse leer, sabe ilustrar"<sup>252</sup>, principio que luego en la Introducción Onofre defiende férreamente.

A continuación comienza el texto de Onofre de la Cadena con el tradicional "Al lector"<sup>253</sup> espacio que casi siempre da inicio a las palabras de los autores a sus destinatarios. Aquí se insiste en lo señalado por Artieda cuando este se refiere a que la sola lectura de su texto basta para tener una total

---

249 Adriano Banchieri en su tratado *La Cartella Musicale* (Venecia, 1614), anuncia este uso aunque igualmente enseña la práctica en base al hexacordio. En este caso el autor propone las voces "bi" para la Bquadra y "ba", para la Bblanda, p.18; Lorente (1672) en la p. 62, presenta la voz "bi" como séptimo elemento a considerar en la solmisación.

250 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p.58.

251 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p. 61.

252 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p. 61.

253 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p.62.

inteligencia. Cuando dice "cuyos rudimentos se encaminan a aclarar las Reglas para su mejor y más perfecta práctica"<sup>254</sup>, lejos de manifestar molestia con aquellos que hacen la música sin estar previamente en pleno conocimiento de sus reglas, con sus palabras motiva al lector a que, adquiriendo los preceptos contenidos en su libro más la experiencia que seguramente ya posee, adquirirá un pleno dominio de la música. En este sentido su postura se acerca a la de Torres, cuando en su tratado de 1702, insta a todos a aprender las reglas y sus advertencias finales van dirigidas tanto a quienes ya son doctos en la teoría, como los que son más bien músicos prácticos<sup>255</sup>.

En la presentación de las abreviaturas del texto, incluye la voz "si" como Bsifabemi, indicando que ese signo "B" puede cumplir funciones de *mi*, *fa*, *si bemol* y *si*. La inclusión de la voz "be", también nos indica que esta altura (Bbemol o Bblanda) la tratará de manera separada de "fa". Recordemos que normalmente esa altura -B bemol- tiene como voz "fa". Al incluir la "be" la está diferenciando de esta y con ello produce una mezcla entre la solmisación más tradicional y una postura distinta en donde "fa" solo estaría en los signos F y C. Retornaremos al tema más adelante.

Finalmente en estas palabras al Lector, no explicita motivos externos para escribir como lo han hecho otros -sus discípulos, la ignorancia vista en el entorno, solicitud de otros maestros, dar una herramienta para los concursos de oposición- sino que la razón única es otorgar a otros, a través de un instrumento expedito, los rudimentos para la inteligencia de la música. Esos "otros" puede ser cualquier persona que desee aprender, no se circunscribe a estudiantes o postulantes a cargos dentro de una capilla.

### **3.1.1 Introducción de la *Cartilla Música*.**

Nos detendremos en esta sección ya que nos ofrece bastante información sobre la postura de Onofre de la Cadena acerca de la enseñanza de la música y la entrega del conocimiento a través de la escritura. Es la oportunidad del autor para expresar con cierta libertad sus críticas hacia los tratadistas más tradicionales. Para ello, ocupa la figura de Apolo, quien se le aparece para conversar de los temas relacionados con el aprendizaje y la validez de las tradiciones<sup>256</sup>.

Una primera idea que podemos rescatar es aquella relacionada con el pequeño análisis que hace sobre cómo las otras ciencias han "avanzado" respecto a la comprensión de sus conceptos. Dice: "Esto,

---

254 Estenssoro , *José Onofre Antonio...*, p.62.

255 Torres, *Reglas Generales ...*, *Advertencias que deben observar los que acompañan*, pp.140-142.

256 Estenssoro , *José Onofre Antonio...*, p.61.

lo ha producido la variedad de "Doctrinas" que se han empleado a facilitar la construcción de las Ciencias"<sup>257</sup>. ¿Estará insinuando con ello que por vías diversas se puede llegar a un mismo resultado? y junto con ello, ¿es una manera de decir que lo establecido no es el único camino y así lo han demostrado las otras ciencias? Ante el hecho de que definitivamente la música es una ciencia que aparentemente no puede reducir los caminos o esfuerzos en la conquista de su aprendizaje, el autor se entrega a la reflexión sobre las cualidades de la música.

Su primer pensamiento es que es una "Ciencia Angélica" y como tal su comprensión estaría vedada a los hombres. Con esta frase nos podríamos remitir a Salinas -de los autores revisados-, quien propone -en su *Libro Tercero*- un cuarto género de música, que corresponde a "la música celeste que entonan los ángeles en alabanza a Dios y que oirán los bienaventurados en la otra vida"<sup>258</sup> palabras que Goldáraz interpreta como la cristianización de la música mundana.

Luego, situándose en otro extremo, la llama "infeliz Facultad" y "despreciable", por no dejarse encasillar en una clasificación. En estas expresiones Onofre reconoce que la música, puede manifestarse en todos -plebeyos y doctos- sin remitirse a doctrinas ni reglas, aceptando el hecho de que no existe una manera de hacer la música, no hay solo un modo de aprenderla y expresarla. Las otras ciencias, pertenecientes al mundo de la "ciudad letrada" se desenvuelven dentro de los muros de las universidades e iglesia y no en medio de los no doctos. La música en ese sentido, sería una prueba de que el conocimiento lo puede ostentar cualquier persona; idea que resuena con los principios de la Ilustración y seguramente con sus propios anhelos de igualdad.

Cuando de la Cadena habla de "los ignorantes de las generales reglas"<sup>259</sup>, no dice de la música, sino de sus reglas, que para él no es lo mismo. Este principio marca una clara diferencia con sus antecesores quienes no reconocen a un músico si no demuestra conocimiento y dominio de los preceptos instaurados por la tradición. En definitiva, la música es de todos y está por encima de las instituciones letradas.

### **3.1.2 La *Cartilla Música* respecto a los autores europeos estudiados.**

El paso siguiente en su discurso, luego de describir las cualidades de la música respecto a las otras ciencias, es la dura crítica a los maestros que entregan el conocimiento de una manera tan confusa

---

257 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p. 63.

258 Goldáraz, *Musices Liber...*, p.28.

259 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p.65.

que los principiantes no alcanzan o les cuesta trabajo comprender<sup>260</sup>. El primer punto de divergencia está en la división -que los tratadistas tradicionales hacen- del canto llano y el canto de órgano y consecuentemente el tratamiento que se les da como conceptos separados.

Para justificar su desacuerdo, Onofre enumera algunos términos básicos que nos dan algunas luces. Habla de veintiún signos -notas- para cantar ambos cantos. Al decir "veintiún notas" nos señala que ha aumentado en una nota la tradicional mano guidoniana que normalmente contempla veinte signos<sup>261</sup>. No queda claro, sino más adelante, si la nota agregada es la F regrave o la F agudísima. También explicita las diferencias que hay -entre ambos cantos- en algunos de los términos enumerados. Por ejemplo, las claves son solo dos en el canto llano -Ffaut y Csolfaut- y en el canto de órgano son varias más, al considerar llaves Csolfaut en diferentes líneas - para Onofre todas son una sola- e incluye la llave de Gsolreut, que no es utilizada en el canto llano. También aclara que las figuras solo son necesarias en la polifonía -canto de órgano-, pero no hace alusión alguna sobre la práctica que conlleva cada uno de esos cantos en relación al modo, texto y afinación. No se pronuncia respecto a la práctica misma de la música.

Cuando se refiere de la Cadena a "Canto de Órgano" lo identifica exclusivamente con el instrumento y no con una manera de hacer y cantar la música que puede ser acompañada o doblada por el órgano. Canto de órgano describe a un tipo de canto que es medido, y en eso todos los autores concuerdan. Lo que no dicen pero queda explícito en los ejemplos, es que el canto de órgano siempre se refiere a la polifonía, mientras que canto llano y canto figurado corresponden a monodia. Por lo tanto identificar al canto de órgano con el instrumento, es una confusión de términos de de la Cadena. En lo que sí concuerda con los tratadistas es que en este canto se debe contemplar el estudio de las figuras musicales.

Cerone nos presenta una definición de canto de órgano:

Definición del Canto de Organo, Cap. Primero  
(...) la música Mensural o de Órgano (dice el contemporáneo de Josquin, Andrés Ornitorparco) Es arte, cuya armonía es perfeccionada con variedad de puntos, de señales y de voces. Muchos escritores han procurado dar varias definiciones sobre ello, mas ninguna cosa dicen, que esta definición no comprenda como verse puede en el cap.VII de las Curiosidades Planas p.211,

Definición de canto de Órgano de Pedro Cerone. *Melopeo y Maestro* (1613), Libro VI, pp.483-484

---

260 Estenssoro , *José Onofre Antonio...*, p.66.

261 Ver manos presentadas en el primer capítulo de este trabajo: de Francisco Montanos 1616, p. 27; Manuel Pérez Calderón, 1719, p. 31. Esta última muestra 19 signos.

La que señala:

Mas la Música de Canto de Órgano; es una cantidad de figuras cantadas o pronunciadas ahora con movimiento tarde, cuando con veloz (que es presto y ligero) y cuando con velocísimo; según la forma y significado de las figuras o notas.

Definición de canto de Órgano de Pedro Cerone. *Melopeo y Maestro* (1613), Libro II, p.21

Otra definición, entregada por Lorente dice:

Tratando de la parte Métrica, o Mensural, que es el Canto de Órgano; y declarando su definición, digo, que el Canto de Órgano, es diversa cantidad de Figuras, no iguales; las cuales aumentan o disminuyen, según el Modo, Tiempo, o Prolación demuestra

Definición de Canto de Órgano de Andrés Lorente en *El por que de la Musica en que se contienen los quatro artes de ella*, 1672, Libro Segundo, p.146. Nótese la similitud de la definición respecto a Cerone.

Jerónimo Romero de Ávila dice al respecto:

Preg. ¿Qué es Canto de Órgano?

Resp. Un agregado de figuras o Notas las cuales se aumentan, o disminuyen según el Tiempo.

Definición de Canto de Órgano de Gerónimo Romero de Avila en *Arte de Canto-Llano y Organo ó Prontuario Musico*, Madrid, 1830, p.169.

Es una definición reducida respecto a las anteriores y que rescata las cualidades rítmicas de este canto.

Contrastamos estas definiciones con lo que nos dice Onofre:

¿Que por el *Arte de canto de órgano* se aprenderá desde luego el canto llano, así porque son unas mismas las reglas (a excepción de no guardar compases ni usar todas las *claves* y *figuras*), como porque el órgano sigue siempre el canto llano acompañándole? Sobre esto deben saber que por el *Arte de canto de órgano* se sabrá canto llano, canto de arpa, canto de flauta, canto de violín, etc. Y que este arte no se debe nominar *Arte de canto de órgano*, sino *Arte de aprender la Música* pues la esencia de él es enseñarla, guardando todas las reglas que se dan para ello, entonando el canto, o bien llanamente (que es canto llano) sin sujetarse a *compases*, ni *tiempos*, o ya ir con estos mensurando la distancia que se ha de alargar o acortar en las *figuras*.<sup>262</sup>

Posteriormente a la crítica respecto a estas denominaciones del canto sumado a la intención de simplificar lo que a su parecer, otros han complicado sin razón, termina dando una definición bastante

---

262 Estenssoro , *José Onofre Antonio*..., p.68.

osada para la época sobre qué es música: "todo lo que mira a sonido es Música"<sup>263</sup>. Sumándonos a la opinión de Estenssoro, esta es una definición bastante actual y se sale de la concepción de música que señalan los tratadistas antiguos y sus contemporáneos<sup>264</sup>.

Los signos, deducciones y propiedades.

Recordemos que los "signos" corresponden a las letras con que se identifican las notas en un determinado registro utilizado en la música vocal, presentada por los tratadistas. La gama normalmente se extendía desde la G (primera línea en llave de Fa) hasta la E (cuarto espacio en llave de Sol).

Los autores estudiados presentan la gama de diversas maneras:

Los Músicos (según tiene Nicolao Vuollico) no hallaron instrumento más apto, pronto, ni mejor (por donde enseñasen a los principiantes los veinte signos de la Música) que la mano. Y escogió la izquierda, que para esto viene más a propósito. Y así lo primero que el principiante en Canto llano ha de saber es, los veinte signos desta mano, que dicen así:

**L**os Músicos (según tiene Nicolao Vuollico) no hallaron instrumento mas apto, prompto, ni mejor (por donde enseñassen a los principiantes los veynte signos de la Música) que la mano. Y escogieró la yzquierda, que para esto viene mas a proppósito. Y así lo primero que el principiâte en Canto llano ha de fâber es, los veynte signos desta mano, que dizen así.

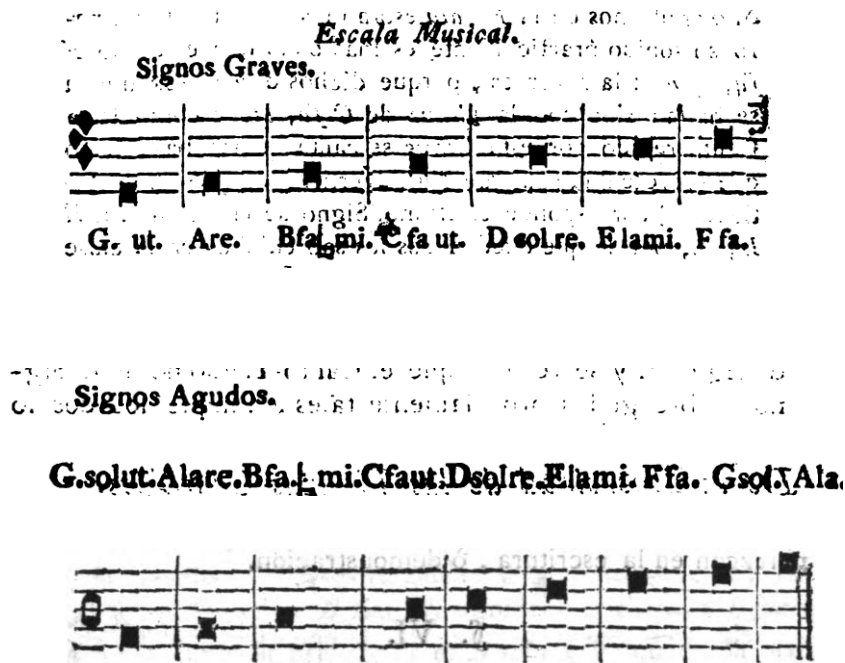
**G**ut, **A**re, **h**mi, **C**faut, **D**solre, **E**lami, **F**faut  
**G**solreut, **A**lamire, **B**fa **h**mi, **C**solfaut, **D**lasolre, **E**lami, **F**faut  
**G**solreut, **A**lamire, **B**fa **h**mi, **C**solfa, **D**lasol, **E**la.

Gama de la mano presentada por Andrés Lorente en su *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la Música. Práctica del Canto Llano* (1614), p.16. (Apéndice, cap. 3, imagen 2)

263 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p.68.

264 Recordemos que una de las definiciones utilizadas, es aquella de San Agustín que dice que Música es el Arte de bien medir. En Lorente (1672), p.2.

Ignacio Ramoneda, por su parte, presenta la gama directamente en el pentagrama con las llaves correspondientes a los registros:



Gama de los sonidos utilizados en el *Canto Llano*.  
*Arte de Canto-Llano en compendio breve, y methodo muy facil*  
*para que los particulares, que deben saberlo, adquieran con brevedad*  
*y poco trabajo la inteligencia, y destreza conveniente,*  
 presentado por Ignacio Ramoneda, 1778, p.9.( Apéndice, cap. 3, imagen 3)

Marcos y Navas muestra los registros de la gama a través del formato de diálogo:

**P.** Quántas son las letras?  
**R.** Solamente siete , que son G. A. B. C. D. E. F. habien-  
 do la diferencia , que las graves se pintan mayúsculas,  
 como arriba , las agudas minúsculas asi g. a. b. c. d. e. f.  
 y las sobreagudas minúsculas dobles asi gg. aa. bb. cc.  
 dd. ee. ff.

Francisco Marcos y Navas en su *Arte, o compendio general del Canto-Llano,*  
*Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos,* 1777, p.3 (Apéndice, cap. 3, imagen 4)

En el transcurso de los siglos XVII y XVIII, esta gama se fue ampliando una nota hacia abajo y una hacia arriba, pero siempre representando aquel registro de la música vocal. No era necesario presentar una gama diferenciada para los instrumentistas, puesto que esta parte de la formación musical

era entregada al inicio y todos recibían instrucción vocal y de solfeo antes de comenzar el estudio de un instrumento<sup>265</sup>. Al tocar, un músico necesariamente aplicaba su práctica y conocimientos de *solfa*. De hecho, algunos tratados de instrumentos incluyen la ejercitación vocal con sistema hexacordal<sup>266</sup>.

De la Cadena lo que hace aquí es criticar el hecho de que se hable de veintiún signos (letras) si él reconoce tan solo siete (A, B, C, D, E, F y G). No considera necesaria la repetición de esas siete letras ya que según él, son las mismas<sup>267</sup>. La razón de que se indique que son veinte o veintiún signos se debe a que -como se muestra en la gama ilustrada anteriormente -las letras pasan de mayúscula a minúscula y luego la duplicación de la minúscula, representando los diversos registros (grave, agudo y sobreagudo). De modo que si se lee G, g o gg, se sabe a qué "sol" se está refiriendo un autor en el tratado o escrito, en cuanto a su ubicación dentro de la gama. Onofre seguramente no lo sabe o no le ve la utilidad -segunda mitad del siglo XVIII- y para él es mejor, más expedito y simple, saber que hay siete signos distintos que se repiten una cantidad determinada de veces. En la presentación de los signos de Onofre, podemos constatar que el registro excede las posibilidades vocales. Está incluyendo el ámbito instrumental también.



Ejemplo 1, *Cartilla Musica* (1763), donde muestra los cinco registros considerados por de la Cadena. Los registros que suma a los ya conocidos son el Regrave y el agudísimo. Estenssoro (2001), p.90. (Apéndice, cap. 3, imagen 5)

265 De hecho algunos instrumentistas eran contratados en las capillas para tocar y para cantar y/o enseñar canto llano a los principiantes. La musicóloga Miriam Escudero en su libro *Esteban Salas, Maestro de Capilla en la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)*, en el Capítulo III "Esteban Salas en Santiago de Cuba", señala en detalle las funciones tanto de los MC como de los músicos en relación a quehacer musical y pedagógico.

266 Silvestro Ganassi , *Regola Rubertina*, 1542-43, p. XXXXII. En esta página Ganassi da unos ejercicios que incluyen exclusivamente hexacordios.

267 Estenssoro , *José Onofre Antonio*..., p.69.



Joseph de Torres en su *Reglas Generales de Acompañar* (1700), muestra el mismo registro señalado por de la Cadena y en relación -evidentemente- a un teclado para acompañar que tiene octava corta. Claramente nuestro autor trujillano desea consignar el ámbito instrumental y vocal.



Joseph de Torres en su *Reglas Generales de Acompañar* (1700), p.3. (Apéndice, cap. 3, imagen 6)

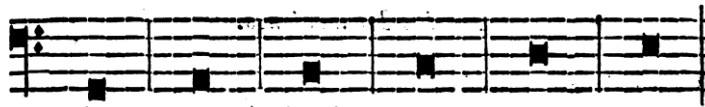
Bajo esta perspectiva, dejan de tener sentido también las nueve deducciones que nos presenta la tradición. Las deducciones son los signos que tienen la voz "ut". Dicho de otra manera, al presentar nueve deducciones se está diciendo que nueve veces se inicia un hexacordio con su correspondiente "ut". Son nueve porque cada tipo de hexacordio -natural, blando y duro- se repite tres veces a lo largo de la gama. Estos, por supuesto que se superponen, produciendo una diversidad de funciones para un mismo signo: Gsolreut, significa que G es *sol* en el hexacordio natural, *re* en el hexacordio blando y *ut* en el hexacordio duro. Asimismo si uno nombra un signo con sus respectivas voces, puede identificar a qué altura está esa nota. Por ejemplo Are es la nota ubicada en el primer espacio de la llave de Fa, a diferencia de Alamire, que se ubica en la quinta línea de esa misma llave.

Nuestro autor trujillano, muestra tres deducciones -no nueve- bajo la misma lógica con la cual solo considera siete signos.

Presentamos, a modo de ejemplo, las deducciones de Francisco Marcos y Navas. Se puede apreciar que las voces *mi* y *fa*, siempre están en el semitono del hexacordio y que dos de las deducciones no tienen bemol en la armadura. Están escritas en orden de aparición en "la mano".

*Deducción primera por Bequadrado.*

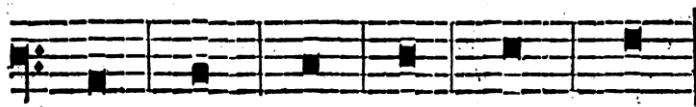
ut re mi fa sol la.



G sol re ut. A la mi re. B fa  $\frac{1}{2}$  mi. C sol fa ut. D la sol re. E la mi.

*Deducción segunda por Natura.*

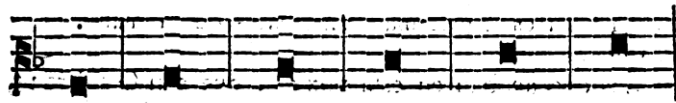
ut re mi fa sol la.



C sol fa ut. D la sol re. E la mi. F fa ut. G sol re ut. A la mi re.

*Deducción tercera por Bemol.*

ut re mi fa sol la.



F fa ut. G sol re ut. A la mi re. B fa  $\frac{1}{2}$  mi. C sol fa ut. D la sol re.

Francisco Marcos y Navas y las deducciones en su *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, 1777, p.10 (Apéndice, cap. 3, imagen 7).

Las propiedades representan el hexacordio bajo el cual se leerá una música. En los siglos XVI y XVII, y especialmente en el XVI, la música vocal estaba escrita sin alteraciones en la armadura o solo con un bemol. Para la lectura de estas obras, al solmisar, se debía utilizar dos de los hexacordios disponibles. Si la partitura no tenía bemoles, los hexacordios utilizados eran el natural (que se inicia en C) y duro (que se inicia en G); si la obra presentaba un bemol en la armadura, los hexacordios utilizados debían ser el natural y el blando (que se inicia en F). No existían otras armaduras. Esporádicamente podía aparecer un E bemol junto al Bmole al inicio del pentagrama. Además, el bemol no señalaba una tonalidad, como nuestras actuales armaduras en donde un bemol nos anuncia un Fa Mayor, un Re menor o un primer tono transpuesto a Sol. En este contexto -insistimos que estamos hablando del siglo XVI y parte del XVII- el bemol indicaba dónde estaba ubicada la voz *fa* y

consecuentemente el *mi*. Esas voces *-fa* y *mi-* eran el centro de atención de toda lectura y su ubicación en la clave era muy importante para leer -solmisando-correctamente una partitura. El sostenido solo se incluía en la cadencia para sensibilizar el séptimo grado y así cumplir con las reglas contrapuntísticas que rigen para las cadencias. En ese momento la nota alterada se solmisaba *mi*, porque sobre ella había un semitono.

Todas estas prácticas en los tiempos de de la Cadena estaban bastante obsoletas siempre y cuando no se interpretara repertorio del siglo XVI (Morales, Victoria, Guerrero y otros compositores muy conocidos en el Nuevo Mundo) o canto llano. Para la música contemporánea a nuestro autor, en donde las armaduras tal como las concebimos hoy día estaban totalmente vigentes, el tema de las propiedades, deducciones y gama, no tenían una utilidad real y para los principiantes -tal como para un estudiante actual- seguramente constituían un problema, más que una ayuda<sup>268</sup>. Es al menos lo que nos expresa el autor trujillano. Más aún si alguien comenzaba su instrucción musical directamente con el repertorio de su tiempo y no con canto llano o polifonía.

#### Mutaciones.

La mutación en el contexto de la solmisación es el cambio de hexacordio al momento de solfear. Como originalmente se contaba con seis voces (ut, re, mi, fa, fa, sol y la) para cubrir siete signos (G, A, B, C, D, E y F), necesariamente en el transcurso de la melodía -una escala por ejemplo- había que cambiar de hexacordio para poder nombrar la totalidad de las notas. Recordemos que para cada obra se utilizaban dos hexacordios. Para mutar, se pasaba alternadamente de uno a otro. Para ello había tres lugares muy precisos donde realizar estos cambios, los que eran seleccionados según si la melodía ascendía o descendía. Si se estaban utilizando los hexacordios natural y duro, los puntos de mutación eran: D (cuya voz era *re* si la melodía ascendía); E (cuya voz era *la* si la melodía descendía) y A (cuya voz era *la* si la melodía descendía o *re* si la melodía ascendía). Si se estaban utilizando los hexacordios natural y blando, los puntos de mutación eran: G (cuya voz era *re* si la melodía ascendía); A (cuya voz era *la* si la melodía descendía) y D (cuya voz era *la* si la melodía descendía o *re* si la melodía ascendía). Nótese que las mutaciones siempre contemplaban la ubicación de la voz en uno de los extremos del hexacordio, lo que permitía una movilidad en la lectura, especialmente cuando el intérprete

---

268 Sin perjuicio de lo anterior, y basándonos en la práctica, el estudio de la lectura musical con la técnica de la solmisación contribuye enormemente a la comprensión de la música la momento de leer, ya que obliga al lector a relacionar los sonidos dentro de un sistema y no permite la lectura de notas aisladas. Zoltán Kodály, a mediados del siglo XX, vislumbró estos beneficios e inspirado por la idea de Guido D'Arezzo y las exitosas experiencias en Inglaterra, instauró este sistema del "do movable" con ocho notas, en su país natal en la enseñanza de la música en las escuelas; teniendo como base las escalas pentatónica mayor en Do, pentatónica menor en La, Do Mayor y La Menor. Hoy Hungría es uno de los países con mejor sistema de educación musical del mundo.

ornamentaba.

Al incluir la séptima nota al antiguo hexacordio agregando la voz *si*<sup>269</sup>, las mutaciones pasaron a segundo plano y dejaron de tener la relevancia de cuando estaba vigente el antiguo sistema. Aun así notamos un problema aparente en los ejemplos II y III presentados por de la Cadena. En ellos no contempla las mutaciones como se han explicado anteriormente, sino que simplemente asume que todo lo que sube se nombrará *ut, re, mi* y todo lo que descende, *la, sol, fa*. Esta manera de plantear la mutación lleva a un error al poner una voz *ut* en la Bquadra ascendiendo y nombrar *la* a la Bquadra descendiendo, básicamente porque a esas alturas ha excedido la gama de notas que usualmente se contempla en las explicaciones de la solmisación y las mutaciones. De la Cadena incorpora el registro instrumental para explicar contenidos que tradicionalmente se utilizan para referirse a la música vocal, y que se generaron desde esa práctica. Lo que extraña verdaderamente es que a continuación de los ejemplos explica parcialmente la mutación de manera correcta -aquella que muta en D para subir y A para bajar. Pensamos que de la Cadena no conocía a cabalidad el sistema de las mutaciones y es una razón más para rechazarlas, considerándolas de una complicación tal que dilatava el aprendizaje de un principiante<sup>270</sup>. A continuación mostraremos el sistema de mutación que proponen de la Cadena y otros tratadistas.



Ejemplos 2 y 3 de la *Cartilla Musica* (1763) que ejemplifica la mutación., Estenssoro (2001), p. 91. (Apéndice, cap. 3, imagen 8)

269 Sacada también del Himno a San Juan: Sancte Ioannes.

270 En defensa del sistema de mutaciones para la lectura de obras del siglo XVI, podemos decir que con ellas el lector sabe a cada momento la función que cumplen las notas que está cantando y con ello les puede dar un timbre especial. No es lo mismo cantar una nota con función de sol que de re o ut.

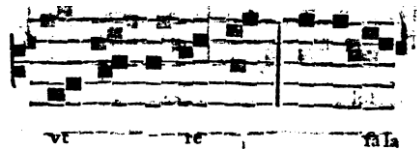
### EXEMPLO.



Ejemplo de mutación de Ignacio Ramoneda (1777) subiendo con propiedad natural, p.21. Puede notarse que los cambios no son desde *ut*, sino desde *re*. (Apéndice, cap. 3, imagen 9)

Otra manera de mostrar las mutaciones es aplicándolas en un contexto musical. Así lo hizo Damaso Artufel en su *Arte de Canto Llano* (1614), donde optó por indicar las mutaciones en una melodía previa ejercitación con pasos graduales y por terceras. Artufel en su ejemplo muestra cómo operan las mutaciones en los casos en que las melodías tienen saltos. En esos casos la "cuenta" se realiza de la misma manera que en las melodías graduales, solo que no se ve la nota de mutación ya que está en medio de un intervalo más grande.

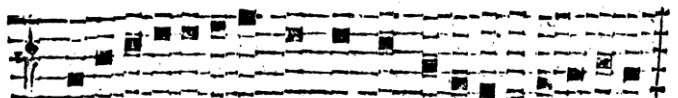
La siguiente imagen muestra el extracto de un ejemplo de melodía con las indicaciones de los lugares de mutación y la voz que corresponde cada vez. Bernardo Comes, Y de Puig (1739) en su *Fragmentos Musicos. Caudalosa fuente Gregoriana, en el arte de Canto Llano*, también incluye una ejercitación de este tipo con melodías simples en las cuales indica los lugares de mutación (pp.18-20).



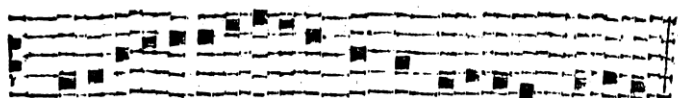
Selección de un ejemplo de mutación de Damaso Artufel (1614), en su libro *Arte de Canto Llano*, p.9. (Apéndice, cap. 3, imagen 10).



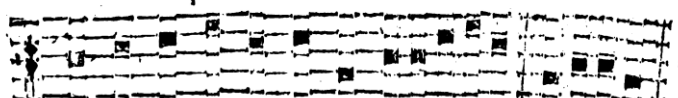
EXEMPLO DE LAS MUTAN-  
ças, quando se canta por las propiedades de  
Natura, y Be quadrado.



Re Fa Sol Re Re Mi Fa La La Sol La Fa Mi Re Fa Re Mi Re.

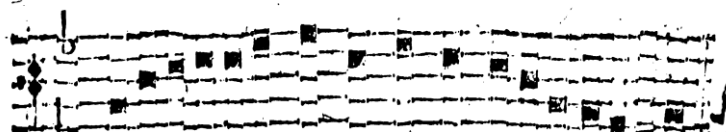


Vt Re Fa Re Mi Mi Fa Sol Fa La Fa Mi Sol La Sol Fa Mi Sol La Sol.

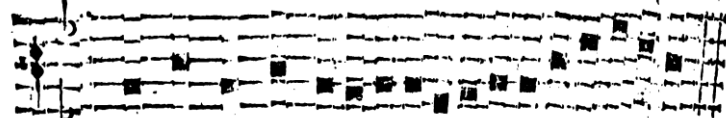


Fa Sol La Fa Sol La Re Fa Fa La Fa Sol Re Mi Mi Re.

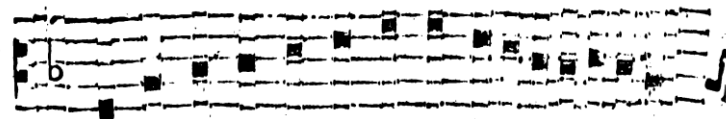
CANTASE POR NATVRA, Y BEMOL.



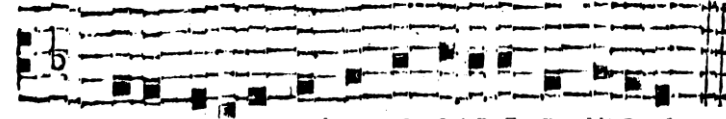
Re Fa Re Mi Mi Fa sol Mi Fa La Sol Fa La Sol Fa Mi Sol.



Re Fa Re Mi La Sol La La Fa Sol Re Re Fa Mi Fa Re Vt.



Vt Mi Fa Sol Re Mi Fa Fa Mi La Sol Fa Sol Fa La,



Sol Sol Fa Mi Fa Ré Mi Fa Sol Fa Fa Re Mi Re Vt.

Ejemplos de mutación de Andrés Lorente (1672), en su libro *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, p.35. (Apéndice, cap. 3, imagen 11).

Onofre elige cantar en la propiedad *bequadrada*, utilizando siete voces, donde la voz *ut* está situada en G<sup>271</sup>. El problema que se presenta allí, es que al ejemplificar la propiedad bequadrada, utiliza la voz *si* para la F y no para la F sostenida. De hecho, nunca escribe una F sostenida.

Si nos remontamos a los antiguos autores, podemos ver que las voces *fa* y *mi*, muestran el lugar en donde se ubica el semitono. Por lo tanto cada vez que -sin mediar alteraciones o nota *ficta*- hay un semitono, la nota superior se nombra *fa* y la inferior *mi*. De hecho, cuando se utiliza una determinada llave; para leer, lo primero que se hace es ubicar en ella los puntos en donde se encuentran los *fa* y *mi*.

Al agregar la voz *si*, podríamos suponer que esa voz está por debajo de un semitono -*si/ut*- y por lo tanto, cuando una nota es nombrada *si*, sobre ella debería haber un semitono. Pues bien, esto no ocurre en el ejemplo IV de de la Cadena en donde una F (natural) la nombra *si*. El autor no hace, al parecer, el cálculo de los tonos y semitonos que debería cumplir la propiedad con la inclusión de la séptima voz, simplemente nombra con la nueva voz a la séptima nota agregada<sup>272</sup>. Esta aplicación de la voz "si" o "bi" al fa natural dentro de una escala iniciada en G es nueva. Banchieri presenta en su *Cartella Musicale* la voz "bi" para E y B bequadro, siempre en una relación de semitono con la nota ubicada inmediatamente arriba.<sup>273</sup>

Finalmente, podemos observar que el autor deja de lado la propiedad por bemol. No hay mención de ello y sus ejemplos no tienen dicha alteración en la armadura.

### EXEMPLO III.



*Cartilla Musica* (1763). Ejemplo 4 donde se solmisa *si* el signo F. Estenssoro (2001), p. 91 (Apéndice, cap. 3, imagen 12)

271 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p.73.

272 En el fondo lo que hizo en el siglo XX Kodály al determinar como modelos de las siete "voces" las escalas mayor y menor sin alteraciones.

273 Adriano Banchieri, *Cartella Musicale nel Canto Figurato, Fermo e Contrapunto*, Venecia. 1614. Publicado por Forni Editore, Bologna, 1968, pp. 20 y 21.

Al finalizar la Introducción, reitera dos aspectos, mencionados anteriormente:

1. Divide la instrucción musical total en tres y por lo tanto los textos anunciados son: cantar, acompañar y componer, fusionando en el título *Cantar*, la enseñanza de los rudimentos para cantar cualquier música, sea esta perteneciente al canto llano o al canto de órgano. ¿Deja con ello la puerta abierta a otras ya que no explicita los dos tipos de canto tradicionales?
2. Reafirma lo dicho por Leal en relación a los principales destinatarios de esta obra: los maestros, diciendo "no sólo queda su complacencia en saberla sino que se dilata a enseñarla"<sup>274</sup>.

Como se ha podido observar, la Introducción en este caso es un documento fundamental para comprender la selección del contenido que ha incluido de la Cadena en su texto. Nos damos cuenta que sus grandes diferencias con otros autores están en el plano de la lectura melódica. No ha hecho mención alguna de la organización rítmica, la que sí incluye en sus *Notas*. Suponemos que en esa área, el autor no tiene discrepancias respecto a otros tratadistas más cercanos en el tiempo, al menos.

A continuación revisaremos el contenido de la *Cartilla*, el que está organizado a través de *Notas* -no capítulos, libros ni tratados- en las que se aborda cada uno de los contenidos enunciados al inicio del texto. Esta única sección la titula "Notas y Explicación de los Elementos"<sup>275</sup>.

### 3.1.3 Nota Primera (sobre los signos)<sup>276</sup>

Hace un paralelo entre los siete signos -desde G- y las siete voces -comenzando en *ut*- y a la voz *si* la llama *suplicento*. Al hacer este apareamiento de signos y voces, es que se produce lo señalado anteriormente: la voz *si* queda ubicada en la F, a la que Onofre no le pone el sostenido. Los siete signos, señala, se multiplican las veces que sean necesarias. Con ello no se amarra con un registro y por lo tanto deja abierta la posibilidad de incluir las notas extremas de la voz -pensemos en repertorio vocal de segunda mitad del siglo XVIII- y las de los instrumentos.

Denomina los registros<sup>277</sup> de la siguiente manera: "regraves o graves; graves o sobregraves;

---

274 Estenssoro , *José Onofre Antonio*..., p.74.

275 Estenssoro , *José Onofre Antonio*..., pp.77- 96 incluidas las imágenes de los ejemplos en facsimil.

276 Estenssoro , *José Onofre Antonio*..., p.77.

277 Onofre mantiene la tradición en el sentido de que los registros cambian cuando se repite la serie de siete signos. Giovanni Maria Lanfranco en su *Scintille di Musica* (Brescia, 1583) expone un esquema bastante claro con el número total de notas de la gama y cómo van cambiando los registros y las claves, bajo el título de "Scala delle mutationi di bequadro", p.25.



agudos; sobreagudos; agudísimos, etc."<sup>278</sup> Con el "etc." nuevamente deja abierta la posibilidad de registros extremos a los cuales pueden llegar los instrumentos. (Ver imagen 5 del apéndice, cap. 3)

### 3.1.4 Nota Segunda (sobre las voces)<sup>279</sup>

Mantiene la antigua práctica de cantar con las *voces* y no con los sonidos "reales" que están identificados con las letras. En el ejemplo VII, insiste en poner la voz *si* en la F. Onofre en sus ejemplos, nunca inicia las escalas o melodías en C, con lo que la voz *si* quedaría en B o tampoco parte en F, con lo que la voz *si* quedaría en E. Lo que no calcula tampoco Onofre es que, bajando y sin alterar la F, las voces *si* y *la* quedan a una distancia de semitono. Si bien antes anunció las tres propiedades -en cuyos casos *si* estaría a un tono de su antecesor *la*- solo se queda con la propiedad becuadrada para sus ejemplos.



*Cartilla Musica* (1763). Las siete voces puestas por de la Cadena en propiedad becuadrada. Estenssoro (2001), p. 92. (Apéndice, cap. 3, imagen 13)

### 3.1.5 Nota Tercera (sobre las claves)<sup>280</sup>

Al igual que los tratados revisados, muestra tres tipos de claves: C, F y G. Recordemos que en textos anteriores, estas se presentaban además con las respectivas alteraciones. Había cierta diferenciación entre aquellas con y sin bemol y algunos mostraban las claves de F y C en todas líneas del pentagrama en que eran usadas. El abordaje de las claves es de mucha importancia ya que estas representan diversos registros y sus *fa-mi* están -consecuentemente- ubicados en distinto lugar. Lo que Onofre omite es la identificación de las claves con las voces: Gsolfaut; Ffaut y Csolfaut.

En el ejemplo VIII, muestra las claves desde la más aguda a la más grave, un orden opuesto al de los tratados tradicionales.

<sup>278</sup> Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p.77.

<sup>279</sup> Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, pp. 78-79.

<sup>280</sup> Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p.79.

EXEMPLO VIII,



*Cartilla Musica* (1763). Las Claves. Estenssoro (2001), p. 92. (Apéndice, cap. 3, imagen 14)

Nasarre, en 1700, presenta tres claves y las describe con sus respectivas voces:

P. Estos tres signos de donde nacen estas tres propiedades, ¿son por alguna cosa principales?

R. Sí, porque en estas se asientan las tres Claves, que en la Música se usan, que se figuran así.

**P. Estos tres signos de donde nacen estas tres propiedades, son por alguna otra cosa principales?**

**R. Sí, porque en ellas se asientan las tres Claves, que en la Música se usan, que se figuran así.**



Pablo Nasarre en su *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro Tratados.*

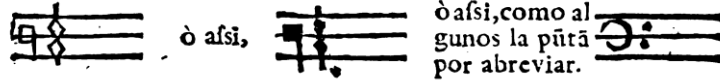
*En que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición* (1700), p. 5.

"Estos tres signos", se refiere a F, C, G, que son las notas de donde se generan los tres hexacordios. (Apéndice, cap. 3, imagen 15).

Andrés Lorente en su *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion* (1672), muestra las claves y alternativas de diseño. Además, especifica que la llave de Gsolre, no se usa en canto llano. También las nombra con sus voces.

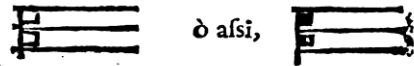
Hay en la Música unas señales que se llaman Claves, las cuales señalan cada punto en qué Signo está; estas son tres; la primera se llama Clave de Ffaut; tiene su asiento en Fefaut grave, señálase con tres puntos desta manera.

Ay en la Música vnas señales, que se llaman Claves, las quales señalan cada punto en que Signo está; estas son tres; la primera se llama Clave de Fefaut; tiene su asiento en Fefaut grave, señálase con tres puntos desta manera.



La segunda Clave es de Cesolfaut: tiene su asiento, y casa en CesolFaut agudo, señálase con dos puntos así.

La segunda Clave es de Ce sol faut: tiene su asiento, y casa en Ce sol faut agudo, señálase con dos puntos así.



La tercera Clave es de GSolreut: tiene su asiento en Gesolreut sobreagudo, o sobre compuestos, señálase así.

Esta última no sirve en el Canto Llano

La tercera Clave es de G.Solre ut: tiene su asiento en Gesolreut, sobre agudo, o sobre compuesto; señálase así.



Esta última no sirve, en el Canto Llano.

Andrés Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion* (1672) y los diversos diseños de las claves, p. 16. (Apéndice, cap. 3, imagen 16).

### 3.1.6 Nota Cuarta (sobre las figuras)<sup>281</sup>

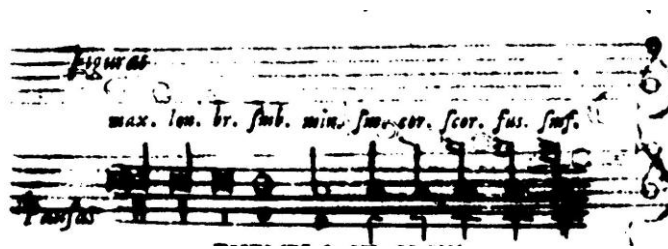
Al explicar las figuras, antes de mostrarlas menciona su clasificación: perfectas e imperfectas. La explicación de cada una de ellas no es del todo clara, ya que no especifica a qué se refiere con "perfectas cuando gozan por sí su valor" e imperfectas "cuando no lo gozan". Luego explica a medias una de las reglas mediante la cual una figura conserva su perfección o la pierde. La definición es incompleta y no permite al que lee, hacerse una idea cabal de cuáles son las figuras y en qué contexto,

<sup>281</sup> Estenssoro, *José Onofre Antonio*..., pp.79.

son perfectas o imperfectas. Esto se va ordenando a medida que explica las pausas y los puntillos:

Son perfectas e imperfectas: perfectas cuando gozan por sí su Valor, imperfectas cuando no le gozan, lo que se le origina (respecto de el tiempo) cuando a una *figura* mayor se le sigue una menor. Mas si se le siguiesen figuras iguales, todas serían perfectas, menos aquella que se le siguiese menor.<sup>282</sup>

La explicación de que la perfección se mantiene o pierde dependiendo de qué figura acompaña a la que está siendo leída es correcta, pero no relaciona la perfección con los signos que se ubican a continuación de la llave ni da ejemplos de lo que explica. Indudablemente es necesario contar con información adicional para comprender a cabalidad esta parte del texto.



EXEMPLO IX. Y X.

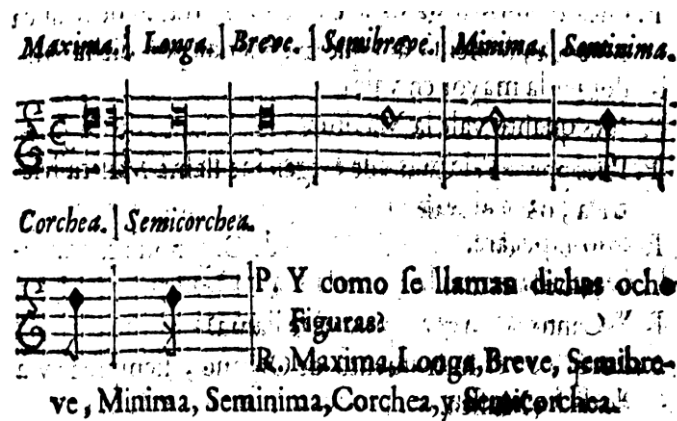
*Cartilla Musica* (1763). Las figuras y las pausas.  
El rango es bastante amplio: desde la máxima a la semifusa.  
Estenssoro (2001), p. 93. (Apéndice, cap. 3, imagen 17)

Pablo Nasarre (1700) en su listado de figuras contempla solo hasta la semicorchea. En el cap. cuarto el autor hace un desglose de los elementos involucrados en la perfección e imperfección de las figuras y del compás (p.227)

<sup>282</sup> Estenssoro, José Onofre Antonio..., pp.79.

P. Y ¿cómo se llaman dichas ocho figuras?

R. Máxima, Longa, Breve, Semibreve, Mínima, Seminínima, Corchea, Semicorchea.



Pablo Nasarre. *Fragments Musicos, repartidos en quatro Tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición* (1700), p.32 (Apéndice, cap. 3, imagen 18)

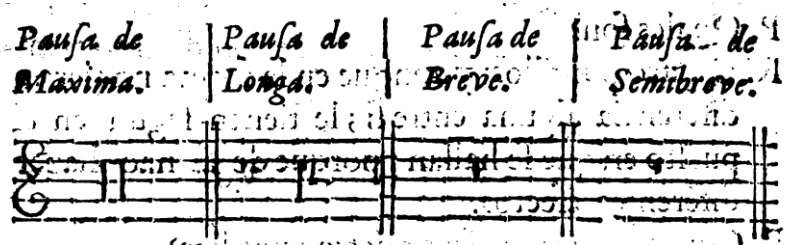
### 3.1.7 Nota Quinta (sobre las pausas)<sup>283</sup>

Luego de una descripción muy breve, el autor pasa a mostrar las pausas junto a las figuras, las que hasta el momento no se habían presentado.

En los ejemplos muestra una gran gama de figuras, desde aquellas de los tratados del siglo XVI -que se inician con la máxima- hasta las más modernas y pequeñas -fusa y semifusa.

Las pausas de las figuras mayores solo contemplan la imperfección de la figura que representan. No se muestran las pausas "perfectas" de máxima ni longa. Estenssoro en su transcripción las muestra sin pentagrama, Onofre sí las ubica en un pentagrama. Este detalle es importante en el caso de las pausas de las figuras mayores, pues allí se puede comprobar que Onofre no considera las pausas perfectas. Recordemos que una pausa de longa perfecta corresponde a una línea que abarca tres espacios, a diferencia de un imperfecta que solo abarca dos. Del mismo modo la pausa de máxima perfecta corresponde a tres líneas verticales y la imperfecta a dos. Si nos fijamos en las pausas de longa y máxima consignadas por Onofre y Nasarre, corresponden a figuras imperfectas. Para la perfección o imperfección de la breve y semibreve se debe contar con el signo que se encuentra junto a la llave.

283 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, pp.79-80.



Pablo Nasarre. *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro Tratados En que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición*, p.51. (Apéndice, cap. 3, imagen 19)

### 3.1.8 Nota Sexta (sobre los puntillos)<sup>284</sup>

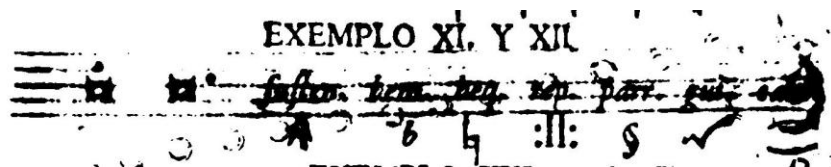
Considera dos tipos de puntillo: de perfección y aumentación, los que para Onofre tienen el mismo efecto.

En este punto menciona el "valor íntegro" de una nota al referirse a aquellas perfectas. En el transcurso de la explicación nos aclara que se trata de la figura que tiene el valor de tres figuras inmediatamente más pequeñas. Instala la breve como figura "eje" al explicar el tiempo de proporción mayor diciendo que esta tiene el valor de un compás, dándole a las restantes su valor en relación a esta medida. Junto a ello menciona el puntillo y su efecto en la nota que lo antecede.

Las diferencias que señala entre los puntillos de aumentación y perfección es que el segundo solo lo tienen las tres figuras "mayores", es decir la máxima, longa y breve. En esto difiere con los tratados antiguos en donde la semibreve también puede tener punto de perfección.

Onofre también explica la ubicación espacial distinta que tiene uno y otro puntillo. En esto concuerda con la tradición.

<sup>284</sup> Estenssoro, José Onofre Antonio..., pp.80-81.



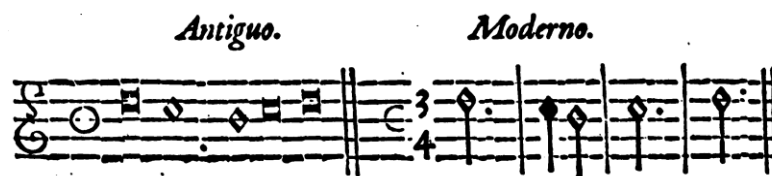
*Cartilla Musica* (1763). En el mismo pentagrama ha puesto los puntillos y señales.  
Estensoro (2001), p.93 (Apéndice, cap. 3, imagen 20)

En definitiva, respecto a las figuras y su perfección o imperfección, creemos que el autor omite algunos pasos en su explicación, tales como el por qué pierde la perfección una figura; qué pasa con los silencios de la máxima y la breve cuando estas son perfectas<sup>285</sup>; cómo la semibreve también puede ser perfecta y en consecuencia perder su perfección.

Algunos de estos aspectos poco claros se resuelven en las notas octava y novena, relativa a los movimientos y los tiempos.

Respecto a los puntillos, Soler en 1762, en su *Llave de la Modulación, y Antigüedades de la Música*, muestra cuatro clases de puntillos: alteración, división, aumentación y perfección<sup>286</sup>. Esto se debe a que él aborda notaciones y prácticas antiguas. En su libro indica la notación antigua y la moderna. Lo mostramos para tener un punto de comparación entre Onofre y un tratadista de su época.

Claramente Soler tenía otras motivaciones con su texto que lo llevaron a incluir notación característica del siglo XVI.



Puntillo de alteración. Antonio Soler, *Llave de la Modulación, y Antigüedades de la Música*, 1762, p.185. (Apéndice, cap. 3, imagen 21).

285 Tal vez asume que a esas alturas -segunda mitad del s.XVIII- ya no se usan las figuras más grandes dentro de una melodía y que ante la ausencia de silencios estas son imperfectas. Ya en el repertorio de los polifonistas del siglo XVI casi no aparecen la máxima o longa perfectas.

286 Soler, *Llave de...*, pp. 184-186.



Puntillo de división. Antonio Soler, *Llave de la Modulación, y Antigüedades de la Música*, 1762, p.186. (Apéndice, cap. 3, imagen 22)



Puntillo de aumentación. Antonio Soler, *Llave de la Modulación, y Antigüedades de la Música*, 1762, p.189-190. (Apéndice, cap. 3, imagen 23).



Puntillo de perfección. Antonio Soler, *Llave de la Modulación, y Antigüedades de la Música*, 1762, p.188 (Apéndice, cap. 3, imagen 24)



### 3.1.9 Nota Séptima (sobre las señales)<sup>287</sup>

Las primeras señales que considera de la Cadena son sostenido -que él nombra sostenido- y bemol. Las define como aquellas que levantan y bajan, respectivamente la entonación natural de la voz; definición que no difiere de la actual explicación de esas alteraciones. Contrastémosla con la concepción de los antiguos. Para los tratadistas del siglo XVI el bemol era la señal que indicaba la voz *fa*, por lo tanto bajo ella siempre debía haber un *mi*. Es por ello que en algunas partituras tempranas -*El lamento por la muerte de Ockeghem* de Josquin, por ejemplo- no todos los pentagramas tienen un bemol, porque este solo determina qué línea o espacio sería *fa* sin posibilidad de cambio. Es así como en la obra mencionada de Josquin, una de las voces tiene el bemol en la F, lo que no significa que allí se cante un Fa bemol, sino que esa línea siempre tendrá, a lo largo de la pieza la función *fa*, por lo tanto en una eventual llegada por movimiento ascendente a G, en ese punto del registro y en esa voz, esta no debe ser alterada con un sostenido. Asimismo, el sostenido era la indicación eventual, de que una nota tuviera función *mi*. Esto ocurría especialmente en las cadencias.

Volviendo a de la Cadena, él instala la concepción moderna del bemol y el sostenido y además agrega el becuadro como una figura independiente; también establece los puntos en que se podrían utilizar una y otra alteración (sostenidos y bemoles). Revisando la ubicación de ambas señales en los signos enumerados por el autor, se puede deducir que se consideran como factibles las modernas armaduras de Do Mayor; Sol Mayor; Re Mayor; La Mayor; Fa Mayor; SiB Mayor; MiB Mayor y LaB Mayor con sus respectivas relativas menores. También indica la vigencia de estas señales según estén al lado de la clave o en el transcurso de la pieza. En eso tampoco difiere mayormente de las reglas actuales.

También entre las señales menciona el *Párrafo*, que corresponde a nuestro actual *segno*; la Repetición, que no tiene distinta connotación; el Guión, actualmente en desuso que cumple la misma función descrita por los antiguos tratadistas, y que es la de indicar al final de un pentagrama, la primera nota del siguiente. En el tiempo de Onofre, en el cual las mutaciones "a la antigua" ya no se hacían al utilizar la voz "si", este signo no es tan relevante; finalmente menciona el Calderón al que describe como la señal que "previene el fin del canto"<sup>288</sup>.

Andrés Lorente (1672) dentro de las señales incluye las pausas. Las demás casi todas concuerdan con de la Cadena. El signo que llama Canon y que corresponde a nuestro actual *segno*, también se utilizaba para indicar las entradas de un canon o los finales, en caso de que las voces

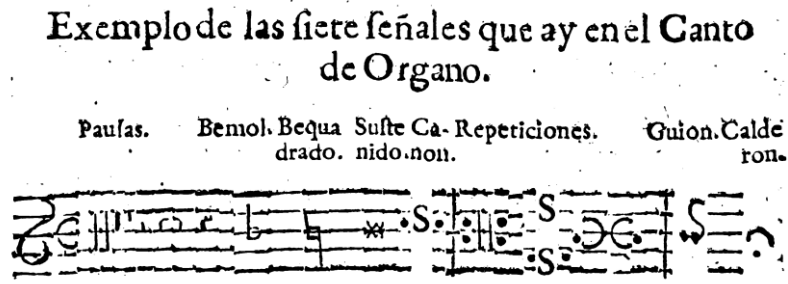
---

287 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p.81.

288 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p.81.

tuvieran que concluir en puntos diferentes, por ejemplo en entradas de imitación o en los finales de voces que siguen distintos signos en su lectura.

Ejemplo de las siete señales que hay en el Canto de Órgano



Andrés Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, (1672), p.151. (Apéndice, cap. 3, imagen 25)

### 3.1.10 Nota Octava (sobre los movimientos)<sup>289</sup>

Divide los movimientos -sin definirlos previamente- en par e impar. A lo largo de la explicación, nos damos cuenta que la palabra movimiento se refiere a la *batuta*, es decir al movimiento de la mano cuando esta marca el tactus.

Onofre mantiene la práctica tradicional de que los movimientos son solo dos -no existe la marcación de un "compás ternario" con tres movimientos- y estos pueden ser iguales -par-, es decir cada movimiento -ascendente y descendente de la mano- dura lo mismo, o desiguales en donde uno de ellos es más largo que el otro. Los tratadistas italianos antiguos llamaban a este último, batuta "coja" pues, para ellos, el primer movimiento era más largo que el segundo. Por lo tanto, en vez de marcar tres tiempos, se marcaban dos, teniendo el primero una doble duración respecto al segundo.

De la Cadena en relación a esto, muestra el tiempo largo del movimiento impar al inicio o al final de este, produciendo un largo-corto o un corto-largo.

Finalmente ejemplifica, con la descripción de las figuras musicales que cumplen con la duración de estos dos momentos, los movimientos par e impar:

<sup>289</sup> Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p.81.

El movimiento *par* abraza los tiempos que encierran igual movimiento al dar como al alzar y contienen igual número de *figuras* al alzar que al dar; Vg. una *mínima* al dar y otra al alzar, 4 *corcheas* al dar, 4 al alzar, etc. El movimiento *impar*, abraza los tiempos que encierran desigual movimiento al dar que al alzar, tardándose una veces más al dar que al alzar o, al contrario, más al alzar que al dar, conteniendo desigual número de *figuras* al dar que al alzar o a alzar que al dar; Vg. dos *semibreves* al dar y uno al alzar, una *mínima* al dar y dos al alzar.<sup>290</sup>

### 3.1.11 Nota Novena (sobre los tiempos)<sup>291</sup>

Es la sección más extensa del tratado ya que debe explicar las distintas agrupaciones y organizaciones de las figuras con sus pausas, presentadas en las Notas Cuarta y Quinta, combinadas con los movimientos y puntillos.

Onofre inicia su Nota enunciando que los tiempos forman el compás, luego muestra una clasificación que a continuación ordenamos en la siguiente tabla:

Nombre del compás	Figuras que involucra
Compasillo	dura una semibreve
Compás mayor	dura dos semibreves
Proporción Mayor	dura tres semibreves
Proporción Menor	Una semibreve dividida en tres mínimas
Sexquialtera Mayor	12/8
Sexquialtera Menor	6/8

Organización de los compases según el movimiento:

Compases con Movimiento Par	Compasillo; Compás Mayor; 2/4; 6/8
Compases con Movimiento Impar	Proporción Mayor; Proporción Menor; 3/4; 3/8; 9/8

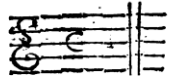


*Cartilla Musica* (1763). Muestra de los signos de compás. Estenssoro (2001), p. 93. En el mismo pentagrama ha puesto los puntillos y señales. (Apéndice, cap. 3, imagen 26)

290 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p.81.

291 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, pp.82-84.

Las señales iniciales indicadas por Pablo Nasarre en su *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro Tratados . En que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición* (1700), incluyen los de de la Cadena:



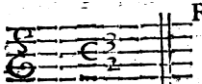
denota, que aquella obra se ha de cantar debaxo el tiempo de Compasillo.

Denota; que aquella obra se ha de cantar debajo el tiempo de Compasillo



R. Denota, que entran en el Compás dobladas figuras, q entraran si no estuviera : de modo, que si el Semicirculo, ò C. estuvieren sin agregacion

R. Denota; que entran en el Compás dobladas figuras, que entraran si no estuviera: de modo, que si el Semicírculo, o C, estuvieren sin agregación



R. Serà el de proporcion menor: y esto aunque no tenga si solo vn numero, como sea Ternario.

R. Será el de proporción menor: y esto aunque no tenga si solo un número, como sea Ternario

Pablo Nasarre, *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro Tratados . En que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición* (1700). Muestra de los signos de compás. p. 47. (Apéndice, cap. 3, imagen 27)

P. ¿Y la Sexquialtera?

R. Comúnmente con un 6, y si es doble (llamada a doze) con un 12.

P. Y ¿éste es el modo propio de pintarla?

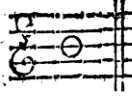
R. No es este.

P. Pues para estar según arte, ¿cómo se debe pintar?

R. Con dos números, que son un 3 arriba, y un 2 abajo. Figúranse así.

o con un 6 arriba, y un 4 abajo: también con un 12 arriba, y un 8 abajo, y este es el propio modo de pintar la Sexquialtera, que llaman a 12.

P. Y la Sexquialtera?



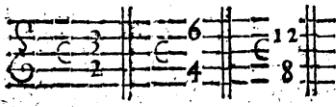
R. Comúnmente con vn 6, y si es doble (llamada a doze) con vn 12.

P. Y este es el modo propio de pintarla?

R. No es este.

P. Pues para estar según arte, como se debe pintar?

R. Con dos números, que son vn 3 arriba, y vn 2 abajo. Figúranse así.



o con vn 6 arriba, y vn 4 abajo: también con vn 12 arriba, y vn 8 abajo, y este es el propio modo de pintar la Sexquialtera, que llaman a 12.

Pablo Nasarre, *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro Tratados*  
*En que se hallan reglas generales, y muy necesarias para Canto Llano, Canto de Organo,*  
*Contrapunto, y Composición* (1700). Muestra de los signos de compás. p. 48. (Apéndice, cap. 3, imagen 28)

Francisco Marcos y Navas explica y grafica los tiempos que pueden encontrarse en la polifonía:

P. ¿Cuántos son los tiempos que según hoy se usan en el Canto de Órgano?

R. Seis

P. ¿Cuáles son?

R. Compasillos, compás mayor, dos por cuatro, seis por ocho, tres por ocho, y tres por cuatro

P. ¿Cómo se señalan?

R. Como demuestra el ejemplo siguiente

**P. Quántos son los tiempos que segun hoy se usan en el Canto de Organo?**

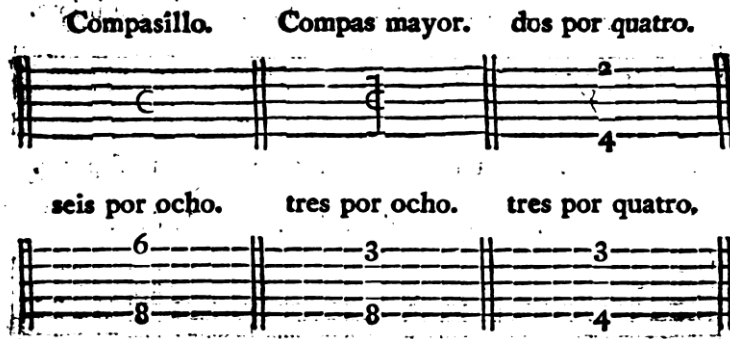
**R. Seis.**

**P. Quáles son?**

**R. Compasillo , compas mayor , dos por quatro , seis por ocho , tres por ocho , y tres por quatro.**

**P. Cómo se señalan?**

**R. Como demuestra el Exemplo siguiente.**



Francisco Marcos y Navas, *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, Madrid, 1777.

Muestra similitudes con los nombres y signos utilizados por de la Cadena. p. 370. (Apéndice, cap. 3, imagen 29).

También de la Cadena explicita que las figuras cambian su valor dependiendo en qué compás se encuentren, siempre considerando un tiempo eje. Por ejemplo: Entre el compás mayor y la proporción mayor, se produce una disminución de la semibreve, puesto que en el primero caben dos y en el otro caben tres. De esto se deduce que para formar el compás no se suman las figuras, sino que una figura central es dividida en partes diferentes (3 o 2).

En la proporción menor se produce una disminución de la mínima respecto del compasillo. En el primero hay tres mínimas y en el segundo, dos.

En los tiempos de 12/8 y 9/8, se produce una disminución de la corchea, ya que en Compasillo entran solo 8 y en las mencionadas entran 12 y 9 respectivamente.

Los que sufren aumentación de la semimínima son los compases de 2/4 y 3/4, siempre en relación al compasillo, en donde hay cuatro semimínimas.

Luego explica los casos en que se debe poner el punto de perfección a las figuras grandes para que "logren su justo valor"<sup>292</sup>. Este es nuestro moderno compás ternario.

Menciona aquí una de las reglas antiguas que señala que una figura perfecta no perderá su perfección si es seguida de una del mismo o mayor valor. Si es seguida de una figura de menor valor,

<sup>292</sup> Estenssoro, *José Onofre Antonio*..., p.83.

perderá su perfección a no ser que tenga un punto de perfección.

Deja de lado la representación de la longa y máxima perfectas. No explica los círculos y semicírculos de los signos que escribe al final y en ningún momento habla de modo, tempo y prolación para referirse a la relación entre longa y breve (modo); breve y semibreve (tempo) y semibreve con mínima (prolación).

En la transcripción de Estenssoro, el semicírculo es transcrito como una C, como normalmente se escribe el moderno compás de 4/4. Podemos deducir que lo que escribió de la Cadena es un semicírculo, que representa la breve imperfecta, ya que junto a los demás signos de "compás" incluye el círculo que -leyéndolo "a la antigua"- representa la breve perfecta.

En síntesis, el autor muestra los signos de todos los compases a los que se ha referido sin hacer mayor comentario de aquellos "más antiguos" como lo son el círculo y el semicírculo, con o sin línea que los atraviese. Claramente el semicírculo está dejando de ser interpretado de la manera en que se hacía en siglos anteriores, aunque la duración que representa (una semibreve), es la misma.

### **3.1.12 Nota Décima (sobre las líneas generales)<sup>293</sup>**

Es la Nota más breve y es extraño que no haya sido puesta antes. Se trata de la presentación de las líneas del pentagrama, a las que llama *líneas* o *reglas*. Las clasifica en generales y accidentales. Las primeras son las que contiene un pentagrama independientemente de la clave, y la segunda se refiere a las líneas adicionales que casualmente se agregan si la melodía excede los límites del pentagrama y no se hace cambio de llave.

### **3.1.13 Nota Undécima (sobre las propiedades)<sup>294</sup>**

Muy distante de los signos y voces, explica las propiedades que no es otra cosa que la vinculación de los signos con alguno de los hexacordios. Desde Guido, los hexacordios habían sido tres: natural, que se inicia en C; duro, que se inicia en G; blando, que se inicia en F; consecuentemente las propiedades también son tres (por natura, por bequadro y por bemol respectivamente), sin embargo las deducciones- que como se dijo anteriormente, corresponde al número de veces que se inicia un hexacordio en cualquiera de las tres propiedades- son nueve. El cambio que hace Onofre es reconocer solo las tres

---

293 Estenssoro , *José Onofre Antonio...*, p.84.

294 Estenssoro , *José Onofre Antonio...*, p.84.

propiedades y que estas se multiplican a lo largo del amplio registro que él está considerando<sup>295</sup>. Recién en este párrafo menciona por primera vez la propiedad bemolada y explicita que *ut* comienza en F y por lo tanto la voz *si* recae en E. También señala que la propiedad bemolada y la becuadrada no deben utilizarse al mismo tiempo, lo que concuerda con los autores antiguos.

Finalmente, establece cuándo deben usarse las distintas propiedades incorporando las armaduras con sostenidos en esta descripción.

Casi como un apéndice que no tiene subtítulo y no se relaciona en absoluto con las propiedades, de la Cadena incluye un párrafo respecto a las ligaduras.

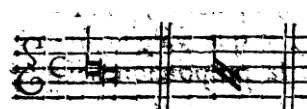
Es muy extraño que introduzca este contenido desvinculado de las Notas relacionadas a las duraciones y de manera tan breve. Las ligaduras también son un gran tema dentro de la lectura rítmica, ya que estas implican un cambio en la morfología de algunas de las figuras cuando aún no estaba incorporado el ligado con el signo tal como lo conocemos actualmente.

Solo menciona las ligaduras más frecuentes: la figura *Alsada* y la ligadura entre dos semibreves. No muestra la representación gráfica de esta ligadura. En el siglo XVI esta -la figura *alsada*- no es exclusiva de la ligadura de semibreves sino también representa ligaduras entre figuras mayores como la breve y la longa. Presentamos la imagen y descripción de esta figura.

Explicación de Pablo Nasarre:

P. ¿Qué se entiende por figura Alsada?

R. Unas figuras que se pintan de cuerpo prolongado; pero nunca suponen, si solo dos puntos, que son el primero donde principia, y el segundo donde acaba.



P. Qué se entiende por figura Alsada?  
R. Unas figuras que se pintan de cuerpo prolongado; pero nunca suponen, si solo por dos puntos, que son el primero donde principia, y el segundo donde acaba.

Pablo Nasarre, *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro Tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición* (1700), p.41. (Apéndice, cap. 3, imagen 30)

Como Nota final, sin numeración, reitera la asignación de las propiedades correctas según la presencia

<sup>295</sup> Algunos autores ya proponen tres propiedades. Los más antiguos proponen nueve con 54 voces, ya que contabilizan todas las voces posibles de ser usadas. En esa cuenta un signo a veces equivale a tres voces; por ejemplo Gsolreut. En este caso G es sol, re y ut.

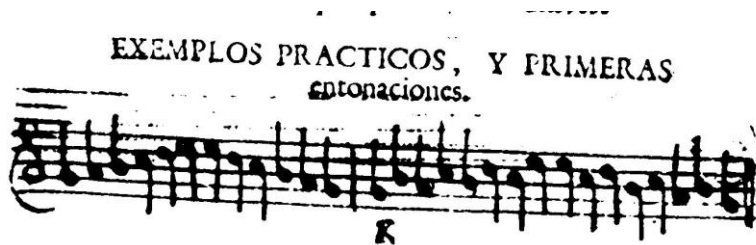


o ausencia de alteraciones en la partitura.

A la luz del análisis hecho al texto *Cartilla Música* de José Onofre Antonio de la Cadena y Herrera, publicado en 1763 en Lima y comparando los distintos contenidos con los tratados estudiados en el capítulo anterior, podemos señalar que la *Cartilla Música*, como lo manifiesta su propio autor, es un texto dirigido a los maestros de música, porque la información contenida en él, necesariamente debe ir acompañada de la instrucción de un maestro que entregue o, mejor dicho, complete los conocimientos que allí se enuncian en un grado fluctuante de profundidad.

Por lo dicho anteriormente, la "inteligencia" en la música no se obtiene con solo leerlo. En los aspectos que atañen a la solmisación, mutación, signos de compás, ligaduras, por nombrar algunos, la información no está completa o presenta algunas incongruencias o una interpretación errónea de los conceptos heredados. En ese sentido, la brevedad -tan anhelada- juega en contra de la claridad.

Por otra parte, resulta muy lamentable que los ejemplos musicales para la práctica de los conceptos -*Ejemplos Prácticos y Primeras Entonaciones*<sup>296</sup>- , estén reducidos a uno solamente, ya que la muestra de esos ejercicios ayudaría a esclarecer los conceptos anteriormente señalados como poco claros o incompletos.



*Cartilla Musica* (1763). Muestra el único ejercicio práctico escrito en el texto. Las demás imágenes son pentagramas vacíos con llaves de Gsolreut, Csolfaut en distintas líneas y Ffaut. Estenssoro (2001), p. 93. (Apéndice, cap. 3, imagen 31)

No se percibe además, que los ejemplos musicales proyectados hayan estado pensados a varias voces. Aparentemente iban a ser melodías sueltas que se deberían leer -suponemos- con la solmisación correcta según la propiedad. Tampoco se señala si las melodías estaban hechas para ser cantadas o tocadas.

Las definiciones y explicaciones de los diversos aspectos teóricos, evidencian la necesidad de

---

296 Estenssoro , *José Onofre Antonio...*, p.86.

incorporar algunos cambios en la teoría heredada que respondan a los repertorios contemporáneos al autor. Es por ello que la inclusión de la voz *si*; del concepto y escritura de compases más modernos; de la presentación de figuras más pequeñas y la ampliación de la antigua "gama ut" hacia notas más graves y más agudas, y concebir el estudio del canto llano y de órgano unificados como estudio de la música, eran del todo pertinentes. Sin embargo se percibe que el autor desea incorporar elementos antiguos aunque parcialmente. No explica cabalmente las ligaduras, no incluye la mano de Guido, por ejemplo.

Finalmente, se evidencia cierta debilidad en el dominio de algunas materias tales como: concepto de canto de órgano; mutaciones; ligaduras; reglas para la perfección e imperfección de las figuras; la importancia de las voces *fa* y *mi* dentro del contexto de la solmisación y su relación con las llaves al momento de leer.

Retornemos, como último aspecto a analizar, el hecho de que Onofre incluye, al igual que algunos autores,<sup>297</sup> una lista de músicos a los que debe su formación o su inspiración. Esta es presentada por nuestro autor en la dedicatoria a don Ignacio de la Portilla<sup>298</sup> y es bastante particular. En primer término excluye de ella a Boecio, nombrado por todos los autores revisados, a San Gregorio Magno y a San Agustín.

Revisemos los nombres consignados:

1. **Jubal**, quien según un texto del siglo XVIII, "fue inventor de la Música. A Jubal le honra la escritura con el título de glorioso Padre de los Músicos"<sup>299</sup>

2. **Mercurio**. Para saber qué características de Mercurio lo hicieron merecedor para integrar esta lista, se consultó a la Segunda Parte del *Teatro de los dioses de la gentilidad*<sup>300</sup>. En este texto se señala entre otras denominaciones: "Príncipe de la Sabiduría, y Eloquencia"<sup>301</sup>; "fue Mercurio"<sup>302</sup> muy universal en ciencias, y muy aventajado en cosas; fué eloquente, facundo y discreto"<sup>303</sup>; y finalmente, " fue Mercurio gran músico, astrólogo, médico, matemático, y no avia entonces ciencia, ni arte inventada que no

---

297 Lorente, *El Porque de...*, Index de los autores página s/n; Montserrat, *Arte breve y...*, Prologo II, p.10.

298 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p.55.

299 Damian de la Virgen (1722), *Quaresmas de las Tres Ferias Mayores*, predicadas por el P. fr. Damian de la Virgen, publicado en Zaragoza, p. 371. Se ha preferido en este caso consultar a una fuente del siglo XVIII, que entrega la información con que se contaba en esa época.

300 Del Padre Fr. Baltasar de Vitoria, Predicador de San Francisco de Salamanca, y natural de la misma ciudad. Barcelona, 1722.

301 Damian de la Virgen, *Quaresmas* ..., p. 1.

302 Un mito le atribuye la invención de la lira, que después le regaló a Apolo. Homero, Himno a Hermes

303 Damian de la Virgen, *Quaresmas* ..., p. 5.

supiese"<sup>304</sup> .

3. **Pitágoras**. Este filósofo, a diferencia de los dos nombres mencionados antes, es incluido en prácticamente en todos los tratados, ya que se le adjudica el descubrimiento de las leyes de los intervalos musicales<sup>305</sup>. En el libro titulado *Pitágoras* de Juan B. Bergua, el autor nos muestra una cita de Pitágoras que incluimos aquí: "Tan solo el espíritu ve y comprende, pues fuera de él todo en el hombre es sordo y ciego"<sup>306</sup>.

4. **Aristóxenes**. También mencionado por algunos autores estudiados. Fue alumno de Aristóteles. J.J. Rousseau transcribe una frase que se ajusta al tema que estamos tratando: "El oído es el unico juez de los sonidos"<sup>307</sup>.

5. **Olimpo**. "Músico legendario frigio, sería un antecedente mítico del tipo de música que generalmente apreciaban los griegos. (...) Según lo que creían los griegos, aquella austera música apolínea -la de Orfeo- había llegado a Esparta desde Creta, de la mano de Taletas. Glauco dice que Taletas había tomado el Arte de Olimpo como su modelo y Aristóteles pone las melodías de Olimpo como ejemplo eminente de música capaz de influir sobre el carácter"<sup>308</sup>.

6. **Guido Aretino**. Monje benedictino inventor del sistema hexacordal para la enseñanza de la música. Este sistema fue ideado precisamente para facilitar en los estudiantes la memorización de los cantos. Es una figura central en la teoría musical de la Edad Media junto con Hucbaldo. Ambos son mencionados en numerosos tratados de los siglos XVI al XVIII. La obra magna de Guido fue el *Micrologus*.

7. **Juan des Murs**. Filósofo, matemático, astrónomo, astrólogo, teórico musical y eclesiástico francés. Fue muy importante en el establecimiento de las innovaciones ocurridas en la música en el Ars Nova, junto a Philippe de Vitry. Aplicó las proporciones numéricas a la música polifónica.<sup>309</sup>

---

304 Damian de la Virgen, *Quaresmas* ..., p.7.

305 Consultado el 13 de febrero de 2013 en Wikipedia. org.

306 Juan B. Bergua *Pitágoras*, Clásicos Bergua, Madrid, 1995.

307 A Complete Dictionary of Music. Translated from de original French of J.J. Rousseau By William Earing, Segunda Edición, 1779. Edición moderna hecha por la editorial AMS Press, New York, 1975, p.23.

308 *Orfeo y la tradición Orfica. Un encuentro*, Alberto Bernabé y Francesc Casadessus (coord), Ed iciones Akal S.A., Madrid, 2008, p.53.

309Wikipedia.org, consultada el 13 de febrero de 2013.

8. **Monsieur Rameau**. Compositor, clavecinista y teórico musical francés. Contemporáneo de Onofre - seguramente unos años mayor- es el primer teórico de la armonía clásica. Estenssoro señala que de la Cadena, puede haber conocido su *Traité de l'Harmonie réduite á ses principes naturels*, publicado en 1722.

Como se puede observar, la mayoría de los personajes aludidos por el autor trujillano, están vinculados a la música práctica, más que a la teórica, como lo fueron Boecio, San Agustín, San Isidoro de Sevilla u otros tantos. Estos últimos sí han sido citados o mencionados por los tratadistas estudiados. Reconocemos en las palabras previas del autor una insistencia en la importancia otorgada a la música que suena, se escucha y se practica.

### **3.2 Diálogo Cathe-Músico (1772)**

Este texto, como se dijo anteriormente, fue elaborado para ser incluido en el expediente de Onofre de la Cadena para reclamar su puesto de maestro de capilla de la catedral de Trujillo, luego de haber ganado el concurso por oposición. Recordemos que este puesto no le fue otorgado al músico pardo, sino a un violinista que no se presentó a dicha oposición.

Tenemos entonces, un escrito cuya primera finalidad no es la enseñanza de los rudimentos de la música sino una síntesis del conocimiento que el autor deseaba mostrar a la corona y complementar su fundamentación respecto al otorgamiento del cargo.

Este *Diálogo*, fechado nueve años después de la *Cartilla Música*, indudablemente presenta una cantidad mayor de contenidos, muchos de los cuales corresponden a los dos libros proyectados en la *Cartilla Musica* y que no se concretaron.

El texto incluye una pequeña presentación a la Sacra Real Católica Majestad; una introducción donde se explica al rey la situación; una Carta Introducción al *Diálogo* y el texto propiamente tal escrito con el formato de preguntas y respuestas.

Nos centraremos en la revisión del primer *Diálogo* en vista de que corresponde temáticamente, a la *Cartilla Música* dedicada a aprender a cantar.

**3.2.1 Presentación a la Sacra Real Católica Majestad**<sup>310</sup>. Señala todas las instancias a las que ha acudido antes de dirigirse al rey. Su lenguaje corresponde al protocolo que se observa en otros tratados cuando el autor se dirige a una autoridad máxima, sea esta eclesiástica o política.

**3.2.2 Sacra Real Majestad**<sup>311</sup>. En esta relación, Onofre mismo deduce una discriminación racial por el no otorgamiento del puesto que obtuvo en regla.

Al referirse a sus propios méritos y los de Solís -a quien finalmente se le adjudicó el puesto- señala que los suyos son "constantes, públicos y notorios"<sup>312</sup>; en cambio los del segundo solo se remiten a ser un "mero violinista, y limitado"<sup>313</sup>. Ambas frases acusan una sumisión total a la "ciudad letrada" de la que hemos hablado en la primera parte de este trabajo. Los méritos constantes se refieren al estudio necesario para adquirir la verdadera inteligencia de la música. También deben ser públicos y reconocidos por la oficialidad encarnada en la ciudad. Finalmente ocupa la palabra "notorio", que termina por situarlo por sobre este violinista, cuyo único mérito es ese: tocar un instrumento de manera limitada, según el juicio de Onofre. Esta escala de valores respecto al manejo del conocimiento y sus distintas vías de expresión son propias de la ciudad letrada, ya que se prefiere al docto, al académico por sobre al que se desempeña en una profesión cuyo fruto es inasible como lo es la del músico intérprete. Esta discriminación que hace de la Cadena respecto a Solís, al que describiría como "tañedor" solamente, nos recuerda la definición de cantante, cantor y músico que hace Lorente citado en el capítulo anterior, quien hace suyo el pensamiento de la tradición desde los tiempos de Boecio respecto a este tema:

#### CAPÍTULO XXXXIV

##### Que trata de la diferencia que hay entre Cantante, Cantor, y Músico

Toda Persona o tañe algún Instrumento, o Instrumentos, es llamado Músico (como dice el Padre Fray Juan Bermudo: Libro I, Cap. 5) Y para que sepamos quién posee este nombre de MÚSICO, con justo título; se advierta la diferencia que hay entre los dichos tres nombres, Cantante, Cantor, y Músico: Boecio (Libro I, cap. 34) dice que hay tres géneros de hombres que se ejercitan en la Música: unos hay que tañen instrumentos, otros que componen versos y otros que juzgan la obra de los Instrumentos y Versos. Todo aquel que tañere Instrumento, o cantare careciendo de la cierta inteligencia de los Instrumentos, y consonancia; le llamaremos Cantante, o Tañente, o Tañedor.

Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella*,

---

310 Estenssoro , *José Onofre Antonio...*, p.99.

311 Estenssoro , *José Onofre Antonio...*, p.100.

312 Estenssoro , *José Onofre Antonio...*, p.101.

313 Estenssoro , *José Onofre Antonio...*, p.101.

Creemos que en su defensa, de la Cadena -independientemente de que actuara con razón- ha hablado en el idioma oficial, en aquel que le es propio a la institucionalidad. Aparentemente y a pesar de todo, la discriminación racial fue más fuerte que su discurso.

Finalmente, explicita que la destinación del *Diálogo* es para los vasallos del rey al que le solicita imprima el texto.

**3.2.3 Carta Introducción al *Diálogo Cathe-Músico***<sup>314</sup>. En esta carta se puede observar dos aspectos importantes relacionados a la *Cartilla* y al pensamiento de Onofre de la Cadena.

El primero de ellos es la presentación que hace de las tres prácticas que incluye en su *Diálogo*. Estas son: cantar, acompañar y componer. Esta introducción la hace de manera muy poética, sirviéndose de una imagen bucólica en la que se ubica a sí mismo recostado bajo un sauce y donde unos pajarillos acuden a él con sus cantos.

La reflexión de Onofre ante esta imagen es, en primer lugar, reconocer en esos cantos los "intervalos músicos"<sup>315</sup> y registros de estas aves: grave, agudo, sobreagudo y agudísimo, que son precisamente los definidos por él en la *Cartilla Música* exceptuando el Regrave. Con ello señala aspectos relacionados al cantar. Posteriormente y continuando con su meditación, señala:

El oído afirmó que, tocado su tímpano del aire a quien hirió del dulce canto, le hacía percibiase el candente período de sus armoniosos ecos que en preciosa concordia, formado el contrapunto, no sólo se llevaba la atención, sino también el embeleso<sup>316</sup>.

Estas palabras claramente describen aspectos relacionados al acompañar<sup>317</sup> a través del contrapunto. Finalmente, para fundamentar la sección que se relaciona con la composición, elige un recurso semejante al de la *Cartilla Música*, en donde las ideas esenciales se las atribuye a Apolo, como autoridad reconocida en lo referente a las artes. En este caso describe una especie de epifanía en la que un anciano le revela la virtud que debe tener un compositor, la que no está marcada precisamente por el estudio, sino por lo que nosotros llamaríamos talento y de la Cadena lo nombra "providencia del

---

314 Estenssoro , *José Onofre Antonio*..., pp.103-107.

315 Estenssoro , *José Onofre Antonio*..., p.103.

316 Estenssoro , *José Onofre Antonio*..., p.103.

317 Torres, en su libro reglas de Acompañar (1702) incluye contenidos relacionados con el Contrapunto en una gran parte de libro y luego aspectos armónicos. Nasarre (1700) el final de su tratado lo dedica al Contrapunto y las Especies. Estas últimas ya significan un pensamiento armónico.

Alto"<sup>318</sup>. En este punto se produce la comparación entre quienes han dedicado todos sus esfuerzos en conquistar la "inteligencia" de la música en estudios, podríamos decir, formales v/s quien ha sido "tocado" por la divinidad y produce mucho más allá de los límites que le ha permitido el estudio.

Algunas opiniones del autor -en boca del anciano que no tiene una identidad explícita- sostienen lo dicho anteriormente:

Acaso el producir, viene del afán de estudiar?, te engañas si lo piensas. ¿Qué imaginas que es el estudio? Este no es otra cosa que llenar la memoria de algarabía de voces que ha artizado el hombre en esta o aquella ciencia, pero su muchedumbre no nos envía más conocimiento de la cosa que le es común a todos<sup>319</sup>.

A la composición, Onofre la sitúa en un plano superior, en la que el estudio no es suficiente para ser capaz de crear algo que no sea una repetición de lo ya sabido, a diferencia del cantar y acompañar. Adjudica al talento, a la bendición de los dioses o, como ha señalado, a la providencia del Alto, el que una persona pueda alcanzar esa inteligencia. Estas afirmaciones nuevamente nos remontan a las opiniones del autor cuando se refiere a Solís, el violinista a quien se le dio el cargo de maestro de capilla: "mero violinista, y limitado"<sup>320</sup>. Para ilustrar la posición especial del compositor dentro del universo de músicos, junto con su opinión de lo que la Academia -la ciudad letrada- no es capaz de entregar, nos presenta varios ejemplos: "Percibe más luz de Phebo aquel que está enredado en átomos y turbillones que el rústico Pastor?"<sup>321</sup> o "Cuántos verás en el mundo que, después de haber desenladrillado a paseos un colegio, envejecido a saliva y manoteos una biblioteca, no producen una mediana nota en una carta"<sup>322</sup> y concluye el anciano con esta clara sentencia: "Dame un hombre a quien la Divina Providencia concediese gracia y sabiduría y veremos si esos estudiantes le llegan al pelo"<sup>323</sup>.

En esta primera parte de la Introducción, percibimos cierta contradicción en el autor. Por un lado destaca sus cualidades -ante el rey- plasmadas en la *Cartilla Música* y el *Diálogo* que está introduciendo, ambos escritos que señalan reglas, aunque renovadas, cambiadas, pero al fin de cuentas, son reglas; y por otra parte desconoce casi por completo la validez de los estudios y la instrucción sobre cualquier ámbito del saber. En paralelo pone por debajo las cualidades del violinista, por ser solo eso, sin recordar que anteriormente señaló que todo lo que se refiere al sonido es música, por lo tanto ¿quién

---

318 Estenssoro , *José Onofre Antonio*..., p.105.

319 Estenssoro , *José Onofre Antonio*..., p.104.

320 Estenssoro , *José Onofre Antonio*..., p.101.

321 Estenssoro , *José Onofre Antonio*..., p.104.

322 Estenssoro , *José Onofre Antonio*..., p.104.

323 Estenssoro , *José Onofre Antonio*..., p.105.

mejor que el intérprete junto al compositor saben sobre este arte?

Continuando con la Introducción, y a modo de nexo entre esta y el texto del primer Diálogo, instala otra imagen onírica donde establece el paralelo entre el cuerpo humano y la música, entre un reloj -que aparentemente sería la música con sus elementos- y el joven que lo acciona y manipula insinuándonos la figura del compositor que, teniendo a disposición los elementos musicales, los mueve, cambia y explora produciendo nuevas organizaciones sonoras.

En la rica descripción del reloj menciona elementos muy sugerentes tales como al reloj mismo, como un objeto que mide el tiempo. Esta característica nos lleva a una de las divisiones de la música mencionada por algunos autores y que se relaciona directamente con la medición del tiempo:

Pablo Nasarre nos lo señala:

De otras divisiones de la Música

P. A más de lo dicho, hácense otras divisiones de la Música?

R. Según el común de los Autores, se divide en tres partes: en Armónica, Métrica o Mensural y Rítmica.

Pablo Nasarre, *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro Tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necesarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición* (1700), p. 3. El mismo autor señala la división entre Música Teórica y Práctica, p. 2. (Apéndice, cap. 3, imagen 33)

De la Cadena describe el péndulo que nos hace pensar en la batuta o movimientos descritos por el autor en su *Cartilla*. Menciona además las músicas que suenan en este reloj conforme pasan las horas y los minutos. Estas músicas son nada menos que danzas organizadas en los distintos compases (Minuetos, Marchas, Contradanzas, y Gavotas) las que claramente aluden a una música fuera del ámbito eclesiástico, como lo son la corte o el salón. También menciona las campanas que tocan las horas -¿alusión a Pitágoras?- con doce hombres con sus mazos. Esta figura nos recuerda las doce notas de la escala cromática. Recordemos que en el estudio del contrapunto, las consonancias y disonancias se plantea el concepto de enarmonía y las distintas alteraciones de los sonidos<sup>324</sup>. Finaliza su descripción con la presencia de una serie de sonidos diversos emanados del reloj, que son articulados por manivelas que se manejan a voluntad, las que interrumpen el sonido mas no el transcurso del tiempo. Esta escena concluye con la aparición ya no de Apolo, sino de Minerva quien muestra un libro que no es otro sino su *Diálogo Cathe-Músico*.

Esta última imagen es del todo nueva respecto a los tratados leídos. Por una parte nos dice que

---

324 Torres, *Reglas Generales...*, Capítulo III “De los signos de la segunda orden que pertenecen al Género Enarmónico”, pp. 5-7.



los contenidos del libro no son obra de él sino de una diosa, la de la sabiduría, y, por otra, que él es un vehículo que transmite el conocimiento en la lectura del libro que le presenta Minerva. El mismo se señala como elegido por los dioses para transmitir la sabiduría que no viene de los hombres sino del Alto. La identidad de este "Alto" transita con libertad entre lo cristiano y lo pagano sin complicaciones. Sin mediar otra cosa que su última frase "en donde comencé a leer"<sup>325</sup>, se inicia el texto del *Diálogo Cathe-Músico*.

**3.2.4 Diálogo Cathe -Músico que pertenece a Cantar**<sup>326</sup>. No hay mayor comentario de por qué este texto está elaborado en forma de diálogo. Quizás fue la manera de hacerlo breve y directo ya que incorporaría a lo largo de las tres secciones una gran cantidad de conceptos que no están en la *Cartilla Música*. Este texto es una síntesis de las áreas abordadas o proyectadas por de la Cadena: Cantar, Acompañar y Componer<sup>327</sup>.

Se inicia con el de Cantar y corresponde a un resumen casi exacto de los conocimientos expresados en la *Cartilla Música* en 1763.

Cuando pregunta cuántos elementos musicales pertenecen al cantar, la respuesta es: nueve. En 1763 había identificado once elementos. Aquí están excluidos los movimientos y las líneas.

No ha cambiado su parecer respecto a incorporar la voz *si* y en identificar solo siete signos que se repiten cuantas veces sea necesario según el registro. Llama la atención que las voces las pone bastante separadas de los signos. Normalmente en los tratados, tantos signos (letras) como voces, van muy unidos ya que tienen una relación directa. Cuando menciona las propiedades y se detiene en la becuadrada<sup>328</sup>, vuelve a asignarle la voz *si* al F, ubicando entre *E la* y *F si* un tono.

Esta sección no ofrece novedades para quien ya leyó la *Cartilla Música*. Es un texto muy breve que, además de tener frases cortas, no incluye ningún ejemplo con el que se pueda visualizar en partitura los conceptos que enseña.

**3.2.5 Diálogo Cathe -Músico que pertenece a Acompañar**<sup>329</sup>. En esta sección el autor desglosa en breves preguntas los elementos que pertenecen a acompañar, la descripción de los acordes, cuándo están completos o no; los tonos o modos y los lugares en que se deben hacer las cadencias; los pasos de

---

325 Estenssoro , *José Onofre Antonio...*, p.107.

326 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, pp. 108-110.

327 Otros autores que abordan las mismas temáticas en sus libros, pero algunos de ellos con el desglose de Canto Llano y de Órgano en lo que para Onofre es solo Cantar, son: Francisco de Santa María (1778); Eximeno (1774); Cerone (1613); Nasarre (1700).

328 Estenssoro , *José Onofre Antonio...*, p.109.

329 Estenssoro , *José Onofre Antonio...*, pp. 111-113.

contrapunto con los distintos movimientos de intervalos para cada uno; los pasos consonantes y disonantes; etcétera. Los tratadistas normalmente incluyen ejemplos musicales para mostrar los conceptos que están explicando<sup>330</sup>. Onofre, sin embargo, no incluye pasajes musicales o directamente el movimiento contrapuntístico en cuestión. Tampoco da cuenta de las especies, que siempre encabezan los capítulos relacionados al contrapunto.

Las últimas preguntas de este diálogo tienen relación directa con el acompañamiento en un teclado. Allí de la Cadena combina las indicaciones de tipo técnico-contrapuntísticas con recomendaciones relacionadas con la ejecución del instrumento.

Al igual como sucede con la *Cartilla Música*, la comprensión y práctica de los contenidos de este *Diálogo* hace del todo necesario el contacto con un maestro que explique más dilatadamente y con ejemplos prácticos cada uno de ellos.

**3.2.6 Diálogo *Cathe -Músico que pertenece a Componer***<sup>331</sup>. De la misma manera que los tratados que contemplan la enseñanza del contrapunto y de la composición como temas separados, en este diálogo - el de componer- los contenidos son una suerte de continuación del diálogo anterior, centrándose en la utilización de las consonancias y disonancias; aquellas que son perfectas e imperfectas. Agrega en este diálogo los movimientos, que aquí tienen un significado diferente al de la *Cartilla*. En este contexto se refiere a los tipos de movimiento que puede haber entre las voces: recto, oblicuo, contrario y contrarísimo; los que se dividen en recto y oblicuo, ascendente y descendente, explicando cada uno de ellos sin dar ejemplos en partituras. También aquí define qué es contrapunto y describe unas clasificaciones que, al menos en los autores revisados, no se señalan con estos términos. Estas son: “Contrapunto suelto” y que se refiere a aquel a dos voces; “Contrapunto a Concierto” que define como aquel que se hace entre varias voces; “Contrapunto simple”, es aquel que se hace con figuras iguales, lo que llamaríamos primera especie y “Compuesto”, como aquel de una nota contra dos o más. Luego explica las modulaciones y algunos procedimientos compositivos como la imitación y las diversas maneras en que esta se puede realizar; finalmente el canon, que lo define solo como un procedimiento imitativo. Onofre no aplica el concepto de canon como se hacía en el siglo XVI o XVII en algunos tratados, en el sentido de que a una melodía, aplicándole ciertas reglas -que podrían ser o no la imitación-, se puede armar una obra a dos o más voces<sup>332</sup>.

---

330 Torres (1702); Santa María (1778); Cerone (1613) entre otros.

331 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, pp.114-117.

332 Rossi (1618) en su *Organo de Cantori* presenta varios cánones con sus resoluciones. La mayoría de ellos son de Josquin proponiendo diversas

Con el *Diálogo-Cathe Músico* efectivamente Onofre de la Cadena demuestra a través del formato escrito el dominio de una serie de conceptos relativos al canto, el contrapunto y la composición. La gran deuda del autor es con los ejemplos musicales. Ya en el siglo XVI los tratadistas acompañaban sus explicaciones con ejemplos prácticos en donde se señalaban, incluso, los errores más comunes -en el caso del contrapunto- dándole al lector una guía clara de modo que podría tocar y comprobar "a oído" las buenas y malas prácticas de una regla determinada. Otros autores, no contentos solo con ofrecer ejercicios breves, incluían al final de sus textos, composiciones propias o de otros en donde ejemplificaban de manera "artística" las enseñanzas presentadas en el texto<sup>333</sup>.

Lamentablemente nada de eso tenemos de Onofre de la Cadena y esto nos pone con una interrogante frente a las duras palabras de la Introducción dichas por el anciano que apareció en su visión-sueño y que le reveló algunas verdades importantes: "Cuántos, después de haber embullido en sus chollas a Virgilio, Parnaso y Musas, no saben producir un pie de un verso"<sup>334</sup>.

---

modalidades tales como leer la misma melodía con diferentes signos de organización métrica, cantando la misma melodía pero en llaves o claves diferentes, y también el inicio imitativo a diferentes distancias interválicas del modelo.

333 Torres (1702); Soler, 1762; Eximeno, 1774.

334 Estenssoro, *José Onofre Antonio...*, p.104.

## Conclusiones

*Un Musiquito nuevo  
que empieza en su instrucción  
viene al Portal devoto  
a estudiar su lección  
por divertir a el Niño  
con su solfa y su voz<sup>335</sup>*

En estos seis versos del villancico de Esteban Salas, se resume gran parte del estudio realizado en este trabajo, el que ha pretendido -como se dijo en la introducción- abrir puertas en el área de la enseñanza musical practicada en la colonia. Cada verso de este estribillo nos menciona aspectos fundamentales a considerar en el estudio de los repertorios hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII especialmente. *Un Musiquito nuevo*, nos señala un niño -o una niña- que está pronto a recibir los primeros rudimentos de la música; la frase *que empieza en su instrucción*, ratifica ese momento inicial que, como hemos mencionado, tenía lugar normalmente antes de los doce años. *Viene al Portal devoto*, es un señalamiento de dos elementos importantes: acercamiento a un lugar sagrado o ligado a lo sagrado que es donde se enseñaba la música preferentemente -iglesia, convento- en calidad de devoto y describe a alguien que previamente ha tenido su conversión, que es condición básica para iniciar cualquier tipo de formación al alero de la Iglesia. El verso *por divertir a el Niño*, nos recuerda que toda la música aprendida e interpretada en este contexto es para honrar a Dios en las fiestas, liturgia, misas, procesiones. Finalmente, *con su solfa y su voz*, establece que el medio sonoro por excelencia en que se realiza la alabanza es la voz que ha sido educada en los rudimentos del solfa, siendo el canto llano y canto de órgano los principales exponentes de ese dominio. El *Musiquito* debe cantar con la "inteligencia de la música" adquirida a través del estudio y las reglas -el solfa- y no solo por intuición sin saber qué es lo que se canta ni cómo.

Conocer y aplicar las herramientas que nos permitan hacer distintas lecturas de un texto -musical o poético- adquiridas principalmente a través de los documentos que los músicos del pasado nos heredaron, leyendo con su voz y sus ojos sin dejar de lado nuestra propia identidad musical, son

---

<sup>335</sup> Texto del Estribillo del Villancico a 3 y a solo con violines. Navidad, 2do. nocturno, 1797, de Esteban Salas (Cuba, 1725-1803), transcripción: Miriam Escudero. Partitura facilitada por la Dra. Escudero vía correo electrónico.

algunos de los desafíos que hemos intentado proponer en este trabajo atendiendo y escuchando siempre a nuestra intuición y las voces de los maestros. El estudio y aplicación a los repertorios de los conocimientos presentes en tratados, escritos pedagógicos junto a los testimonios que indican cómo se enseñaba la música en la colonia, sitúan al intérprete actual en una disposición distinta al momento de tocar o cantar. La conciencia de que no solo las alturas y duraciones están de alguna manera consignadas en las partituras, indudablemente afectan a la audición y concepción sonora de una obra que data de aquella época. La interpretación de la música antigua, con todas sus interrogantes, ha motivado al intérprete -desde el inicio de este importante movimiento musical- a explorar y experimentar a la luz de los testimonios de aquellos que nos heredaron sus conocimientos y experiencias.

Concluiremos este estudio explicitando aquellas ideas que se han ido modelando a medida que nos hemos adentrado en los textos -actuales y antiguos- en los tres capítulos de este trabajo y aquellos aspectos que, sin estar dentro de la planificación inicial, han surgido como posibles temas para nuevas investigaciones.

#### **a. Nuevas propuestas en la *Cartilla Música***

La *Cartilla Música* de José Onofre Antonio de la Cadena y Herrera, es un texto que propone en su contenido diversos cambios en relación a los tratados de sus colegas tratadistas:

- Unifica la enseñanza de los rudimentos del canto llano y canto de órgano no haciendo diferencia entre ellos cuando se refiere a los contenidos del texto.
- Utiliza el recurso literario de expresar sus ideas a través de otro personaje. En el caso de la *Cartilla Musica*, es Apolo<sup>336</sup> quien se dirige la mayor parte del tiempo a los lectores en la “Carta Introducción”.
- Entre la lista de maestros cuyos sistemas han servido de inspiración al autor, se omiten nombres importantes como San Agustín, Boecio, San Isidoro de Sevilla, los que son frecuentemente mencionados por otros tratadistas. Su lista está conformada mayoritariamente por personajes que tuvieron una papel importante en la música teórica y práctica.

---

<sup>336</sup> ¿Será una manera de autoidentificarse con Orfeo?

- Hace una fuerte crítica a los maestros antiguos en relación a la dificultad que estos le imprimen a sus textos impidiendo, o al menos obstaculizando, que los aprendices puedan alcanzar el conocimiento o "inteligencia" de la música. Una de sus omisiones importantes es la mano guidoniana.
- Nos entrega una definición de música avanzada para la época cuando señala "todo lo que mira a sonido es Música"<sup>337</sup>, sin hacer ningún otro tipo de distinción.

### **b. Síntesis de los contenidos teórico-musicales de la *Cartilla Musica***

Sin ser el primero en la utilización de algunos conceptos, el autor está al día con los cambios en torno al sistema de solmización y lectura en general respecto a los autores europeos. Este conocimiento se refleja en los siguientes aspectos abordados en la *Cartilla*:

- Incorporación de la séptima nota dentro de las *voces*, otorgándole en nombre *si*.
- Incorporación de los nombres de los compases utilizados por autores del siglo XVIII, tales como compasillo y compás mayor.
- Reducción las deducciones a tres -en vez de nueve- "trasladando", las siete letras dentro del registro.
- Ampliación el registro una quinta justa hacia abajo y una sexta menor hacia arriba, en relación a la gama de la mano guidoniana tradicional con veinte letras y que contemplaba solo la gama utilizada en el repertorio vocal.
- Reducción de los puntillos a dos: aumentación y perfección; dejando de lado los de alteración y división que en la escritura moderna ya no se utilizan.
- Reducción de las letras a siete, en vez de 20 o 21 como era lo tradicional. Consecuentemente, no utiliza diversos tipos de letra para señalar los registros en que estas se encuentran dentro de la gama.

---

337 Estenssoro , *José Onofre Antonio...*, p.68.

- Presentación de una amplia gama de figuras rítmicas: desde la máxima hasta la semifusa como la nota de menor duración.
- Reducción de las deducciones a tres, considerando innecesaria la repetición de los hexacordios a lo largo de la gama de notas.

Algunos problemas teóricos detectados:

- Presenta errores en la explicación de las mutaciones. Solo señala parcialmente los puntos de mutación.
- El heptacordio lo aplica a la escala a partir de G y no lo muestra dentro de la misma explicación a partir de C y de F.
- Asimila el término canto de órgano, al canto acompañado con el instrumento y no con el concepto de polifonía, que es como se usa en todos los tratados, al menos desde el siglo XVI, aunque sí identifica a este canto con la medida de las figuras.

Hay una mezcla de signos antiguos y modernos que organizan la duración de las notas. No explica en detalle cada uno de ellos y deja fuera el círculo y la línea vertical que puede o no estar presente, y que en términos antiguos, corresponde a la batuta a la breve o a la semibreve respectivamente. No sabemos si la entrega de esos conocimientos los dejó al ámbito de la oralidad y por lo tanto a cargo exclusivamente del maestro o simplemente los omitió al no considerar el repertorio de los siglos XVI y XVII en donde se utilizan normalmente.

### **c. Motivaciones para escribir la *Cartilla Música***

Dentro de las razones que pudo haber tenido de la Cadena para escribir su *Cartilla Música*<sup>338</sup>, podemos deducir las siguientes:

- Contar con un documento que demostrara sus conocimientos musicales y le permitiera formar parte de los "letrados".

---

338 El propósito del *Diálogo Cate-Músico* está claro desde el momento que fue escrito para incorporarlo en el expediente enviado al rey para la consideración del otorgamiento del puesto de Maestro de Capilla ganado por oposición en la Catedral de Trujillo.

- Expresar su pensamiento de avanzada, en varios aspectos contrario a la tradición en relación a la enseñanza de la música y su orientación en la formación de estudiantes, utilizando un vehículo oficial que avalara dichas declaraciones y le asegurara la difusión dentro de su entorno.
- Superar las dificultades y prohibiciones que tenían los músicos pardos de ingresar como profesionales a las capillas de música de iglesias y catedrales.

**d. Respecto a los tratados musicales y sus contenidos.**

En relación a tratados musicales -como señala León Tello- podríamos decir que, por una parte facilitan el estudio de las obras y por otro, son testimonio del desarrollo de la teoría musical paso a paso; no solo registrando la aparición de nuevas prácticas, sino también el impacto que estas causan en su época<sup>339</sup>. Es por esta razón que resulta conveniente observar y confrontar la información de diversos tratados en un margen acotado de tiempo que permita determinar qué elementos se ven más afectados en la transición de un estilo a otro y cuáles permanecen con un grado menor de variabilidad a través de las distintas generaciones de tratadistas.

En el capítulo 2 de este trabajo se propuso un orden según los énfasis detectados en los contenidos de los textos revisados: especulativo teórico-práctico (p.64), tratado de índole práctico exclusivo sobre canto llano (p.71) y tratados que abordan canto figurado, canto de órgano o contrapunto (p.79).

Teniendo como referente estos aspectos y permitiéndonos realizar otras agrupaciones de la información extraída de los textos, es que podemos proponer una clasificación más detallada luego de la lectura y análisis de los tratados seleccionados en relación a su estructura, formato y contenidos<sup>340</sup>:

- Los que solo abordan los contenidos necesarios para la correcta entonación del canto llano
- Los que abordan el canto llano, canto figurado y canto de órgano
- Los que abordan los distintos tipos de canto y además contrapunto y composición
- Los que abordan todos los contenidos expuestos anteriormente excepto canto llano.

También los podemos agrupar en:

- Los que incorporan una sección importante dedicada a la teoría musical o la especulación basada en

---

<sup>339</sup> León Tello, *Estudios de Historia.*, pp.3-4.

<sup>340</sup> Estas clasificaciones responde a una mirada más bien pedagógica que podría ser de utilidad a un lector que está iniciando el estudio desde fuentes facsimilares.



los conocimientos extraídos de los maestros del pasado.

- Los que se centran básicamente en la práctica musical y sus contenidos tienen estricta relación con lo que se necesita para cantar y/o tocar correctamente.

Otra clasificación:

- Los que incorporan imágenes -partituras, esquemas, mano guidoniana, u otro- que representen o ejemplifiquen lo que se está exponiendo, sin considerar piezas musicales parciales o completas, donde el acento está más bien en las explicaciones verbales.

- Los que, además de presentar imágenes con los contenidos expuestos, entregan una cantidad variable de repertorio compuesto por el mismo autor del libro y/o por otros autores para ejemplificar a través de una pieza musical los conceptos incluidos en el tratado.

- Los que se centran en el repertorio -sacro vocal- y los contenidos teóricos son una antesala a la interpretación de los distintos cantos de los oficios religiosos.

Finalmente:

- Los que utilizan el formato del diálogo para exponer los conceptos, en donde un alumno o un interlocutor que no está identificado, realiza preguntas y el autor, en su calidad de maestro, las contesta.

- Los que simplemente indican con un título el contenido que se abordará y lo explican mediante un relato en prosa. Siempre, en ambos casos, el discurso es en primera persona.

#### **e. En relación a la práctica musical.**

En el ámbito de la práctica musical observamos que en el maestro de capilla descansa en gran medida la responsabilidad de la orientación musical que presenta la iglesia o la catedral a cargo, lo que afecta directamente a la comunidad que asiste regularmente a los oficios religiosos, quienes reciben los repertorios que fundamentalmente él ha determinado. Esto significa que la incorporación de nuevos estilos, conceptos teóricos y técnicas compositivas e interpretativas se pueden pesquisar a través del estudio del músico que ocupa este cargo.

La presencia de diversos géneros y estilos musicales en los oficios, liturgias, fiestas, o cualquier rito relacionado a la Iglesia, estaba íntimamente ligada a la enseñanza musical; la que debía preparar a los niños, jóvenes y adultos para la interpretación de piezas de canto llano, canto de órgano e instrumentales. Ello determinó la utilización, y en algunos casos la transcripción o elaboración, de uno o más escritos musicales de apoyo a esta instrucción.

En relación a las instituciones que asumieron la responsabilidad de impartir la enseñanza de la

música, podemos decir que la mayoría de ellas estaba ligada a la iglesia la que, en modalidades y espacios más o menos definidos desde los primeros años de la conquista, establecieron etapas de desarrollo y profundidad de los estudios musicales desde que el estudiante-niño era aprendiz, hasta la adquisición de la maestría.

#### **f. Oralidad y escritura.**

También con este trabajo se ha podido vincular aspectos de la oralidad y escritura del lenguaje hablado con el ámbito musical, toda vez que este último puede o no necesitar la escritura como medio de transmisión, la que de ninguna manera registra todos los elementos del sonido que están en juego al momento de interpretar una pieza musical.

Al igual que el lenguaje hablado, la música contempla una dimensión oral y una escrita, siendo la primera de ellas esencial para que la música cobre vida y se haga realidad. La manifestación más clara de la oralidad en el proceso de enseñanza de la música, se concentra en la transmisión -por parte del maestro- de los modos de escuchar y organizar los elementos musicales al momento de interpretar una obra.

Los intérpretes de música renacentista y barroca<sup>341</sup> que utilizan ediciones facsimilares de los repertorios, deberían tener una formación básica de los rudimentos musicales para descifrar de manera adecuada los distintos signos que nos presentan las partituras de los siglos XVI al XVIII.

#### **g. Temas para futuras investigaciones.**

Toda investigación que aborda un tema específico genera nuevas líneas de interés susceptibles de ser profundizadas. En este caso, hemos detectado posibles áreas de futuros trabajos y que complementan lo realizado hasta el momento en relación a la enseñanza de la música en la colonia y al estudio de los tratados musicales.

- Lectura y análisis de los tratados y escritos generados en Hispanoamérica que abordan la teoría musical con fines didácticos. Un estudio de este tipo podría darnos luces acerca de cómo algunas prácticas musicales se adaptaron a la realidad del Nuevo Mundo y junto con ello, qué aspectos fueron reproducidos con exactitud de los modelos europeos.

---

341 Para los intérpretes de música medieval el trabajo es arduo, ya que la notación es drásticamente distinta, todas las partituras son manuscritos y los tratados están escritos en latín. El estudio desde las fuentes de este repertorio indudablemente requiere de un estudio especializado de más larga duración.

- Lectura y análisis de los tratados europeos que fueron utilizados en Hispanoamérica, indagando de qué manera estos textos se alinearon con las necesidades prácticas y repertorio que se interpretaba en los distintos espacios religiosos.
- Análisis de las obras que presentan en sus textos y melodías claras alusiones a la teoría musical vigente, estableciendo el grado de apego al contenido teórico enunciado con la aplicación de estos en la melodía o polifonía que lo contiene y, en consecuencia, el conocimiento que el compositor posee de los conceptos citados.
- Posibles paralelos de las prácticas de enseñanza musical en la colonia al interior de las instituciones que las imparten, considerando la posibilidad de establecer una secuencia de estudios común a todas ellas. Junto con ello comparar dicha secuencia a la impartida en España.
- Las influencias que tuvieron, en el ámbito de la enseñanza, los músicos que llegaron de Europa a desempeñarse como maestros e intérpretes en distintas instituciones.
- Establecer, a la luz de una selección de tratados musicales de los siglos XVII y XVIII vinculados o no a Hispanoamérica, una secuencia de estudio posible de ser aplicada en la actualidad en cursos y seminarios dirigidos a estudiantes de música antigua.
- Dada la magnitud del texto, la cantidad y profundidad de los contenidos incluidos en él y la amplia difusión y utilización que tuvo en Hispanoamérica en tiempos de la colonia, se propone el estudio y análisis íntegro de *El Melopeo y Maestro* de Pedro Cerone como uno de los tratados más completos del siglo XVII en lengua española y que se constituyó en un importante referente para sus contemporáneos y también para los sucesores de la tradición musical española y europea del siglo XVIII.

Este trabajo se ha realizado con la premisa de que, la consideración de la enseñanza de los maestros del pasado tiene una importancia equivalente al conocimiento de los compositores y las obras musicales, puesto que ellos son los que imprimieron en sus discípulos una manera de hacer la música, un “deber ser” como cantantes e instrumentistas. Los maestros son los transmisores vivos y siempre

cambiantes de una concepción del sonido y establecen las rutas para llegar a ello.

Estamos ciertos que para un intérprete el acercamiento a las fuentes asumiéndolas como un material vivo que lo instale en los requerimientos que el repertorio exige, es fundamental para generar propuestas que contengan un enfoque filológico y al mismo tiempo respondan a una expresión propia. Si nos convencemos de que después de leer un facsímil con las exigencias que el documento nos impone, escuchar las recomendaciones y enfoques de los tratadistas transforma nuestra manera de tocar y escuchar a los otros, podremos transitar por estos sonidos antiguos con propuestas actuales que no ignoren la experiencia de los maestros del pasado cuyo legado se cristaliza en los repertorios, textos y tratados.

## Bibliografía

### Libros

- Beaumont, Cyril W. (trad.) 1946: *Orquesografía. Tratado en forma de diálogo*, de Thoinot Arbeau (1588) edición facsimilar. Ediciones Centurión. Buenos Aires.
- Bergua, Juan B. 1995: *Pitágoras*. Ediciones Clásicos Bergua, Madrid, España.
- Bernabé, Alberto y Casadessus, Francesc 2008: *Orfeo y la tradición Órfica*. Ediciones Akal S.A. Madrid.
- Bernand, Carmen y Gruzinski Serge 1999: *Historia del Nuevo Mundo*. Tomo II. Fondo de Cultura Económica, México.
- Claro, Samuel, 1974: *Antología de la Música Colonial en América del Sur*. Ediciones Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Escudero, Miriam 2011: *Esteban Salas. Maestro de Capilla de la Catedral de CUBA.(1764-1803)*. Octavo Libro. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. Universidad de Valladolid, España. Ediciones Boloña, Valladolid.
- Estenssoro, Juan Carlos 2001: *José Onofre Antonio De la Cadena y Herrera. Cartilla Música (1763).Diálogo Cathe-Músico (1772). La Máquina de Moler Caña (1765)*. Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.
- Fernández Calvo, Diana y equipo de Investigación Musicológica Carlos Vega 2009: *José de Torrejón y Aparicio. La música y su contexto*. Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.
- Fernández Calvo, Diana 2010: *Música Dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco*. Editorial de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.
- Goldáraz, J.Javier y Moreno, Antonio Ed. 1993: *Musices Liber Tertius*, de Francisco Salinas. ONCE, Madrid.
- Haskell, Harry 1996: *The Early Music Revival: A History*, Dover Publications.
- León Tello, Francisco 1962: *Estudios de Historia de Teoría de la Música*. Instituto Español de Musicología, Madrid
- Luhmann, Niklas 2006: *La sociedad de la sociedad*. Ed. Herder. Universidad Iberoamericana,

México.

Medina, José Toribio 1952: *Cosas de la Colonia*. Apuntes para la crónica del siglo XVIII en Chile. Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina. Santiago de Chile.

Ong, Walter (1999): *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica. Santafé de Bogotá.

Rama, Ángel 2004: *La ciudad letrada*. Tajarar editores. Santiago de Chile.

Rondón, Víctor 1997: *19 canciones misionales en mapudungún contenidas en el Chilidugú (1777) del misionero jesuita, en la Araucanía, Bernardo de Havestadt (1714-1781)*. Revista Musical Chilena/FONDART, Santiago de Chile.

Rondón, Víctor (editor) 2004: *Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología*. Asociación Pro Arte y Cultura. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

Ruiz Jiménez, Juan s/año de edición: *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Granada.

Stevenson, Robert 1960: *The Music of Perú. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Pan American Union, General Secretariat of the Organization of American States, Washington.

Tello, Francisco José León 1991: *Estudios de historia de la teoría musical*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España

Todorov, Tzvetan 2008: *El espíritu de la Ilustración*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.

Vega, Carlos 1931: *La música de un códice colonial del siglo XVIII*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

### **Artículos y Estudios de Revistas**

Cadenas, Viana 2004: "Formación, Adiestramiento y Funcionalidad Musical en Caracas (S.XVII-XXIX). Profesión y Oficios Musicales en el ámbito Femenino". Actas del V Encuentro Simposio de Musicología, Víctor Rondón (Editor), Asociación Pro Arte y Cultura, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, pp. 71- 82.

Candia, Sergio 1999: "La música antigua del siglo XX: Un caso de memoria inventiva". Revista Resonancias, N°4 del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, pp. 61-64.

Castagna, Paulo 2006: "El Canto de Órgano en las Casa y Aldeas Jesuíticas Brasileñas en los siglos XVI y XVII". Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", N°20,

Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires, Buenos Aires.

- Claro, Samuel 1980: "Contribución Musical del Obispo Martínez Compañón en Trujillo, Perú, hacia fines del Siglo XVIII". Revista Musical Chilena, Año XXXIV, N<sup>os</sup> 149-150, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile. Santiago de Chile, pp.18-33.
- Curt Lange, Francisco 1967: "La Música en Villa Rica (Minas Gerais, SXVIII)". Revista Musical Chilena, Año XXI, N<sup>o</sup> 102, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile. Santiago de Chile, pp.8-55.
- Fernandes, Gaspar, et al. 1984:"Puebla Chapelmasters and Organists; Sixteenth and Seventeenth Centuries, Part II. Inter.American Music Review, Vol. VI, N<sup>o</sup>1, 1984. Editor, Robert Stevenson. California. pp. 29-139.
- Gortázar, Alejandro 2010: "Jacinto Ventura de Molina: un raro en la ciudad letrada", Cuadernos Lírico, pp.263-279. <http://lirico.revues.org/423>.
- Lemmon, Alfred y Horcasitas Fernando 2004: "Manuscrito Teórico Musical de Santa Eulalia: Un estudio de un Tesoro Musical y Lingüístico de Guatemala Colonial", Revista Musical Chilena, Año XXXIV, N<sup>o</sup> 152, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile. Santiago de Chile, pp.37-79.
- Lledías, Luis 2004: "La Didáctica Musical dentro de un Conservatorio Femenino Novohispano", Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología, Víctor Rondón (Editor), Asociación Pro Arte y Cultura, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, pp.83-92.
- Llorens Cisteró, José María 1989:"Cantores pontificios colegas de Cristóbal de Morales". Inter.American Music Review, Vol. X, N<sup>o</sup>2. Editor, Robert Stevenson. California. pp. 49-60.
- Navascués, Javier de 2011: "Las estrategias contrarrevolucionarias en la escritura de Jacinto Molina". Revistas Philologia N<sup>o</sup>25, Art.8. Universidad de Sevilla. Sevilla, pp. 133-146.[www.publices.us.es/philologia\\_hispalensis](http://www.publices.us.es/philologia_hispalensis). Consultado por última vez el 3 de mayo de 2014.
- Paesky, Efraín 1992: "Martin de Montedoca: Spain's First Publisher of Sacred Polyphony (1550's); Chantre in Guatemala Cathedral (1570's)".Inter-American Music Review, Vol. XII, N<sup>o</sup>2. Editor, Robert Stevenson. California. pp. 5-16.
- Paesky, Efraín 1992: "Spanish Polyphonists in the Age of the Armada". Inter-American Music Review, Vol. XII, N<sup>o</sup>2. Editor, Robert Stevenson. California. pp. 17-114.
- Querol Galvadá, Miguel 1989: "Notas bibliográficas sobre compositores de los que existe música en la catedral de Puebla". Inter-American Music Review, Vol. X, N<sup>o</sup>2. Editor, Robert Stevenson. California. pp. 49-60.

- Rondón, Víctor 2000: "Música Antigua, nueva memoria. Panorama histórico sobre el movimiento en Chile". Revista Resonancias N°15. Facultad de Artes, Instituto de Música de la Pontificia Universidad de Chile. Santiago de Chile, pp.11-36.
- Rondón, Víctor 2008: "Luz parda entre Lima y Santiago. Una mirada a la vida y aporte del músico José Bernardo Alcedo (1788-1878)". En: *La circulación en el Mundo Andino (1760-1860)*. Teresa Pereira, Adolfo Ibáñez (Editores). Fundación Mario Góngora. Santiago de Chile, pp. 319-343.
- Roubina, Eugenia 2009: "Destellos de una gloria olvidada: la música en la casa profesa y los colegios jesuitas de la ciudad de México en el siglo XVIII", Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Año XXIII, N°23, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires, Buenos Aires, pp.19-50.
- Sas, Andrés 1962:"La vida musical en la Catedral de Lima durante la colonia". *Revista Musical Chilena*, 81-82, julio-diciembre, Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Seoane, Carlos 1982:"Música virreinal en Bolivia. La música de Zipoli y otras obras" (primera parte). *Revista Musical de Venezuela*, Año 3, N°6. Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Caracas. pp. 33-48.
- "Música virreinal en Bolivia. La música de Zipoli y otras obras" (segunda parte). *Revista Musical de Venezuela*, Año 3, Nos. 7-8. Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Caracas. pp. 125-134.
- Stevenson, Robert 1980:"La Música en la Catedral de Caracas hasta 1836 (primera parte). *Revista Musical de Venezuela*, Año 1, N°1. Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Caracas. pp. 34-54.
- Stevenson, Robert 1980:"La Música en la Catedral de Caracas hasta 1836" (segunda parte). *Revista Musical de Venezuela*, Año 1, N°2. Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Caracas. pp. 15-60.
- Stevenson, Robert 1987:"Iberian Musical Outreach Before Encounter with the New World". *Inter-American Music Review*, Vol. VIII, N°2. Editor Robert Stevenson. California, pp. 13-112.
- Stevenson, Robert 1989: "La música en la catedral de México. El siglo de fundación". *Heterofonía*, Centro nacional de Investigación Documentación e Información Musical, Enero-Diciembre, Vol.XXI, México, pp.10-24.



- Tello, Aurelio 2004: "Prácticas musicales en el convento de la Santísima Trinidad de Puebla", Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología, Víctor Rondón (Editor), Asociación Pro Arte y Cultura, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, pp.59-70.
- Vega, Carlos 1962: "Un códice peruano colonial del siglo XVIII". Revista Musical Chilena Año XVI N°81-82, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, Santiago de Chile, pp.54-93.
- Vega, Carlos 1978: "La obra del Obispo Martínez Compañón". Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega, II/2. Buenos Aires, pp.7-17 N°81-82.
- Vera, Alejandro 2004: "La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (siglos XVII-XVIII)", Revista Musical Chilena Año LVIII, Facultad de Artes - Universidad de Chile, Santiago de Chile, pp.34-52.
- Waisman, Leonardo 1999: " 'Sus voces no son tan puras como las nuestras': la ejecución de la música de las misiones Revista Resonancias N°4 del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, pp. 50-57.

### **Reseñas de Libros**

- Seay, Albert (ed.) 1979: *Arte de Canto Llano...* de Gonzálo Martínez de Biscargui. Colorado Springs, Colorado College Music Press. Reseñado en: *Inter.American Music Review*, Vol. II, N°2, 1980. Editor, Robert Stevenson. California. pp. 135-138

### **Facsímiles**

- Alzedo, José Bernardo 1869: *Filosofía Elemental de la Música ó sea la Exégesis de la doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*, Lima.
- Artufel, Damaso 1614: *Arte de Canto Llano*, Valladolid
- Banchieri, Adriano 1614: *Cartella Musicale nel Canto Figurato, Fermo e Contrapunto*, Venecia. Publicado por Forni Editore, Bologna, 1968
- Bermudo, Juan 1549: *Declaración de Instrumentos, Libro Primero*, Osuna
- Cerone, Pedro 1613: *El Melopeo y Maestro, Tractado de Musica Theorica y Pratica*, XXII Libros, Nápoles.
- Comes, Y de Puig, Bernardo 1739: *Fragmentos Musicos. Caudalosa fuente Gregoriana, en el arte de Canto Llano*, No se explicita la ciudad de impresión.

- Corelli, Arcangelo (1979) *Sonatea violino e violone o címbalo*, Roma 1700. Ed. S.P.E.S., Firenze.
- Eximeno, Antonio 1774: *Dell'Origine e delle regole della Musica, colla storia del suo prpogresso, decadenza e rinnovazione*, Roma y traducido al español por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Madrid, 1796.
- Ganassi, Silvestro 1542: *Regola Rubertina*, Venecia. Forni editore. Bologna, (1984).
- Lanfranco da Terencio, Giovanni Maria 1533: *Scintille di Musica*, Brescia. Publicado por Arnaldo Forni, Bologna, 1988.
- Lorente, Andrés 1672: *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, Alcalá de Henares.
- Marcos y Navas, Francisco 1777: *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, Madrid
- Montanos, Francisco de 1616: *Arte de Canto Llano, con entonaciones comunes de coro y Altar, y otras cosas diversas, como se vera en la Tabla*, Salamanca.
- Montserrate, Andrés de 1614: *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la Música*. Práctica del Canto Llano, Valencia.
- Nasarre, Pablo 1700: *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro Tratados . En que se hallan reglas generales, y muy necesarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición*, Madrid.
- Nasarre, Pablo 1724: *Escuela Musica, segun la practica moderna, dividida en primera, y segunda parte*, Zaragoza
- Ortiz, Diego 1553: *El Primo Libro. Nel quale si trata delle glose sopra le cadenze et altre sorte de punti in la música del violone*, Roma.
- Perez Calderon, Manuel 1779: *Explicacion de solo el Canto-Llano, que para instruccion de los novicios de la provincia de Castilla del real y Militar Orden de N. Señora de la Merced, Redencion de Cautivos*, Madrid.
- Ramoneda, Ignacio 1778: *Arte de Canto-Llano en compendio breve, y methodo muy facil para que los particulares, que deben saberlo, adquieran con brevedad y poco trabajo la inteligencia, y destreza conveniente*, Madrid.
- Rossi, Giovanni Battista 1618: *Organo de Cantori intendere da stesso ogni passo difficile che si trova nella musica*, Venecia. Publicado por Arnaldo Forni, Bologna, 1984.
- Saint-Arroman, Jean (ed.) 2001: *Francois Couperin, Concerts Royaux (1722)*, Les Goûts-Réunis

(1724). Editorial Fuzeau, Francia.

Santa María, Francisco de 1778: *Dialectos Músicos, en que se manifiestan los mas principales elementos de la Armonía*, Madrid

Soler, Antonio 1762: *Llave de la Modulación, y Antigüedades de la Música*, Madrid.

Torres, Joseph de 1702: *Reglas Generales de Acompañar en Organo, Clavicordio, y Harpa*, Madrid.

Traveria, Daniel 1794: *Ensayo gregoriano, ó estudio practico del Canto-Llano y Figurado en metodo facil. Método para los que concursan en Catedrales en España a ser sochantres*, Madrid.

Vitoria, Baltasar de 1722: *Teatro de los dioses de la gentilidad, Segunda parte*, Barcelona.

### **Sitios Internet**

<http://www.historiasigloXX.org/HE/8.htm> Dinastía de los Borbones en España.

Consultado el 24 de diciembre de 2013.

### **Tesis**

Rondón, Víctor 2009: *Música misional en Chile (1583-1767)*. Programa de Doctorado, Instituto de Historia, Facultad de Historia y Geografía, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

### **Partituras**

Bartók, Béla 1933: *44 Duos*, Universal Edition, Viena.

Bornstein, Andrea y Pucciarelli Sara (Eds.) 1998: *Cristoforo Caresana, Ave Maris Stella, 7 composizioni per 2 viole da gambe*. Ut Orpheus Edizioni, Bologna.

Forrai, Miklós (Ed.) 1950: *Bertalotti Ötvenhat Solfeggio*, Editio Musica Budapest, Budapest.

Winthrop Rogers Edition 1940: *Béla Bartók Mikrokosmos, Vols. I al VI*. Boosey and Hawkes. New York.

### **Diccionarios**

AMS Press (editorial) 1975: *A Complete Dictionary of Music*. Translated from de original French of J.J. Rousseau By William Earing, Segunda Edición, 1779.

Casares, Emilio c.1999: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores. España.

# Apéndice

## Imágenes

### Capítulo 1

cacion al estudio en un ocio reprehensible : y en fin que ningunos tienen libro que enseñe con brevedad , y claridad , reglas , y preceptos de los acompañamientos: atendi à la comun , y publica utilidad en medio de mis ocupaciones , trabajando el Metodo de Reglas generales , à que se reduzgan todas las variedades de consonancias , ò posturas , que el mas científico , y primoroso , puede executar sobre la parte. Ofrezcotelas gustoso en este pequeño volumen , porque no fastidie lo dilatado el deseo de tu noble genio , y explico para mayor claridad , con demonstraciones theoricas , y practicas las mismas reglas , porque como soy deudor à todos con

Imagen 1. Joseph de Torres (1702) "Al curioso Lector" en *Reglas Generales de Acompañar*, s/n de página.

*Advertencia 7.* Que procure no sobresalir con el instrumento quando acompañare à vna , ò dos voces , sino que atendiendo al metal de ellas se vaya ciñendo , poniendo pocas voces , y essas baxas , y tambien apagandolas , y en otras ocasiones , dando muchas consonancias para que sobre falga el instrumento porfer muchas las voces , ò por el metal de ellas , ò por pedirlo el afecto de la letra , que tambien el primoroso acompañante puede penderla para ayudarla à expressar con el instrumento , para que con esso con la vnion de instrumentos , y voces resulte mas sonora , y perfecta armonia à los oydos.

Imagen 2. Joseph de Torres (1702) Advertencia 7 en Tratado Tercero, Capítulo XXIII, en *Reglas Generales de Acompañar*, p.141

## Capítulo 2

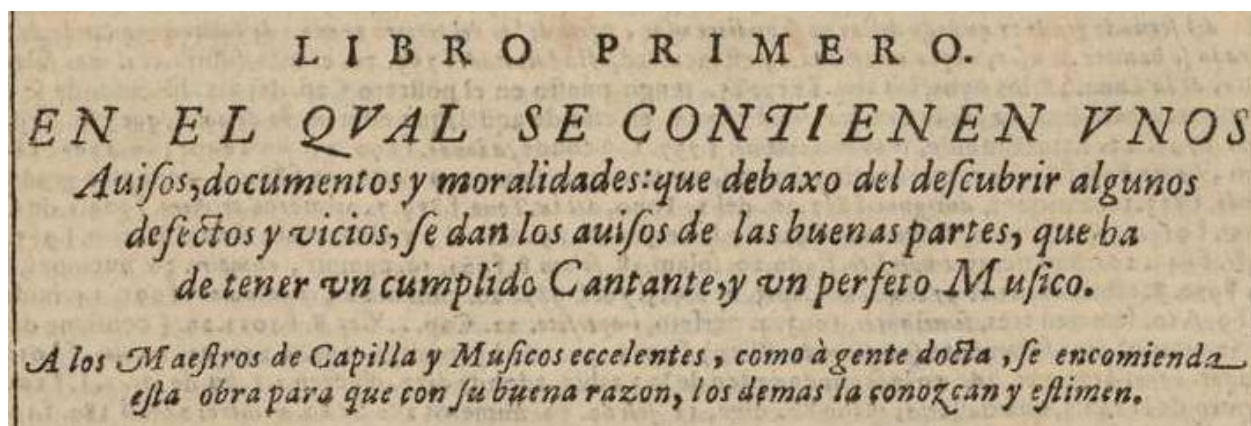


Imagen 1. Portada del Libro I, *Melopeo y Maestro*, Pedro Cerone, 1613

1	EL primero tracta de los Atauios; en que se contienen vnos auisos, documentos y moralidades: que debaxo del descubrir algunos defectos y vicios, se dan los auisos de las buenas partes, que ha de tener vn cumplido Cantante, y vn perfecto Musico. à plan.	1	El onzeno, de la Composicion; adonde se tracta solamente de los mouimientos que hazen las Especies, assi consonantes como dissonantes; passando de vna à otra regularmente. à plan.	609	
2	El segundo tracta de las Curiosidades y antiguallas en Musica; las quales el entendimiento huelgara de entender, y se deleytera en ellas despues de alcanzadas; siendo lectara de mucha satisfacion, y de mucho gusto. à plan.	203	12	El dozeno tracta de vnos auisos necesarios para la perfecta Composicion. à plan.	652
3	El tercero tracta del Cantollano. à plan.	337	13	El trezeno contiene vnos Fragmentos musicales; que son otros auisos mas sutiles. à plan.	696
4	El quarto, del tono para cantar las Oraciones, Prophécias, Epistolas, Euangelios, Homelyas, Benedicamus Domiuo, Ite missa est, y Versiculos: y esto à dos diferentes maneras; la vna segun el tono de España, y la otra segun el tono Romano; vsado en toda Italia. à plan.	364	14	El catorzeno tracta de las Imitaciones y Fugas, llamadas comunmente Canones: y de los Còtrapuntos doblados; y de otros de mucho primor y arte.	763
5	El quinto tracta de los auisos necesarios en Cantollano, à plan.	397	15	El quinzeno, de los Lugares comunes; particularmente de las entradas y Clausulas. à plan.	813
6	El sexto, del Canto de Organo. à plan.	482	16	El deziseño tracta de los XII. Tonos en Canto de Organo; assi naturales como accidentales.	873
7	El septimo contiene vnos auisos necesarios en Canto de Organo. à plan.	517	17	El deziseteno, tracta del Modo, Tiempo, y Prolacion. à plan.	636
8	El octauo tracta del cantar con gracia, y glosar vna parte de Canto de Organo. à plan.	541	18	El deziocheno tracta de los valores de las notas en el numero Ternario, y de sus accidentales.	964
9	El noueno tracta del Contrapunto Choral ò comun, que es el que se vsa en las Capillas. à plan.	565	19	El dezinoueno, de las Proporciones; y del ordenar vna Composicion con diuersos Tiempos.	976
10	El dezeno, de los Contrapuntos artificiosos y doctos, que se suelen hazer en los exercicios y recreaciones musicales. à plan.	595	20	El veynteno declara breuemente la Missa Lomme armè de Prenestina. à plan.	1028
			21	El veyntiuno tracta de los Conciertos, y conueniencia de los instrumentos musicales; y de su temple ò templadura. à plan.	1037
			22	El veyntidoseno y vltimo, contiene vnos Enigmas musicales con sus declaraciones, y Resoluciones.	1073

Imagen 2. Indice de los XXII Libros contenidos en *Melopeo y Maestro* de Pedro Cerone. Napoles, 1613.

**S**I a vn soldado le conuiene saber que cosa es Campo, Estacada, Theatro, y otras cosas tocantes a la milicia, por ser lugares mas apropiados para mostrar su valor, y exercitar su oficio: quanta mas razon ay, para que el cantor Ecclesiastico sepa muy de proposito, que sea Choro, por ser el lugar deputado para exercitarse en su oficio, que es, catar las alabanças diuinas?

Imagen 3. Andres de Montserrate, *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la Música. Práctica del Canto Llano*. Inicio del Primer Capítulo del Segundo Libro, p. 23

Aduiertan vn auiso muy necessario, y es, que antes que alguna cosa canten, lean los puntos, o solfas de dos maneras: la vna nombrando el signo en que cada punto está, y la otra nombrando la voz que en cada vno han de poner: lo qual se hara desde el primer punto, o nota del modo que se ha de cantar hasta el postrero. Y aduertan no canten cosa alguna hasta que estén muy diestros en letrear las dichas notas desta suerte. Lo qual si con atencion se haze, es de muy grande vtilidad y prouecho para saber cantar con brevedad y mucha facilidad.

Imagen 4. Andres de Montserrate, *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la Música. Práctica del Canto Llano*. Capítulo 15 del Segundo Libro, p. 50



Imagen 5. Mano guidoniana presentada en *Arte de Canto Llano, con entonaciones comunes de coro y Altar; y otras cosas diversas, como se vera en la Tabla*, de Francisco de Montanos, Salamanca, 1616, p.4.



Imagen 6. Mano guidoniana presentada en *Arte de Canto Llano*, de Damaso Artufel, 1614

**EXAMEN PARA UNA OPOSICION  
de Sochantre , Salmista , Capellan de Coro , ú otro  
qualquiera empleado en las Santas Iglesias  
Catedrales.**

Uno de los mas principales encargos que tienen los Exâminadores , segun Ley de Dios , y cargo de conciencia , es facilitar en las Santas Iglesias sugetos beneméritos , é instruidos en el Canto Gregoriano y Figurado para el mayor culto de Dios , y edificacion de los fieles. Por tanto no ha sido otro mi ánimo el haber escrito los Solfeos del Canto-Llano y Figurado , sino para que se presentasen en los concursos sugetos de mérito y habilidad dexando el acto del exâmen con el mayor lucimiento. Y así encargo á los Señores Sochantres , que en el acto de la oposicion se les debe probar bien en la teórica y modo de solfear , como tambien si la voz es de buena ó mala calidad , con otras circunstancias , como son la buena pronunciacion y práctica de cantar con letra en Canto-Llano , por Exemplo.

Imagen 7. Daniel Traveria. *Ensayo gregoriano, ó estudio practico del Canto-Llano y Figurado en metodo facil. Método para los que concursan en Catedrales en España a ser sochantres.* Madrid, 1794, p. 62

***Del modo de formar las Cláusulas en los ocho Tonos.***

**P. Qué cosa es Cláusula?**

**R. Es el fin , ó periodo de alguna obra.**

**P. De cuántos modos se hacen?**

**R. De dos , subiendo un punto , y baxando otro como  
*sol , la , sol , ó bien mi , fa , mi.***

**P. Quándo se harán las referidas Cláusulas?**

**R. Siempre que dé fin alguna cantoría , ó acaba sen-  
tencia la letra ; y su conocimiento es como se sigue.**

Imagen 8. Ejemplo de diálogo para explicar las cláusulas. Daniel Traveria. *Ensayo gregoriano, ó estudio practico del Canto-Llano y Figurado en metodo facil. Método para los que concursan en Catedrales en España a ser sochantres.* Madrid, 1794, p. 75





Imagen 9. La mano guidoniana para el canto llano, que contiene menos notas que la que se usa para el canto de órgano. Manuel Pérez Calderón, *Explicacion de solo el Canto-Llano*, Madrid, 1779, s/n de página. El autor la ubica en la página anterior a la n°1.

**LOS PRINCIPIANTES LEAN**  
**los Puntos de dos maneras, antes**  
**de cantarlos.**

**CAPITVLO DEZIMOQVARTO.**

**A**NTES que se canten los Puntos del Canto Llano, es muy conveniente se lean de dos maneras: la vna nombrádo el Signo en que está cada Punto; y la otra, nombrando la voz, que en cada vno se ha de poner; y para esto será bien que se sepa la Mano de dos maneras, esto es, nombrando los Signos por ascenso, y descenso.

Imagen 10. Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p.27

Entonaciones por la Clave de C. Sol fa ut, por Na-  
tura, y Be quadrado.



Imagen 11. Tabla con inclusión de la voz "bi" iniciando el ut desde C para el heptacordio por natura y bequadro, Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 50

EXEMPLO EN QUE SE HAZE  
demonstracion, para cantar sin  
Mutanças.

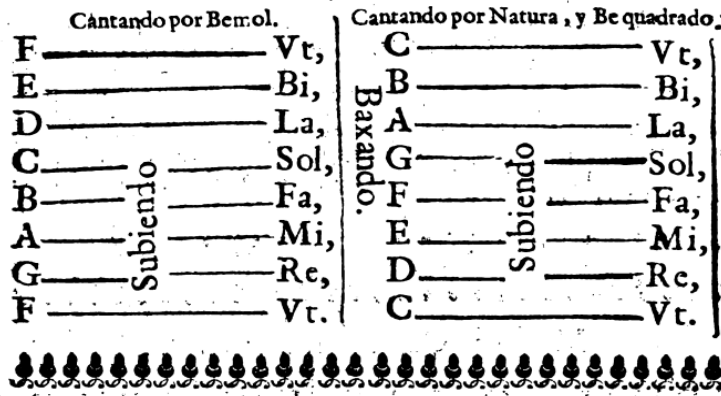


Imagen 12. Tabla con inclusión de la voz "bi" Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 50

**D**EXAMOS Dicho en el Arte de Canto Llano, que la Musica se diuide en tres partes: La primera, en Armonica, que es el Canto Llano; La segunda en Merrica, o Mensural, que es el Canto de Organo; La tercera en Rithmica, que es el Contrapunto, y Composicion. En este Libro Segundo, y Arte de Canto de Organo, nos toca tratar de la Segunda, que es la Mensural, y así será bien començar por su Difiñicion.

Imagen 13. División de la Música. Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 145

Maxima. Longo. Breve. Semibreve. Minima. Semiminima. Corchea. Semicorchea.

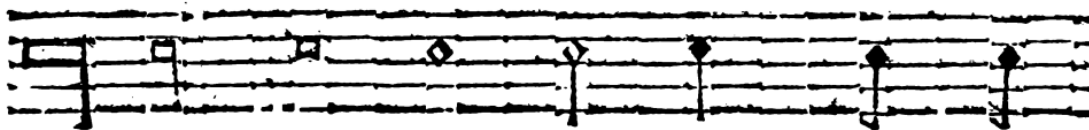


Imagen 14. Signos de duración. Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella*, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion, 1672, p. 146

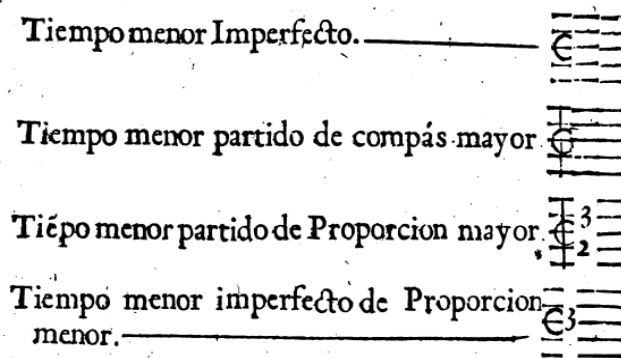


Imagen 15. Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella*, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion, 1672, p. 148

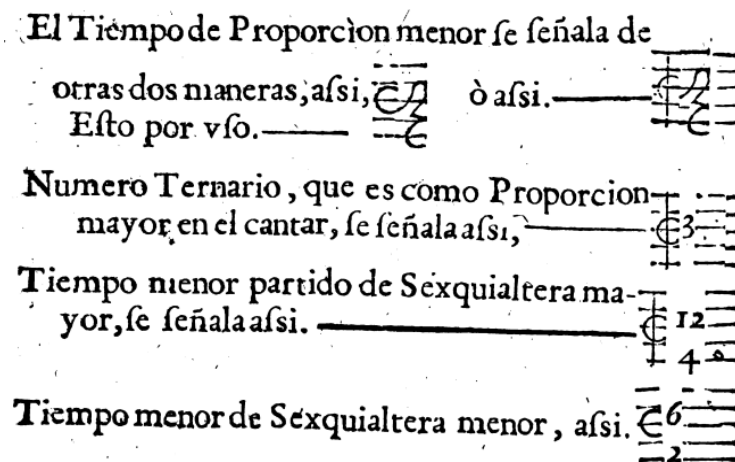


Imagen 16. Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella*, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion, 1672, p. 148



Imagen 17. Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 150

### Exemplo de las siete señales que ay en el Canto de Organo.

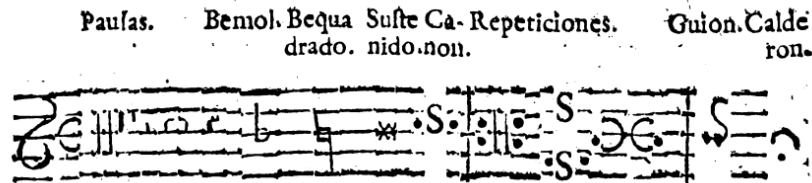


Imagen 18. Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 151

### CAPITULO XXXIV.

### Que trate de la diferencia que ay entre Cantante, Cantor, y Musico.

**T**ODA Persona que canta, ò tañe algun Instrumento, ò Instrumentos, es llamado Musico (como lo dize el Padre Fray Ioan Bermudo:) Y para q̄ sepamos quien posee este nombre de MUSICO, con justo titulo; se aduertta la diferencia que ay entre los dichos tres nombres, Ca. tante, Cantor, y Musico: Boezio dize, que ay tres generos de hoobres, que se exercitan en la Musica: vnos ay que tañen instrumentos; otros que componē Versos; y otros que juzgan la obra de los Instrumentos, y Versos. Todo aquel que tañere Instrumento, ò cantare, careciendo de la cierta inteligencia de los Instrumentos, y consonancia; le llamaremos Cantante, ò Tañente, ò Tañedor.

*Fr. Io. Bermudo. li. 1. c. 5. Boezio li. 1. c. 34.*

Imagen 19. Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 221

El Papa Ioan 22. en el Cap.2. de su Musica, compara al Cantor, que canta, y compone por vfo, no por Arte ( y lo mismo dezimos del que tañe algũ Instrumento) al Ebrio; el qual sabe bolver à su casa por el vfo, y costumbre que tiene de ir à ella, y no entiendo, ni sabe, ni dirà porquè calle bolviò. De esta manera son algunos Cantores, y Compositores, que cantan, y componen (al parecer con primor) mas no diràn la causa, ni daràn razon de lo que cantan, ni componen. Estos tales han venido à la Casa de la Musica; mas no sabẽ por donde vinieron.

Imagen 20. Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 222



Imagen 21. Francisco Marcos y Navas, *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, 1777, p.278

- P. Quántas son las señales que comunmente se hallan en el Canto de Organo?**
- R. Doce : que son claves , sostenidos , bemoles , bequardros , ligaduras , puntillos , divisiones , calderones, repeticiones , poyaturas , trinos , y guiones.**

Imagen 22. Francisco Marcos y Navas, *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, 1777, p.372

## **Entonacion de las seis voces por Naturales**



Imagen 23. Francisco Marcos y Navas, *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, 1777, pp.380-381

**P. Para qué sirve el sostenido?**

**R. Para levantar medio punto la voz á la figura ante quien esté.**

**P. Para qué sirve el bemol?**

**R. Para baxar la voz médio punto á la figura ante quien esté.**

**P. Para qué sirve el bequadro?**

**R. Para quitar sostenido, y bemol, volviendo el punto á su natural.**

Imagen 24. Francisco Marcos y Navas, *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, 1777, p.374

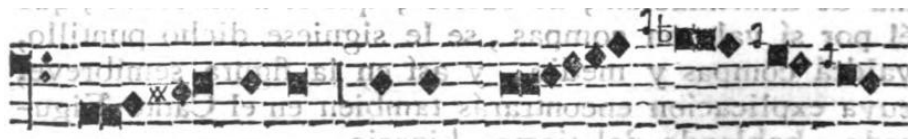
## EXPLICACION.

**T**odas las letras Hebreas, v. gr. Aleph, Vau, &c. de estas nueve Lamentaciones se cantan con compas binario, esto es, de dos movimientos, que es un dar, y un alzar, usándose en él de las quatro figuras longa, breve, semibreve, y mínima, las que se figuran así.

Imagen 25. Francisco Marcos y Navas, *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, 1777, p.503.

## PRIMERA LAMENTACION del Miércoles.

*Sin compas.*



In **ci** pit la men ta- el **ti** o **ti** o



Imagen 26. Inicio de la Primera Lamentación. La primera frase está "al ayre", es decir sin compás y la letra (Aleph) está escrita con compás. Cabe hacer notar que esta última tiene consignados adornos (*poyatura*). Francisco Marcos y Navas, *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, 1777, pp.504-505.

### Capítulo 3

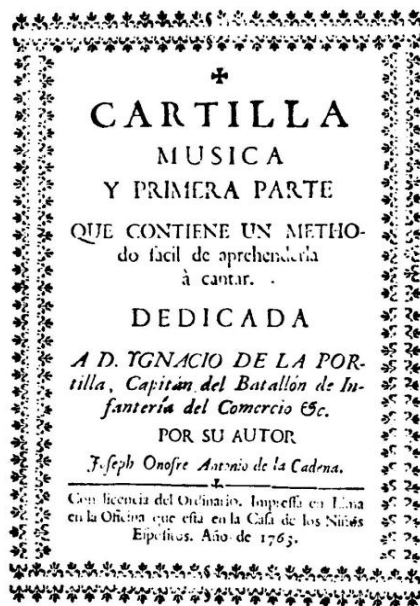


Imagen 1. José Onofre de la Cadena, Portada de la *Cartilla Música* en donde señala la temática que contendrá el libro. Lima, 1763.

**L**OS Musicos (segun tiene Nicolao Vuollico) no hallaron instrumento mas apto, prompto, ni mejor (por donde enseñassen a los principiantes los veynte signos de la Musica) que la mano. Y escogierò la yzquierda, que para esto viene mas a proposito. Y assi lo primero que el principiãte en Canto llano ha de saber es, los veynte signos desta mano, que dizen assi.

**Fut, Arc, hmi, Cfaut, Dsolre, Elami, Ffaut  
Gsolreut, Alamire, Bfa hmi, Csolfaut, Dlasolre, Elami, Ffaut  
Gsolreut, Alamire, Bfa hmi, Csolfa, Dlasol, Ela.**

Imagen 2. Gama de la mano presentada por Andrés Lorente en su *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la Música. Práctica del Canto Llano* (1614), p.16. Describe dónde va ubicada cada nota en la mano, pero no la dibuja.



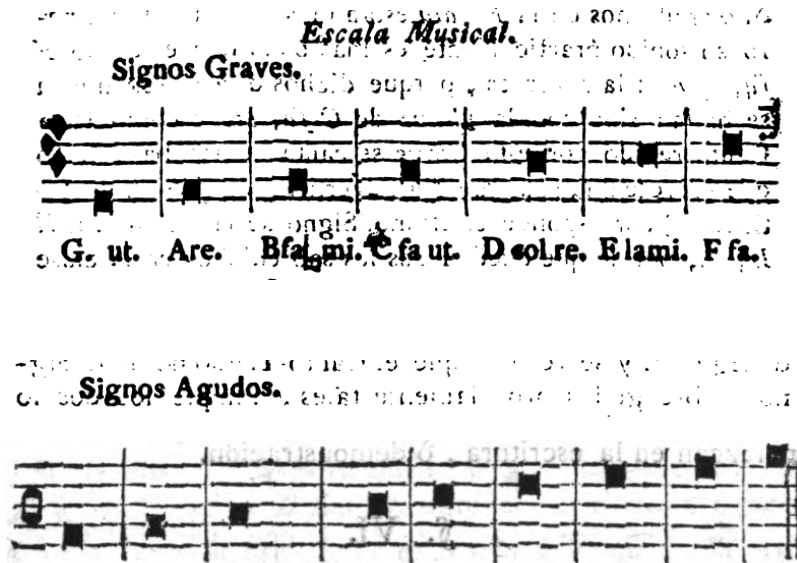


Imagen 3. Gama de los sonidos utilizados en el *Canto Llano*. *Arte de Canto-Llano en compendio breve, y methodo muy facil para que los particulares, que deben saberlo, adquieran con brevedad y poco trabajo la inteligencia, y destreza conveniente*, presentado por Ignacio Ramoneda, 1778, p.9.

**P. Quántas son las letras?**  
**R. Solamente siete , que son G. A. B. C. D. E. F. habiendo la diferencia , que las graves se pintan mayúsculas, como arriba , las agudas minúsculas asi g. a. b. c. d. e. f. y las sobreagudas minúsculas dobles asi gg. aa. bb. cc. dd. ee. ff.**

Imagen 4. Francisco Marcos y Navas en su *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, 1777, p.3

EXEMPLO I.

Los Signos son en esta Clase



Imagen 5. José Onofre de la Cadena, Ejemplo 1, *Cartilla Musica* (1763), donde muestra los cinco registros considerados por De la Cadena. Los registros que suma a los ya conocidos son el Regrave y el agudísimo. Estenssoro (2001), p.90.

DEMONSTRACION DEL TECLADO.



Imagen 6. Joseph de Torres en su *Reglas Generales de Acompañar* (1700), p.3

*Deduccion primera por Bequadrado.*

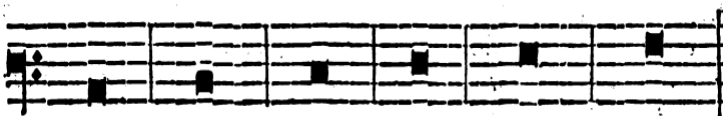
ut re mi fa sol la.



G sol re ut. A la mi re. B fa  $\sharp$  mi. C sol fa ut. D la sol re. E la mi.

*Deduccion segunda por Natura.*

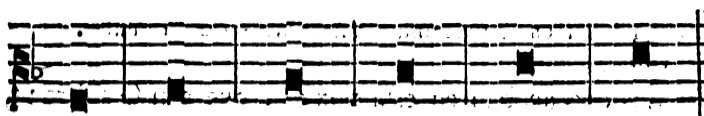
ut re mi fa sol la.



C sol fa ut. D la sol re. E la mi. F fa ut. G sol re ut. A la mi re.

*Deduccion tercera por Bemol.*

ut re mi fa sol la.



F fa ut. G sol re ut. A la mi re. B fa  $\sharp$  mi. C sol fa ut. D la sol re.

Imagen 7. Francisco Marcos y Navas y las Deduciones en su *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, 1777, p.10.

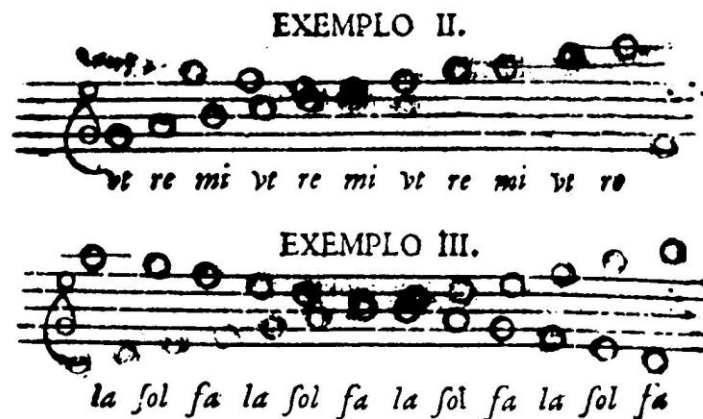


Imagen 8. José Onofre de la Cadena, Ejemplos 2 y 3 de la *Cartilla Musica* (1763) que ejemplifica la mutación., Estenssoro (2001), p. 91

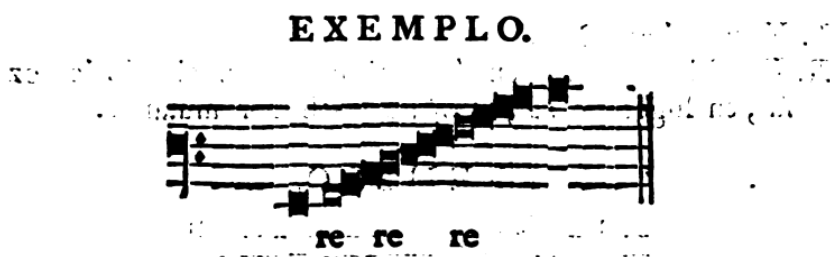


Imagen 9. Ejemplo de mutación de Ignacio Ramoneda (1777) subiendo con propiedad natural, p.21. Puede notarse que los cambios no son desde *ut*, sino desde *re*.

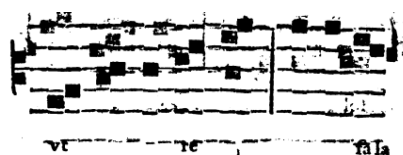
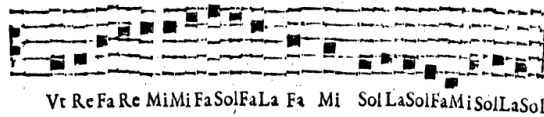
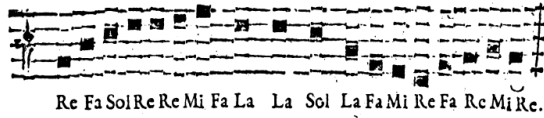


Imagen 10. Selección de un ejemplo de mutación de Damaso Artufel (1614), en su libro *Arte de Canto Llano*, p.9.

EXEMPLO DE LAS MUTAN-  
 ças, quando se canta por las propiedades de  
 Natura, y Bequadrado.



CANTASE POR NATVRA, Y BEMOL.

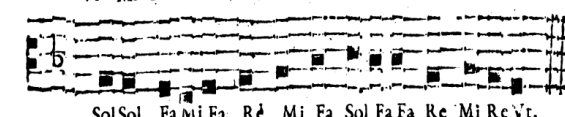
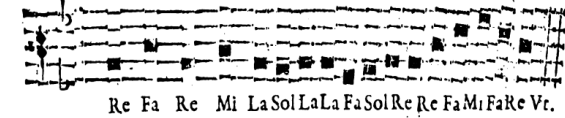
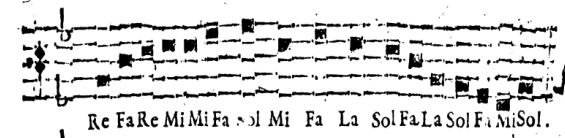


Imagen 11. Ejemplos de mutación de Andrés Lorente (1672), en su libro *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, p.35

EXEMPLO III.



Imagen 12. José Onofre de la Cadena, *Cartilla Musica* (1763). Ejemplo 4 donde se solmisa si el signo F. Estenssoro (2001), p. 91

EXEMPLO VII.

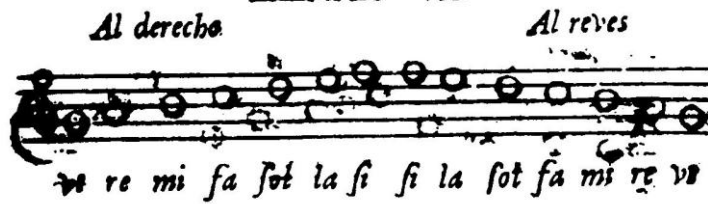


Imagen 13. José Onofre de la Cadena, *Cartilla Musica* (1763). Las siete voces puestas por de la Cadena en propiedad bequadrada. Estenssoro (2001), p. 92

EXEMPLO VIII,



Imagen 14. José Onofre de la Cadena, *Cartilla Musica* (1763). Las Claves. Estenssoro (2001), p. 92

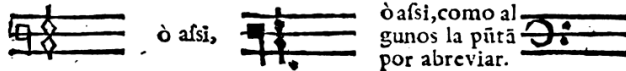
**P.** Estos tres signos de donde nacen estas tres propiedades, son por alguna otra cosa principales?

**R.** Si, porque en ellas se asientan las tres Claves, que en la Musica se usan, que se figuran así.

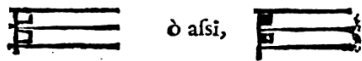


Imagen 15. Pablo Nasarre en su *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro Tratados*. En que se hallan reglas generales, y muy necesarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición (1700), p. 5. "Estos tres signos", se refiere a F, C, G, que son las notas de donde se generan los tres hexacordios.

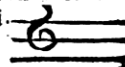
Ay en la Musica vnas señales, que se llaman Claves, las quales señalan cada punto en que Signo está; estas son tres; la primera se llama Clave de Fe faut; tiene su asiento en Fe faut grave, señalase con tres puntos desta manera.



La segunda Clave es de Ce sol faut: tiene su asiento, y casa en Ce sol faut agudo, señalase con dos puntos así.



La tercera Clave es de G. Sol re ut: tiene su asiento en G sol re ut, sobre agudo, o sobre compuesto; señalase así.



Esta vltima no sirve en el Canto Llano.

Imagen 16. Andrés Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion* (1672) y los diversos diseños de las claves, p. 16

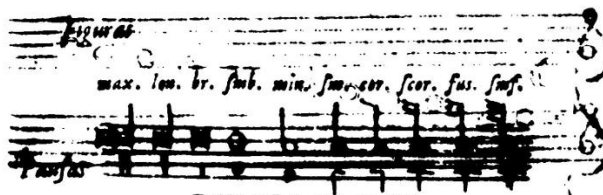


Imagen 17. José Onofre de la Cadena, *Cartilla Musica* (1763). Las figuras y las pausas. El rango es bastante amplio: desde la máxima a la semifusa. Estenssoro, p. 93.

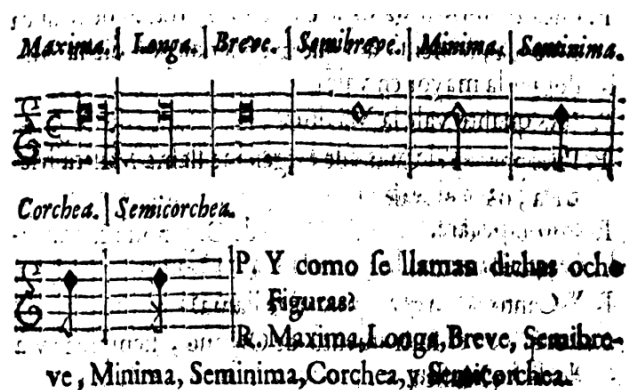


Imagen 18. Pablo Nasarre. *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro Tratados . En que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición*, p.32



Imagen 19. Pablo Nasarre. *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro Tratados . En que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición*, p.51



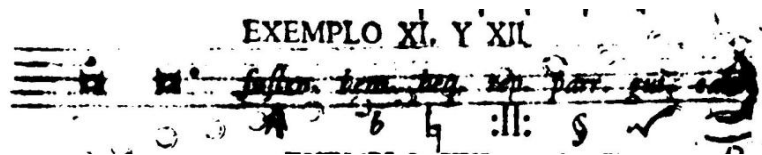


Imagen 20. José Onofre de la Cadena, *Cartilla Musica* (1763). Muestra de las figuras y las pausas. Estenssoro, p. 93. En el mismo pentagrama ha puesto los puntillos y señales. Estenssoro (2001), p.93

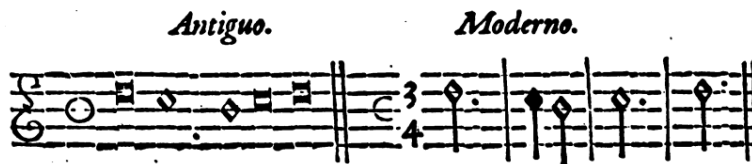


Imagen 21. Puntillo de Alteración. Antonio Soler, *Llave de la Modulaci3n, y Antigüedades de la Música*, 1762, p.185



Imagen 22. Puntillo de Divisi3n. Antonio Soler, *Llave de la Modulaci3n, y Antigüedades de la Música*, 1762, p.186



Imagen 23. Puntillo de Aumentaci3n. Antonio Soler, *Llave de la Modulaci3n, y Antigüedades de la Música*, 1762, p.189-190



Imagen 24. Puntillo de Perfección. Antonio Soler, *Llave de la Modulación, y Antigüedades de la Música*, 1762, p.188



Imagen 25. Andrés Lorente (1672), *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, p.151



Imagen 26. José Onofre de la Cadena, *Cartilla Musica* (1763). Muestra de los signos de compás. Estenssoro, p. 93. En el mismo pentagrama ha puesto los puntillos y señales.

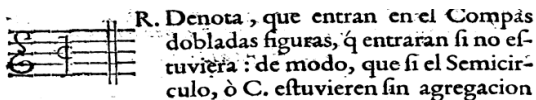
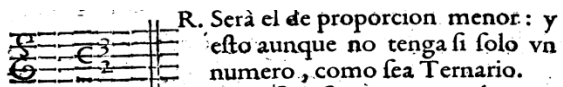
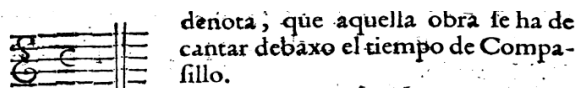


Imagen 27. Pablo Nasarre, *Fragments Musicos, repartidos en quatro Tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición* (1700). Muestra de los signos de compás. p. 47.

P. Y la Sexquialtera?

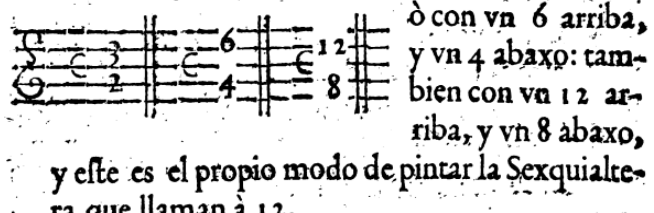
R. Comunmente con vn 6. y si es doble (llamada à doze) con vn 12.

P. Y este es el modo propio de pintarla?

R. No es este.

P. Pues para estâr segun arte , como se debe pintar?

R. Con dos numeros , que son vn 3 arriba , y vn 2 abaxo. Figuranse afsi.



ò con vn 6 arriba,  
y vn 4 abaxo: tam-  
bien con vn 12 ar-  
riba, y vn 8 abaxo,  
y este es el propio modo de pintar la Sexquialte-  
ra, que llaman à 12.

Imagen 28. Pablo Nasarre, *Fragments Musicos, repartidos en quatro Tratados*. En que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición (1700). Muestra de los signos de compás. p. 48.

- P. Quántos son los tiempos que segun hoy se usan en el Canto de Organo?
- R. Seis.
- P. Quáles son?
- R. Compasillo , compas mayor , dos por quatro , seis por ocho , tres por ocho , y tres por quatro.
- P. Cómo se señalan?
- R. Como demuestra el Exemplo siguiente.

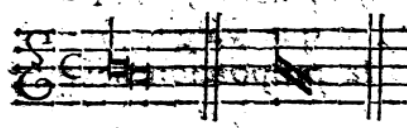
Compasillo.      Compas mayor.      dos por quatro.



seis por ocho.      tres por ocho.      tres por quatro.

Imagen 29. Francisco Marcos y Navas, *Arte, o compendio general del Canto-Llano, Figurado, y Organo, en método fácil ilustrado con algunos documentos*, Madrid, 1777. p. 370.

P. Qué se entiende por figura Alfada?



R. Unas figuras que se pintan de cuerpo prolongado; pero nunca suponen, si solo por dos puntos, que son el primero donde principia, y el segundo donde acaba.

Imagen 30. Pablo Nasarre, *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro Tratados . En que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición* (1700), p.41

EXEMPLOS PRACTICOS, Y PRIMERAS  
entonaciones.

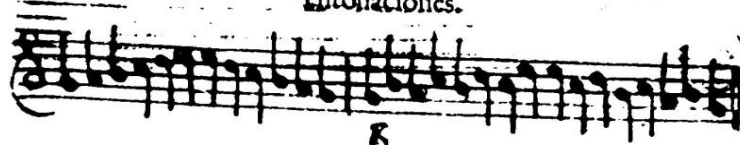


Imagen 31. José Onofre de la Cadena, *Cartilla Musica* (1763). Estenssoro, p. 93.

CAPITULO XXXIV.  
Que trata de la diferencia que ay entre Cantante,  
Cantor, y Musico.

**T**ODA Persona que canta, ò tañe algun Instrumento, ò Instrumentos, es llamado Musico (como lo dize el Padre Fray Ioan Bermudo:) Y para q sepamos quien posee este nombre de MUSICO, con justo titulo; se aduertta la diferencia que ay entre los dichos tres nombres, Cantante, Cantor, y Musico: Boezio dize, que ay tres generos de hombres, que se exercitan en la Musica: vnos ay que tañen instrumentos; otros que componē Versos; y otros que juzgan la obra de los Instrumentos, y Versos. Todo aquel que tañere Instrumento, ò cantare, careciendo de la cierta inteligencia de los Instrumentos, y consonancia; le llamaremos Cantante, ò Tañente, ò Tañedor.

Fr. Ioñ  
Bermu  
li. 1. c. 5  
Boezio  
li. 1. c.  
34.

Imagen 32. Andres Lorente, *El Porque de la Musica en que se contiene los quatro artes de ella, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*, 1672, p. 221

**DE OTRAS DIVISIONES DE LA MUSICA**  
*en particular, e introducción al Canto Llano.*

**P**A mas de lo dicho, hazense otras divisiones de la  
Musica.

**R.** Segun el comun de los Autores, se divide en tres par-  
tes: en Armonica, Metrica, o Mensural, y Ritmica.

Imagen 33. Pablo Nasarre, *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro Tratados . En que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composición* (1700), p. 3. El mismo autor señala la división entre Música Teórica y Práctica, p.2