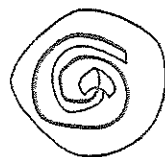


781.8  
C617-6  
C1

ANTOLOGIA  
DE LA MUSICA COLONIAL  
EN AMERICA DEL SUR

*por*

SAMUEL CLARO



EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Santiago de Chile, 1974

U/D/2011. 073408

1302N6

# INDICE GENERAL

## INTRODUCCIÓN, IX

### *P A R T E I. C O M E N T A R I O*

#### ABREVIATURAS . . . . .

#### 1. MÉTODO EMPLEADO Y CLASIFICACION DEL REPERTORIO . . . . .

#### 2. DESCRIPCIÓN DE LOS ARCHIVOS . . . . .

#### 3. AMBIENTACIÓN HISTÓRICO-MUSICAL . . . . .

#### 4. NOTICIAS BIOGRÁFICAS . . . . .

Araujo, Juan de . . . . .

Campderrós, José de . . . . .

Ceruti, Roque . . . . .

Durán de la Motta, Antonio . . . . .

Durango, Matías . . . . .

Fernández Hidalgo, Gutierre . . . . .

Herrera, Juan de . . . . .

Nebra, José de . . . . .

Orejón y Aparicio, José de . . . . .

Ponce de León, Fray Esteban . . . . .

Ripa, Antonio . . . . .

Riscos, Juan de . . . . .

Torices, Alonso . . . . .

Torrejón y Velasco, Tomás de . . . . .

#### 5. CARACTERÍSTICAS MUSICALES Y LITERARIAS . . . . .

#### 6. BIBLIOGRAFÍA . . . . .

#### 7. ÍNDICE DE LAMINAS . . . . .

#### 8. ÍNDICE DE NOMBRES, MATERIAS Y OBRAS . . . . .

#### 9. LÁMINAS . . . . .

## PARTE II. MUSICA

### I MÚSICA SECULAR

1. VILLANCICOS			
1.1. de Navidad	1	Durango, <i>Pues mi Dios ha nacido</i>	XXXVII, 1
	2	Araujo, <i>Recordar jilguerillos</i>	XXXIX, 5
	3	Torrejón, <i>Si el alba sonora</i>	XL, 7
	4	Ceruti, <i>A cantar un villancico</i>	XLII, 13
	5	Anónimo, <i>Un gallego pastorcillo</i>	XLIV, 18
1.2. a la Virgen	6	Herrera, <i>A la fuente de bienes</i>	XLVIII, 28
	7	Orejón y Aparicio, <i>Ah del gozo</i>	XLIX, 30
1.3. de Corpus Christi,	8	Anónimo, <i>El día del Corpus</i>	LI, 46
1.4. al Santísimo Sacramento	9	Araujo, <i>Fuego de amor</i>	LIV, 50
	10	Araujo, <i>A recoger pasiones inhumanas</i>	LVI, 62
	11	Torrejón, <i>Cuatro plumajes airosos</i>	LVIII, 65
1.5. a la Ascensión	12	Torrejón, <i>Cuando el bien que adoro</i>	LXI, 73
1.6. a los Santos	13	Durán de la Motta, <i>Dios y Joseph apuestan</i>	LXIII, 77
1.7. juguete	14	Anónimo, <i>Un juguetico de fuego</i>	LXV, 79
	15	Anónimo, <i>Ay andar andar</i>	LXVIII, 82
1.8. de negros	16	Anónimo, <i>Pasacualillo</i>	LXXI, 86
	17	Anónimo, <i>Esa noche yo baila</i>	LXXV, 91
	18	Torices, <i>Toca la flauta</i>	LXXXVIII, 92
1.9. jocosos	19	Anónimo, <i>Un monsiur y un estudiante</i>	LXXX, 98
1.10. bailete	20	Torrejón, <i>A este sol peregrino</i>	LXXXII, 102
1.11. de gitanos	21	Anónimo, <i>Alto mis gitanas</i>	LXXXIII, 105
2. MÚSICA DRAMÁTICA	22	Ponce de León, <i>Venid, venid Deydades</i>	LXXXV, 108
3. ARIA	23	Nebra, <i>Qué es esto, vengativa ardiente saña</i>	XC, 134
4. RORROS	24	Torrejón, <i>Desvelado dueño mío</i>	XCII, 144
	25	Araujo, <i>Si el amor se quedare dormido</i>	XCIV, 153
5. TONADA	26	Anónimo, <i>Caraviñas saon</i>	XCVII, 156

### II MÚSICA RELIGIOSA

1. MAGNIFICAT	27	Ripa, <i>Magnificat</i>	XCIX, 158
2. OFICIO DE SEMANA SANTA	28	Torrejón, <i>Lamentación</i>	C, 165
3. SALMOS	29	Herrera, <i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	CI, 168
	30	Fernández Hidalgo, <i>Laudate Pueri</i>	CII, 172
4. ANTIFONA	31	Riscos, <i>Salve Regina</i>	CIII, 174
5. MISA	32	Campderrós, <i>Misa</i>	CIV, 175

## INTRODUCCION

En estos últimos años se ha despertado un gran interés por el estudio de todo lo que concierne a América Latina, incluyendo su arte y su música. En esta ANTOLOGIA presentamos aspectos inéditos de la música colonial hispanoamericana en América del Sur.

Gracias a la labor pionera de investigadores como Lauro Ayestarán, Francisco Curt Lange, Andrés Pardo Tovar, Juan Bautista Plaza, Eugenio Pereira Salas y Carlos Vega, entre muchos otros y, especialmente del profesor Robert Stevenson, ha sido posible obtener una información básica y global sobre la riqueza que representa la cultura musical de esta parte del continente. Esa labor capital y continuada nos permite en gran medida, presentar la ANTOLOGIA en un terreno felizmente abonado por nuestros ilustres antecesores ante un público que aprecia cada vez mejor esta rama del arte colonial americano y que comprende que es perfectamente posible considerarlo al mismo nivel que la pintura y la arquitectura, que se admira en lugares como Bogotá, Quito, Cuzco o Potosí, por citar sólo unos pocos.

El año 1966 el profesor norteamericano Dr. Robert Stevenson dictó, en la Universidad de Chile, un mininario sobre investigación de la música colonial hispanoamericana, en un programa de cooperación en las Universidades de Chile y de California. A iniciativa del Dr. Stevenson se me otorgó una beca de investigación por intermedio del Convenio celebrado por ambas Universidades, gracias a la cual viajamos juntos por el continente entre octubre de 1966 y enero de 1967. Al año siguiente proseguí esta gira, obteniendo una visión casi completa de las posibilidades de investigación de la música hispanoamericana, tras haber realizado investigaciones y estudios en los más importantes archivos coloniales y bibliotecas, principalmente en la costa del Pacífico de América del Sur.

La sabia y generosa guía de Robert Stevenson —quien es en la práctica el gestor indirecto de este libro— me impulsó en forma rápida y segura por la difícil senda de la investigación *in situ* y me abrió amplias perspectivas para mi trabajo futuro.

En efecto, cuando en agosto de 1969 la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (Conicyt) llamó a concurso para «financiar la realización de investigaciones en cualquier rama del conocimiento», presenté el proyecto de esta ANTOLOGIA con fecha 20 de agosto de ese año, basado en la experiencia adquirida y el material recogido no sólo en ambas giras americanas, sino también en estudios y transcripciones de facsímiles que había iniciado desde 1962. Conicyt aprobó el proyecto en abril de 1970 y probable que sea la primera vez que se haya considerado como equivalente un proyecto de investigación musical con otro dedicado a las ciencias básicas o naturales. Es, pues, bajo el patrocinio de Conicyt como sale a luz esta obra, que ha tomado prácticamente 10 años de labor ininterrumpida en su factura.

La mayor parte de las publicaciones y ediciones previas a esta ANTOLOGIA, que contienen información sobre música colonial, se encuentran ya agotadas, ya dispersas en revistas especializadas aparecidas en distintos países e idiomas y, por lo tanto, de difícil acceso para el público de habla hispana. Dos de ellas (Bal: 1952 y Barwick: 1965) contienen solamente transcripciones musicales, pero sin la intención de servir como antología. Por esta razón se requería de una obra de este carácter, que presentara al especialista y al público en general una muestra representativa de un vasto repertorio colonial, tanto religioso como profano, proveniente de distintos países y épocas, que reuniera investigaciones de primera mano tales como la transcripción de música desde fuentes directas y comentarios analítico-musicales de cada obra, investigación documental e información sobre la bibliografía existente.

Esta ANTOLOGIA, que presenta obras cuyos manuscritos se conservan actualmente en Bogotá, Lima, Cuzco, Sucre, Cochabamba, La Paz, Beni, Santiago de Chile y Montevideo, y que comprende composiciones de los siglos XVI al XVIII, es, probablemente, la primera en su género aparecida hasta el momento. Además, ofrece material inédito en versión moderna, utilizable inmediatamente, sin que deba recurrirse a un trabajo paleográfico, analítico o armónico, que ya ha sido realizado previamente a su publicación.

Nuestra contribución consiste en difundir la música colonial, fomentar su ejecución y eventual grabación en disco o cinta magnética y permitir la apreciación crítica de la cultura musical sudamericana durante la época del dominio español. Con ello, a la vez, pretendemos aportar nueva luz a la historia general de América y al conocimiento de su literatura, al incluir la transcripción de los textos de cada obra.

Por lo general, una antología incluye obras seleccionadas de un repertorio vigente en algún momento histórico, actual o del pasado. En este caso, debo aclarar que se cumple con el proceso de selección y difusión de algunas de las obras que he transcrito en estos últimos años, pero sin que exista previamente un repertorio que goce del favor del público y que, por eso, justifique la inclusión de una u otra obra en particular. Cientos de composiciones quedan todavía sin transcribir, por lo que sólo el tiempo determinará el valor relativo de ellas en la medida en que esfuerzos similares al presente vean la luz. Algunas de las obras que integran esta ANTOLOGIA ya han sido interpretadas con éxito e incluso han sido grabadas en disco, pero ellas estaban destinadas a figurar en estas páginas con anterioridad a su ejecución. Si han sido aceptadas, ello confirma que estamos cumpliendo con nuestro objetivo de rescatar el pasado musical de América y de demostrar que éste tiene importancia histórica, cultural y estética.

La ANTOLOGIA DE LA MUSICA COLONIAL EN AMERICA DEL SUR está dividida en dos partes. La primera, *Comentario*, consta de los siguientes capítulos: 1. Método y clasificación, donde se describe el proceso que se ha seguido a lo largo de toda la investigación hasta presentar el resultado final, y donde se explica la clasificación que se ha hecho del repertorio seleccionado, 2. Breve descripción de los archivos de donde proviene cada obra, 3. Ambientación histórica de los acontecimientos musicales de Europa y América entre los siglos XVI y XVIII, 4. Noticias biográficas de los catorce compositores cuyas obras aparecen en la ANTOLOGIA, 5. Las características musicales y literarias de cada obra, que incluyen: a) número de orden de la obra, b) autor, c) título, seguido —entre paréntesis— de la clasificación de la obra, d) la carátula, e) el archivo de donde proviene, en sigla, f) análisis y comentario sobre su estructura musical, y g) transcripción del texto, conservando, como en la carátula, la ortografía original.

A continuación, figura la bibliografía, que anota sólo las obras consultadas para este trabajo. Sigue un índice de nombres, materias y obras. Estas últimas se mencionan por el comienzo del texto o *incipit* (con excepción del N° 32), e incluye, en este orden, el número de página donde aparecen el análisis y el texto —en números romanos— y la paginación que contiene la música —en números árabes.

Las 27 láminas que separan ambas partes, servirán al estudioso para las comparaciones paleográficas indispensables en el estudio de las características notacionales de la música hispanoamericana de esta época. También servirán al público para apreciar cuál es el aspecto físico que presenta el original de la música y cuál ha sido la transformación que ha sufrido hasta ofrecerla en la presente versión.

La segunda parte de la ANTOLOGIA comprende las transcripciones musicales de 32 obras, ordenadas de acuerdo a la clasificación que se explica más adelante. Esta es, por cierto, la parte medular de la ANTOLOGIA.

Debo destacar la excelente participación del Sr. Carlos Araya Araya, ex alumno y fiel amigo, como coinvestigador en este proyecto, quien tuvo a su cargo la laboriosa y, a veces, ingrata tarea de revisar y comparar las transcripciones con facsímiles de los manuscritos originales, además de corregir y revisar la armonización del Bajo Continuo. Asimismo, fue muy provechosa su colaboración y valiosas sugerencias en el transcurso de nuestro trabajo.

La música fue dibujada íntegramente a mano por el eximio técnico calígrafo, Sr. Efrén Capdevila Rivas\*. Con excepción de los títulos, escritos por él con *letra set* y del texto de las voces, también escrito por él en *vary-typer*, todo lo demás ha sido producto del experto y seguro trazo del talentoso dibujante, lo que confiere a cada página la categoría de una obra de arte en su género.

Muchas personas e instituciones han contribuido, de una u otra manera, con su aporte generoso, para hacer posibles estas páginas. Entre ellas, debo agradecer en forma especial al Dr. Robert Stevenson, como maestro, guía, amigo e inspirador de tantas iniciativas importantes de mi carrera; al Convenio Universidad de Chile-Universidad de California y a sus autoridades, que patrocinaron mis giras de investigación por el continente; a las autoridades de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, de 1966 a 1968, especialmente al Decano, Sr. Domingo Santa Cruz, por el permiso concedido para ausentarme de mis labores universitarias; al Sr. Manuel Dannemann y a la Srta. Brunilda Cartes, quienes en forma gentil y eficiente me reemplazaron en ellas; a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (Conicyt) por acoger como suyo este proyecto; al Sr. Carlos Araya Araya, por su valiosa ayuda y competente colaboración; al Sr. Efrén Capdevila Rivas, por su dedicación ejemplar al difícil dibujo musical; al Laboratorio Central de Fotografía y Microfilm de la Universidad de Chile; a la Comisión Nacional de Investigación de la Universidad de Chile, que patrocinó mi proyecto de microfilmación del archivo musical de la Catedral de Santiago; a la Biblioteca Nacional de Santiago; la Biblioteca Americana José Toribio Medina; la Biblioteca Nacional de Lima; a mis compañeros de trabajo del ex Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile por su estímulo constante, y a todas aquellas personas que facilitaron nuestra labor en los archivos visitados: la Sra. María Julia Ardao, Directora Interina del Museo Histórico Nacional de Montevideo y al personal de la Sección de Musicología; al R. P. Guillermo Furlong S. I., erudito historiador argentino, del que he recibido constante estímulo y quien despertó mi interés por el legado musical de las misiones jesuitas del oriente de Bolivia; al R. P. Valentín Trujillo Mena, que facilitó mi entrada al Archivo Arzobispal de Lima; a las autoridades del Seminario de San Antonio Abad, en el Cuzco, y, en especial, al P. Fernando García Ribeiro por su paciente y abnegada cooperación durante mis largas semanas de trabajo en el archivo del Seminario; a Mons. Julio García Quintanilla, culto investigador y archivero de la Catedral de Sucre; a la Srta. Martha Mendoza, Subdirectora de la Biblioteca y Archivo Nacional en Sucre, por su ejemplar comprensión a la labor del investigador y su amistad invariable; a

\*Con excepción de los N<sup>os</sup> 3, 12, 14 y 24, dibujados por Francisco Alvarez.

la Rvda. Madre Abadesa Sor María Josefina o.s.c., del Monasterio de Santa Clara en Cochabamba, por las amplias facilidades que me otorgó para estudiar el archivo de manuscritos allí existentes; a don Ignacio Santa Cruz y don José Satiba, que permitieron mi acceso al archivo musical de San Ignacio de Moxos en el Beni, Bolivia; a la Dra. Julia Elena Fortún, Directora Nacional de Antropología del Ministerio de Educación y Cultura de La Paz, Bolivia, por su autorización para incluir en esta ANTOLOGIA algunas obras de su colección, las que fueron transcritas desde fotografías facilitadas por el Sr. Juan Pablo Izquierdo y obtenidas desde un microfilm proporcionado por el Sr. Leopoldo Castedo; al R. P. José Ignacio Perdomo Escobar, por sus gestiones para permitir nuestro ingreso al archivo musical de la Catedral de Bogotá; al dilecto amigo y afamado investigador colombiano Andrés Pardo Tovar (Q.E.P.D.), por su inestimable ayuda; al R. P. David Pujol o.s.b., de Medellín, por su constante aliciente y, por fin, a las autoridades del Cabildo Eclesiástico de la Catedral de Santiago de Chile, por su comprensión y ayuda en mi trabajo, especialmente al Sr. Dean, Mons. Alejandro Huneeus, a los Secretarios del Cabildo, Mons. Rafael Qutiño (Q.E.P.D.) y Mons. Adamiro Ramírez, al Presidente de la Comisión de Arte Sagrado, Mons. Fidel Aranda Bravo, y al personal de la Catedral que tan amablemente ha prestado su cooperación. Debo agregar mi más profundo agradecimiento a la Comisión Central de Publicaciones de la Universidad de Chile, presidida por don Raúl Bitrán, Secretario General de esa Corporación, por incluir esta obra entre sus publicaciones.

SAMUEL CLARO  
*Santiago de Chile, agosto de 1972*

*P A R T E I*  
COMENTARIO



## ABREVIATURAS

AAL	Archivo Arzobispal de Lima
ACS	Archivo de la Catedral de Santiago
ACSB	Archivo de la Catedral de Sucre, Bolivia
ASFB	Archivo de la Catedral de Santa Fe de Bogotá
CJEF	Colección Julia Elena Fortún. La Paz, Bolivia
MHNM	Archivo del Museo Histórico Nacional de Montevideo
SigMo	Archivo de la Iglesia de San Ignacio de Moxos
SSA	Archivo del Seminario de San Antonio Abad, en el Cuzco
StCb	Archivo del Monasterio de Santa Clara, Cochabamba.

## METODO EMPLEADO Y CLASIFICACION DEL REPERTORIO

Toda investigación debe ser realizada con método científico y con el rigor no escatimado de un trabajo serio y paciente, donde el investigador ponga en juego toda su técnica, su talento y su inmovible fe en la verdad de lo que busca y de lo que ofrece. Este ha sido el norte que ha guiado cada paso que hemos dado en nuestra ANTOLOGIA.

Estamos conscientes de las limitaciones, errores o imperfecciones que pueda contener este libro. Lo entregamos al juicio benevolente del lector, con la tranquilidad de haber puesto en él toda nuestra capacidad y pasión por el engrandecimiento de la cultura americana.

En la Introducción hemos descrito cómo llegó a formularse nuestro proyecto. Aquí, en forma resumida, se consignan algunos aspectos que servirán al lector para imaginarse en qué consiste una investigación de esta especie.

La ubicación de un archivo de música colonial no siempre es fácil. A veces, llegamos a conocer la existencia de uno de ellos gracias a la labor pionera de otro investigador. Las más de las veces hay que golpear muchas puertas antes de encontrar aquella que corresponde. En nuestro informe a la Facultad de Ciencias Artes Musicales de la Universidad de Chile, sobre el resultado de nuestra primera gira americana, presentado el 7 de marzo de 1967, señalé que habíamos visitado 85 archivos, que no obtuvimos ningún provecho en 51 de ellos y que sólo en 34 alcanzamos un éxito las más de las veces relativo. Ingresar al archivo es un asunto que también requiere de técnica especial, que muchas veces depende más del contacto humano que de los muchos conocimientos y antecedentes académicos del investigador.

El tiempo hábil de trabajo dentro de un archivo está sujeto a muchos factores, que determinan la mayor o menor profundidad con que el investigador puede abordar su tarea. En el mejor de los casos, se procede a catalogar el archivo, microfilmarlo y transcribir a notación moderna aquellas obras que resulten interesantes. Aquí se hace innecesario destacar la ventaja de un investigador local sobre la del viajero ocasional. Por esta razón, consideramos imprescindible estimular incansablemente la preparación de nuevos investigadores de estas disciplinas en América.

La transcripción es un proceso muy lento, pues en su gran mayoría las obras se encuentran manuscritas en *partes*, es decir, en papeles, por lo general apaisados, que contienen la información musical de voz, instrumento o Bajo Continuo. Esta circunstancia limita al transcriptor para abordar obras de gran envergadura en un archivo al que sólo puede dedicar unos pocos días, pues para transcribir una composición a notación moderna se debe anotar cada *parte* por separado hasta lograr reconstruir el conjunto de voces, instrumentos y Continuo en cada página de partitura. Las obras se encuentran, por lo general, ma-

critas en una notación que requiere de conocimientos paleográficos para descifrarla; además, no siempre el estado del manuscrito es satisfactorio, por lo cual las bondades de la transcripción *in situ* son mucho mayores que las que ofrece un facsímil o microfilm. Junto con la música es importante transcribir el texto literario de las obras profanas, revelador de muchos detalles de la vida local de donde proviene y del gusto y tendencias literarias de la época. Por regla general, es difícil transcribir el texto sin antes haber transcrito la música, por la dificultad que representa la separación de ésta en *partes*. Curiosamente, en los archivos coloniales hay escasos ejemplos de partituras y éstas datan de fines del siglo XVIII.

La información obtenida en un archivo musical es de por sí insuficiente, pues la música no es un hecho aislado del acontecer cultural y social, ni los compositores son sólo nombres en el papel. Se hace, pues, indispensable una investigación documental que a veces resulta más laboriosa y, tal vez, difícil que el propio trabajo técnico-musical. Archivos, bibliotecas, actas, libros, crónicas, periódicos, contienen retazos dispersos de la vida musical, tan inmersos en la vida cotidiana, que hay que ir desentrañándolos uno a uno hasta insuflarles el aliento vital que ponga de relieve los caracteres propios de un arte que enorgullece la cultura de América, cultivado con tanta dedicación y esmero como la imaginaria, la pintura o la arquitectura colonial. La bibliografía empleada para este trabajo refleja una modesta cuota de lo que sería pertinente anotar.

En el aspecto técnico de esta ANTOLOGIA, las 32 obras que presentamos han sido transcritas, casi en su totalidad, directamente del manuscrito original, comparando posteriormente la transcripción con facsímiles de dichos manuscritos. Cada obra ha sido analizada, con el objeto de informar al lector y al intérprete sobre sus características musicales. A veces hemos incluido este análisis, en otras ocasiones sólo consignamos un pequeño comentario explicativo. Algunas obras han debido ser transcritas en un registro más bajo que el original, lo que se indica en cada oportunidad, debido a que era frecuente que los cantantes e instrumentistas transpusieran su *parte* a primera vista desde el original. Esta práctica deriva de problemas tonales y de afinación de instrumentos, aún no resueltos en esa época.

La armonización, o realización del Bajo Continuo, presenta las dificultades propias de todo Continuo del Barroco, por cuanto éste era improvisado por el arpista, organista o clavecinista que intervenía en la ejecución. En el caso de los Continuos del Barroco hispanoamericano falta por hacer un estudio más profundo sobre sus peculiaridades locales. Este tendrá que hacerse a partir de las obras existentes, crónicas de la época y, en especial, de los tratados teóricos españoles e italianos que estaban en conocimiento de los compositores coloniales. Por esta razón, el autor de este trabajo, con el inestimable aporte del profesor Carlos Araya, abordó la armonización del Continuo con un criterio más funcional que estilístico, con miras a que sirviera como soporte armónico de las obras para ser interpretadas en forma inmediata. Sin embargo, como es corriente en el período Barroco, el Bajo Continuo de cada composición de esta ANTOLOGIA podrá realizarse de distintas maneras, de acuerdo a la práctica preferida por un determinado intérprete y a las posibilidades del conjunto instrumental que intervenga en la ejecución.

Sólo después de todo este proceso descrito fue posible entregar la música transcrita, para recibir su forma definitiva a través del laborioso y perfecto dibujo musical de Efrén Capdevila.

El repertorio seleccionado se clasifica en dos grandes categorías: música secular o profana, y música religiosa. Estas categorías no son absolutas, pues la ocasionalidad y el contenido de las obras que hemos catalogado como profanas es inseparable del ámbito religioso. Su texto está en idioma vernáculo. La música religiosa propiamente tal, en cambio, está escrita en latín y sirve a un fin claramente litúrgico.

La música secular se divide en: 1. *Villancicos*. El término villancico no sólo está conectado a la celebración tradicional de Navidad, sino también se refiere a una estructura formal determinada cuya gran vitali-

dad la mantiene en escena por muchos siglos, abarcando una evolución que la lleva desde la canción villaneca hasta una especie de cantata barroca. De acuerdo a su ocasionalidad, en el presente repertorio distinguimos villancicos de Navidad, a la Virgen, de Corpus, al Santísimo Sacramento, a la Ascensión del Señor, a los Santos, juguetes, de negros, jocosos, de baile y de gitanos. Hemos conservado la división entre villancicos para Corpus Christi, la más importante fiesta religiosa de América, y aquéllos dedicados al Santísimo Sacramento, siguiendo la costumbre que establecen las dedicatorias que aparecen en carátulas de las obras; 2. *Música Dramática*, conectada con la música incidental para la escena; 3. *Arias*, trozos solísticos de influencia operática; 4. *Rorro*, o canción de cuna, y 5. *Tonada*.

La música religiosa comprende: 1. *Magnificat*; 2. *Oficio de Semana Santa*; 3. *Salmos*; 4. *Antífona*, y 5. *Misa*.

El siguiente cuadro resume este repertorio:

#### I. MUSICA SECULAR

##### 1. VILLANCICOS

1.1. de Navidad

1.2. a la Virgen

1.3. de Corpus Christi

1.4. al Santísimo Sacramento

1.5. a la Ascensión

1.6. a los Santos

1.7. juguetes

1.8. de negros

1.9. jocosos

1.10. de baile

1.11. de gitanos

##### 2. MUSICA DRAMATICA

##### 3. ARIAS

##### 4. RORROS

##### 5. TONADA

#### II. MUSICA RELIGIOSA

##### 1. MAGNIFICAT

##### 2. OFICIO DE SEMANA SANTA

##### 3. SALMOS

##### 4. ANTIFONA

##### 5. MISA

N° 17

AUTOR: ANÓNIMO

TÍTULO : *Esa noche yo baila* (I.1.8.)

CARATULA : no tiene

ARCHIVO : STCB

COMENTARIO ANALÍTICO: Este extraordinario ejemplo de villancico de negros proviene del Monasterio de Santa Clara en Cochabamba, Bolivia, y refleja en forma fidedigna cómo habrá sido el canto responsorial acompañado de instrumentos y de danza de los esclavos negros, durante la época colonial. El género de villancicos de negros ha sido tratado polifónicamente por diversos autores, pero es muy probable que *Esa noche yo baila* fuera anotado directamente de una fiesta en que participaban esclavos. En el archivo musical del Monasterio sólo se conserva la *parte* vocal que transcribimos, sin *partes* instrumentales ni de Bajo Continuo, que es posible no hayan existido.

Más bien este villancico corresponde a la descripción de los bailes de negros bozales —es decir, aquellos que formaban el cuerpo de criados rurales y domésticos— que publicó Jacinto Calera y Moreira, bajo el pseudónimo de *Hesperióphylo*, en el *Mercurio Peruano* de junio de 1791. Dice que »la música de los *Bozales* es sumamente desapasible. El tambor es su principal instrumento: el mas común es el que forman con una botija, ó con un cilindro de palo hueco por adentro. Los de esta construcción no los tocan con baquetas, sino los golpean con las manos. Tienen unas pequeñas flautas, que inspiran con las narices. Sacan una especie de ruido musical, golpeando una quixada de caballo, ó borrico, descarnada, seca, y con la dentadura movable: lo mismo hacen frotando un palo liso con otro entrecortado en la superficie. El instrumento que tiene algún asomo de melodía, es el que llaman *Marimba*«. En cuanto al baile, considera que los danzarines realizan »contorsiones ridículas« siguiendo el compás con »las pausas que hacen los que cantan alrededor del círculo« (*Hesperióphylo*: 1791<sup>2</sup>, 122).

TEXTO:	Esa noche yo baila ha ha ha ha con Maria lucume he he he he asta Sol q <sup>e</sup> amanece ha ha ha ha  Plo mi D. <sup>o</sup> que sa acuya he he he he esa gente comensa ha ha ha ha aunq. <sup>e</sup> pe la buesa fe he he he he su hichito ya nace ye ye ie ie  Poca poca nobela ha ha ha ha
--------	--

Nacie cun Batulume  
he he he he  
Puero nega en bona fe  
ha ha ha ha ha  
del chiquillo q<sup>e</sup> ayesa  
he he he he  
el manda me a mi canta  
ha ha ha ha  
Yo canta asta amanese  
he he he he  
su hichito ya nace  
ye ye ie ie

Lu metiso sea falta  
ha ha ha ha  
porq.<sup>e</sup> ya urta q<sup>e</sup> le  
he he he he  
a la mula del plata  
ha ha ha ha  
Pueso de siolo Jose  
he he he he  
y lo Niño yolala la  
ha ha ha ha  
Si q<sup>e</sup>ra Solo yo boi  
he he he he  
su hichito ya nace  
ye ye ie ie

Las vieja no palese  
ha ha ha ha  
por q<sup>e</sup> esa conso lima  
he he he he  
Los canonigo veni  
ha ha ha ha  
Y la noche celebra  
he he he he  
con la cula y Sacrista  
ha ha ha ha  
Y monasillo tambie  
he he he he  
su hichito ya nace  
ye ye ie ie

Lo garganta ya causa  
ha ha ha ha  
pechuguera yo tene  
he he he he  
y romariso en la pecho  
ha ha ha ha  
como otro q<sup>e</sup> esta acuya  
he he he he  
q<sup>e</sup> callarito se esta  
ha ha ha ha  
y tu no lo ve con ella  
he he he he  
su hichito ya nace  
ye ye ie ie