

trazadas que en 1539. Sólo dos débiles e incurables viejos órganos quedaban atrás, en el recinto del coro, como reminiscencias gruñentes de una gloria musical desvanecida y un presente mediocre.

Sas condimenta tanto la primera como la segunda parte de este trabajo exhaustivo con numerosos arranques de este tipo. Por ejemplo, en la p. 32 de Parte I: "La reimpresión frecuente de estas restricciones comprueba ampliamente que la befa de las leyes, hábito que posteriormente heredó Latinoamérica independiente, tenía remota herencia hispana", y en p. 45: "Estas propensiones musicales y teatrales eran una especie de locura colectiva que perturbaba a los habitantes de Lima desde la fundación de la ciudad".

Su *Historia General* inevitablemente duplica mucha de la información que en el *Diccionario biográfico* se encuentra diseminada por individuos. Los capítulos de la historia abarcan: 1) Arzobispos y capítulos catedralicios; 2) Canónigos a cargo de la música; 3) Sochantres de canto llano; 4) Instituciones musicales polifónicas; 5) Directores de música polifónica; 6) Cantantes e instrumentistas (incluyendo organistas, chirimistas, ejecutantes de flauta dulce, oboistas, flautistas, clarinetistas, fagotistas y otros músicos de vientos; cornos y sacabuches, serpentón, corno francés, clarón y vihuelistas; arpistas, violinistas, cellistas, contrabajos; 7) Niños de Coro y sus maestros; 8) El repertorio polifónico; 9) Festividades religiosas. Un Apéndice (pp. 201-261) incluye listas completas de músicos contratados en 1661, 1683, 1680, 1681, 1734, 1766, 1799, 1808 y 1815, con sus salarios. Inclusive sin el diccionario biográfico, esta "historia general" incluye más detalles sobre una catedral del Nuevo Mundo que cualquier otra obra editada hasta la fecha. Al final Sas incluye una bibliografía seleccionada de 45 autores, las publicaciones más recientes en su lista datan de 1953 (con excepción de dos artículos mal identificados sobre música colonial en Colombia).

La bibliografía, al final del diccionario de dos volúmenes, cita sólo 36 autores, en su mayoría duplicados de la bibliografía de la historia general. Aquí también las obras citadas se detienen en 1949, confirmando así la década en la que Sas completó su portentoso trabajo. Considerando la época en que realizó su investigación y la escribió. los tres volúmenes se yerguen como noble testamento de su fervor, idealismo y desinterés. Lo que Charles Ham escribió sobre la obra de otro investigador (*Musical Quar-*

terly, LV/1 [enero, 1966], 126) es aplicable también a la labor de Sas: "La excelencia de muchos de sus trabajos nos sirven para recordar que a pesar de las presiones académicas y profesionales de los eruditos actuales, debido a la proliferación de intereses y actividades, trabajos de importancia de cierta índole sólo pueden ser realizados por especialistas que cuentan con el tiempo para una investigación laboriosa y fundamental de las fuentes".

A la luz de publicaciones doctas posteriores a la fecha en que Sas interrumpió su investigación, muchas de sus biografías incluyen errores. En una de las más breves sostiene que Juan de Araujo murió en Lima el 29 o 30 de junio de 1676; aunque murió en La Plata (Sucre), 36 años después. Los maestros limeños que Sas cita son todos profetas sin antecedentes. Ignora que Belsayaga vivió en el Cuzco y que Estacio de la Serna había servido anteriormente en Sevilla y Lisboa. No importa. Repitiendo un juicio ya ampliamente reiterado, estos y otros lapsus similares no impiden que estos tres volúmenes sean obras de consulta sin par, que sea uno de los únicos trabajos musicológicos valiosos, sobre un tema americano, editado hasta la fecha, y la adecuada coronación a su insigne carrera.

ROBERT STEVENSON

Arndt von Gavel. Investigaciones musicales de los archivos coloniales en Perú, Lima: Asociación Artística y Cultural "Jueves", 1974. xxv + 186 pp., de música, 14 facsímiles.

Este bello volumen incluye 14 obras vocales fechadas entre 1584 a 1833. Las precede la "presentación" del transcriptor en cuatro idiomas (castellano, inglés, francés y alemán) y una introducción histórica de ocho páginas de Arturo Salazar Larraín. La organización que auspicia esta antología es "Jueves", Asociación Artística y Cultural de Miraflores, creada el 17 de agosto de 1964. El costo de la investigación fue en gran parte financiado por la Deutsche Forschungsgemeinschaft. El editor, que también publicó en Lima en 1959 mi obra *The Music of Peru Aboriginal and Viceroyal Epochs*, es la única firma peruana que se especializa en este difícil género. Editorial Gráfica Prensa del Pacífico, S. A., Los Negocios N° 219, Limatambo.

Contrastando con la música en el apéndice de mi libro de 1959, que fue escuchada por primera vez el 30 de abril de 1961, en un concierto de UCLA, en Schoenberg Hall, dirigido por Roger Wagner, las selecciones

del actual volumen comenzaron a ser escuchadas tres años antes de su publicación. El director de las primeras audiciones de 1971 fue el mismo Von Gavel, en ese entonces profesor de música en el Colegio Alexander von Humboldt de Lima. Las fuentes de todas las obras de este volumen, entre las cuales por lo menos seis fueron incluidas en el concierto del 21 de noviembre de 1971, ofrecido por la Asociación Artística y Cultural "Jueves", en la histórica iglesia de San Francisco de Lima, Von Gavel usó los manuscritos de la Biblioteca de San Antonio Abad del Cuzco y los del Archivo Archiepiscopal de Lima.

En el actual volumen predominan las obras del Cuzco (N.os 3-11), pero sólo uno de los compositores nombrados, Ignacio Quispe (activo ca. 1760 y no 1700), pudo haber trabajado allí. Juan de Araujo (ca. 1646-1712 [no 1714], representado con dos obras, *Dixit Dominus a 11* y *Recordad jilg[u]jerillos a 2* con continuo, fue maestro de capilla en Lima entre 1674-1676, en Panamá, y desde 1680 hasta su muerte en La Plata (actual Sucre). Antonio Durán de la Mot[er]a, autor del *Laudate pueri a 4*, de 1723, fue el primero en ser escuchado en tiempos modernos en el Carmel Bach Festival, el 22 de julio de 1970 (director Sandor Salgo). La Plata buscó a Durán de la Mota inmediatamente después de la muerte de Araujo, pero entonces estaban tan bien pagado en el cercano Potosí, rico en plata, y donde ocupaba múltiples cargos, que no lograron inducirlo. Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), representado en la antología de Von Gavel por dos obras pequeñas, pasó casi toda su carrera adulta de músico en Lima, donde llegó a los 23 años en compañía de su joven esposa en la misma flota que trajo al Nuevo Mundo a Lucas Ruiz de Ribayaz. Pero no es en Lima, sino que más bien en el Cuzco, donde se encuentran la mayoría de las obras que perduran en Sudamérica de Torrejón y Velasco (el resto está en Guatemala). Como es característico en él, sus obras latinas del Cuzco son poliorales. *Ave Verum Corpus*, para Corpus Christi, su única obra latina del archivo designada a 4, había perdido la parte tenor cuando fue encontrada por Von Gavel (quien compuso la parte que faltaba). *A este sol peregrino a 4* con continuo, su única obra vernácula en esta antología (ms 117 en el catálogo de Samuel Claro, 276 en la serie de Von Gavel), es llamada "bailete" en los manuscritos. La transcripción en 3/2 de Von Gavel contiene tantas sólidas rondas como para sugerir las huellas de un coral alemán. Pero por lo menos la

transcripción del bailete incluye el continuo indispensable.

Esto no ocurre con los salmos de Araujo y Durán mencionados arriba. Ya sea porque no lo encontró o porque desapruaba de un continuo de arpa, Von Gavel ni siquiera menciona esa parte de arpa en su exposición o introducción sobre el *Laudate pueri*, de Durán de la Mota, en página x. La supresión del continuo, fuera de transgredir el estilo Barroco, daña al *Laudati pueri* de cuatro maneras específicas. El continuo (1) inunda lo imitativo de la armonía; (2) llena vacíos entre frases; (3) incluye numerosos accidentes que no siempre figuran en el baxo instrumental, y (4) otorga una delicada sonoridad agregada. La parte de continuo de Araujo, aunque no especificada de arpa, realiza tres de las funciones mencionadas. Como si la mutilación producida por la falta del continuo fuera poca, las notas en los siguientes compases de la obra de Durán de la Mota están totalmente erradas: (1) tiple 1, cc. 28-29, 32-35; (2) tiple 2, cc. 47-50; (3) tenor, c. 58. Sin contar los accidentes adicionales especificados en la parte de arpa que falta, en las partes vocales originales se omiten los accidentes en cc. 29 (tenor); 39 (tiple 1); 40, 42, 54 (tiple 2); 54, 92 (tenor). La pausa en el tenor c. 87, debe leerse Sib y la nota ligada en tiple 1 al comienzo de c. 92 debe ser reemplazada por una pausa.

¿Cuán perjudiciales son todos estos errores de transcripción para el efecto que deseaba producir Durán de la Mota? La respuesta es la crítica de la ejecución de este salmo realizada en Lima en 1971, comparándola con aquella de su estreno en el Festival Carmel de 1970. "J. D.", en *La Prensa*, el 23 de noviembre de 1971, página 13, atribuye la desilusión del oyente al escaso número de ejecutantes frente a la inmensidad de la Iglesia de San Francisco. En cambio, Heuwell Tircuit, al comentar el salmo de Durán de la Mota con acompañamiento de arpa, en el *San Francisco Chronicle*, del 24 de julio de 1970, escribe que su belleza inclusive colocó las obras de Morales y Victoria, ejecutadas en el mismo programa del Carmen Festival, en la sombra y se deleita con la sonoridad cristalina del pequeño coro con arpa. Con respecto a la afirmación de que la obra de Durán de la Mota no ha sido ejecutada (por no haber leído *Revista Musical Chilena*, xxiv/112 [julio-septiembre, 1970], 122-123, Von Gavel ignora que se encuentra en Potosí). La crítica de 1970, por lo tanto, justifica otras ejecuciones, mientras que el comentario de 1971, que implica que se trata de la misma obra, es una contradicción.

La obra de Araujo, contrastando con la de Durán de la Mota, puede soportar cualquier perjuicio de una transcripción mutilada del continuo o la existencia de notas falsas. Esto es así porque su categoría ya ha sido evaluada. Su nombre figura en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, dos de sus obras aparecen en la grabación de 1966 de Roger Wagner, Angel 536008, y desde entonces se le ha escuchado en todo Estados Unidos. La transcripción de Carmen García Muñoz para la primera audición en Buenos Aires, el 30 de julio de 1964 (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, Instituto Torcuato Di Tella), del villancico con acompañamiento de arpa a 11, *Oigan escuchen atiendan*, de Araujo, le mereció allí fama inmediata. Sus investigaciones posteriores y las transcripciones de *Zagalejos venid y notad a 10*, con arpa y *Dime amor a 4*, con arpa, de Araujo, fueron editados ocho años más tarde en *Un archivo musical americano* (Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972), pp. 99-107 y 129-162.

Aunque en *Investigaciones musicales* no se identifica en parte alguna que la obra que encabeza esta antología es del gran maestro sevillano Francisco Guerrero (1528-1599), no es otra que el *Magnificat secundum toni* (tres primeros versos llanos seguidos por el Gloria Patri, adaptados a la música del Et Exultavit). En 1970 la Catedral de Lima todavía poseía una copia maltrecha de la edición de 1584, hecha en Roma del *Liber vesperarum*, desde folios 101v-103, del que fueron copiadas las partes manuscritas vistas por Von Gavel en el Archivo Arzobispal contiguo a la Catedral de Lima. La información de la existencia en la Catedral de Lima del *Liber vesperarum*, de Guerrero, fue publicada en 1960 y nuevamente en 1970 en *The Music of Peru*, página 61^o, y en *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, página 110. Por no conocer al compositor, Von Gavel afirma en página viii que "algunas armonías demuestran que esta obra probablemente perteneció a una composición del siglo dieciocho". En el tr 12^o, grabado bajo su dirección en Lima en 1971, con el título *Música Sacra de la Epoca Colonial en el Perú* (Virrey dvs-728, Stereo), este mismo *Magnificat*, de Guerrero está catalogado como composición anónima fechada c. 1760. "J. N." al comentar en *La Mañana*, el 10 de diciembre de 1971, el *Magnificat* grabado, lo califica de obra de "poderosa emotividad... que también hace recordar las páginas de los grandes maestros barrocos". ¡Cuán espléndido tributo a Guerrero que, si como el ave fénix resucitara de sus

cenizas, escucharía que uno de sus *Magnificats*, editado previamente en *Canticum Beatae Mariae quod Magnificat nuncupatur, per octo musicae modos variatum* (Louvain: Pierre Phalèse, 1563), es ahora aclamado como de la década de 1760, de "poderosa emotividad, que también hace recordar las páginas de los grandes maestros barrocos"! Semejante alabanza, debida al desconocimiento de quien era realmente el compositor es, por lo tanto, desprejuiciada y debería impulsarnos a comprender mejor el inmenso éxito de Guerrero en toda la América colonial, como lo comprueban las copias existentes de sus *Vesperas* y de otras obras en Bogotá, Guatemala, Lima (todavía en uso en 1864), Ciudad de México (Libro de Coro IX, el único manuscrito polifónico en pergamino en el archivo de la catedral, copiado en 1774) y en Puebla.

La última obra de la actual antología, como la primera, es una poderosa composición latina de autor europeo, en este caso Manuel de Moraes Pedroso. Oriundo de Miranda al noreste de Portugal, Moraes Pedroso se dio a conocer en Oporto por su *Compendio musico, ou Arte abbreviada* (1751 y 1769). Von Gavel ¿habría dedicado 48 páginas al *Te Deum* de 1762, de Moraes Pedroso —más del doble del espacio concedido a cualquier otra obra en esta antología— si hubiese conocido la identidad del compositor cuando transcribió esta larguísima obra para coro SATB y solistas con parejas de violines y continuo? Sea cual fuere la respuesta, esta última transcripción es en general recomendablemente exacta. Algunos trinos han sido suprimidos en las partes de violín, ocasionalmente hay dinámicas omitidas, sostenidos en c. 14 (violín 1) y en c. 23 (violín 2) dejados fuera, una nota o dos mal leídas (Do en tenor de c. 170). Pero estos lapsus son mínimos. Musicalmente esta obra de 258 compases de ninguna manera se asemeja a la soberbia música latina del mejor compositor portugués contemporáneo de Moraes Pedroso, Francisco Antonio de Almeida, autor de *Beati Omnes a 4 concertato*, o al motete *Sacramental a 4* con continuo, *O quam suavis* (ambos en Elvas). No obstante, este *Te Deum* llena un vacío, puesto que es la única otra composición de Moraes Pedroso conocida antes del "Catálogo de los Manuscritos existentes en el Archivo Arzobispal de Lima", Cuaderno de Estudio, III/7, 36-49, de Rodolfo Holzmann y César Arróspide de la Flor de 1949, era una reliquia insignificante del convento de Arouca, su *Ego vir videns* para soprano y órgano, que actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de Lisboa.

La única obra secular en la antología de Von Gavel es, *Hermosa zagala* de Carlos Patiño, quien en 1634 fue nombrado sucesor de Mateo Romero como maestro de capilla en Madrid. Esta es la misma encantadora obra conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, en M. 3881/24 (*Catálogo 1* [1946], 285, de Anglés-Subirá). Al igual que muchas otras obras seculares favoritas exportadas a las Indias, el *tono humano* de Patiño fue considerado apropiado para el uso religioso después de colocarle un texto a *lo divino*. Una nota en la portada así lo especifica. Reproducido en facsimil en página 64, la portada incluye la siguiente rúbrica escrita posteriormente al resto de las páginas y con otra letra: "es menester trovar toda la letra". La música originalmente escrita para tres voces al unísono, un tenor y guitarra, sufre en la transcripción de Von Gavel debido a las pesadas blancas en 3/2, las redondas con punto en todas partes en cc. 27, 44, 47, 52 y 55 (aunque correctas en el sentido de la mensuración elegida, sugieren las sietas que se tomaba Rip van Winkle), y la errada línea del continuo en cc. 41-43 (las dos Re blancas debieran ser desplazadas al último tiempo de los compases anteriores).

En suma, esta antología —como también *Obras Polifónicas* editada bajo la supervisión de Luis Antonio Escobar, en Bogotá, en 1972— tienen el mérito en común de ser a la vez oportunas y ediciones extremadamente bellas. Estos dos profusos volúmenes comprueban que tanto en Perú como en Colombia, conjuntos de inteligentes y perseverantes cantantes han tomado a pecho el rico tesoro histórico de estos países tan a menudo mirados en menos. ¿Quiénes son estos cantantes? Para especificar, los miembros del Coro de Cámara, quienes durante 1971-1973 cooperaron en la realización del actual programa y a quienes Von Gavel nombra: Erhard Neubert, Alberto Málaga, Jorge Alvarez Calderón, Carl Moesgen, Michael Fritsch, Ruth Llerena, Rosario Arróspide, Hanalore Wartlink, Brigitte Ziegler y su propia esposa, Jutta. Todos ellos merecen elogios, como también y muy enfáticamente Von Gavel, por haberse dedicado sin egoísmos a esta música. Sus conciertos, grabaciones y la actual publicación se debe exclusivamente a su altruismo. Cada uno de ellos hizo aportes financieros y de su tiempo, sin pensar en recompensa material alguna. Von Gavel, al escribirse este comentario, se encuentra nuevamente radicado en su país de origen, Alemania. Para él y todos sus compañeros de investigación en los archivos peruanos, las mayores felicitaciones. Que este volumen se venda bien a fin de que se sienta impulsa-

do a volver a Lima pronto para editar allí series de ediciones musicales siempre mejoradas y para que grabe un repertorio creciente de documentos coloniales.

ROBERT STEVENSON

Anuario Musical, xxvi-1971 (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1972).

Con una sola excepción, todos los autores de los doce artículos de este volumen son eruditos bien conocidos por la comunidad internacional. El experto norteamericano en computadoras y organología medieval, Edmund A. Bowles, autor de "Eastern influences on the use of trumpets and drums during the Middle Ages", amplía y refuerza ideas elementales anteriormente presentes en "La hierarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale", *Revue de Musicologie*, 42 (diciembre 1958), 155-169 y en "Unterscheidung der Instrumente Buisine, Cor, Trompe und Trompette", *Archiv Für Musikwissenschaft*, 18 (1961), 147-161. Sus brillantes ensayos sobre tópicos similares en *Revue Belge de Musicologie*, 12 (1958), 41-51; *Musical Quarterly*, 45 (1959), 67-84; *Acta Musicológica*, 18 (1961), 147-161, y en numerosas otras revistas debieran ser reunidos ahora en un volumen con un completo índice. La investigadora chilena María Ester Grebe, se enfrenta convincentemente a los problemas de "Modality in Spanish Vihuela Music in the Sixteenth Century". En este mismo número se publica una crítica extensa sobre ambas partes de su excelente monografía. Eleanor Russel proyecta importantes nuevas informaciones sobre "The patrons of Juan Vasquez". José Romeu Figueras aclara brillantemente las relaciones entre *Odorum (quas vulgo madrigales appellamus) ... Liber primus* (Barcelona: Jaume Cortey, 1561), y *Odorum spiritivallium ... Liber secundus* (1560 [sic], de Pere Alberch Vila, del cual sólo perdura el alto en la Biblioteca Central de Barcelona (M. 49), en las fuentes manuscritas en la misma biblioteca, M. 587, M. 588/1, M. 588/2, y en el Orfeo Català, Ms. 6. Este soberbio ensayo que corrige la literatura anterior deja en claro las confusiones de Pedrell. No obstante, *Anuario Musical*, xxvii-1972 (1973), que conmemora el 50 aniversario de su muerte, equipara el balance a favor de Pedrell con nueve artículos encomiásticos.

Miguel Querol Gavaldá continúa su catalogación sin igual de los cancioneros barrocos españoles con *Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII*. El primero de ellos, copiado en 1645 por un sacerdote totalmente desco-