

UN CODICE PERUANO COLONIAL DEL SIGLO XVII

LA MUSICA EN EL PERU COLONIAL

p o r

Carlos Vega

La Edad Media tardía elaboró una notación mensural sin medir los grandes esfuerzos que exigía al notador y a los lectores, y esto explica por qué en Europa y en todas partes el uso de la escritura fue proporcionalmente insignificante en relación con la cantidad de música que demandaron los círculos artísticos y sociales. Sin duda alguna el empleo de música escrita y el uso de la notación fueron menores en las colonias americanas que en los densos centros europeos cultos, pero por rara que haya sido aquí la notación debemos tener por cierto que a lo largo de esos siglos sin historia clérigos y laicos escribieron música en cantidad muy superior a la que se supone comúnmente. Ayer, como hoy, cada chantre, cada profesor, cada corista, cada estudiante, cada instrumentista de conjunto tuvo su archivo de música escrita; un edificio entero habría requerido hoy la colección si el azar hubiera conservado tales obras. Buena parte de las sombras que padece nuestra historia colonial se debe a la destrucción casi total de esa música escrita. Podríamos decir de improviso que son muchas las páginas coloniales que han llegado hasta nuestros días, pero si se considera el número de las que se perdieron, es evidente que sólo disponemos de restos inconexos —glorias de la casualidad— insuficientes para la más rudimentaria concatenación histórica. Parece claro que el pasado musical de la colonia deberá imaginarse ahora como resonancia de las actividades europeas coetáneas; parece claro que los movimientos artísticos superiores —si los hubo—, los intermedios, los suburbanos y los rurales quedarán para siempre en cuadros de *subhistoria*; parece claro que los documentos salvados —ahora incalculablemente valiosos— tendrán que examinarse con ahinco para que toda su luz alumbre aquí y allá a fin de rectificar o respaldar inferencias pacíficas.

En el año 1916 el caballero peruano Jorge M. Corbacho obsequió al doctor Ricardo Rojas un voluminoso "Libro de varias curiosidades", "Tesoro de diversas materias" —como dice en tapa y lomo—; uno de esos códices antiguos en que se anotaban desde poesías y recetas medicinales hasta calendarios y aranceles. El señor Corbacho recibió el

infolio de J. Arturo Velazco, y antes lo tuvo algún desconocido. Hacia el año 1840 cae el códice en manos de un singular personaje, un joven militar, poeta y mujeriego, que se retrata mediante notas manuscritas en los blancos de las páginas. Nos interesa la antigua función de estos infolios, clara en un apunte del militar cuando se va a la guerra: "Hoy 3 de diciembre de 1841 hago esta apuntación que tal vez será la última..." "el 4 que es mañana salgo a Bolivia —a Dios libro y consuelo mío, si Dios me diese vida bolberé a gozar de tus luces...". Para satisfacción del lector sensible añadiremos que el subteniente volvió, pues a poco transcribe en el códice una lista de sus conquistas amorosas que tiene ciento veintinueve "números". Para abreviar recordaremos que un sobrino heredero recibió el códice a la muerte de su autor, y que su autor fue Fray Gregoro Dezuola.

Fray Gregorio, padre predicador de la orden de los Franciscanos, nació seguramente en España hacia 1640-1645 e inició su labor colonial en Cochabamba en 1666. Pasó luego al Convento de la Observancia de San Francisco, en el Cuzco, Perú, y al cabo de cuarenta y tres años de actividad falleció a 28 días de noviembre de 1709. En el mismo códice anotaron la circunstancia sus camaradas: "Murió el muy Reverendo Padre Fray Gregorio de Zuola hecho un apóstol y Predicando desde la cama..." "fue Religioso de mui loables Costumbres, gran Plumario y Gran diestro en la música y hombre Docto y Paso grandes trabajos y Persecuciones...".

El códice atesora las preferencias del dueño. El contenido pertenece al ambiente de las ciudades españolas durante el reinado de Felipe iv: poesías o menciones de Lope de Vega, romances coetáneos, bailes —como el de Marizápalos— son de aquel momento. El monje aprendió las cosas que le gustaban durante sus tiempos de estudiante.

Lo importante ahora es que se encuentran en el códice diez y siete composiciones musicales con su texto. Hay doce melodías sin acompañamiento; una para dos voces; una para tres voces; dos para cuatro voces y un "credo romano" a tres voces. Las doce melodías se anotaron sin indicación de autor; serían canciones conocidas en aquel tiempo. Una para tres voces trae la nota escueta "De Tomás de Herrera", autor desconocido, y en las dos para cuatro voces dice "Correa", seguramente Francisco Correa de Araujo, compositor activo en la primera mitad del siglo xvii.

Rítmica. Las canciones se nos presentan escritas en dos sistemas o, mejor, en dos variantes de notación de aspecto no común pero, en general, sujetas a las prescripciones de su tiempo y con algunas resonancias

de tiempos anteriores. El examen pone en claro que trece de las diez y seis obritas se refieren a la variante A y tres (las números 5, 9 y 16) a la variante B. Los silencios son comunes a ambas:

| | | | | | | |
|------------|---|------------------------|----------------------|------------------|---------------------|--------------------|
| 1650 | = | breve (sin corchea) | semibreve redonda | mínima blanca | Semimínima negra | corchea corchea |
| Hoy | | | | | | |
| A | | | | | | |
| Silencios | | | | | | |
| B | | — | = | = | | — |
| Transcrip. | | | | | | — |

La variante B nos muestra una anomalía: las cabezas triangulares de la semibreve y de la mínima se escriben ya vacías, ya ennegrecidas. Es inútil pensar en que la diferencia se refiera a las duraciones. Frases idénticas aparecen escritas una vez con notas blancas y otra con notas negras en circunstancias que no parecen indicar un propósito de variación. Los musicólogos europeos modernos especializados en esta época concuerdan en que la explicación es difícil por la inconstancia, pero que, en este caso, las ennegrecidas valen tanto como las blancas. Nosotros recordamos que, por lo menos en tiempos anteriores, el cambio de unidad significaba "grupo rítmico", agrupación en un pie.

En cuanto a las formas y constelaciones de los pies, sólo se hallan algunas de las universales más comunes de entonces y de ahora, ya con la mínima, ya con la semimínima por unidad:

En casi todas las canciones se pone el círculo O abierto —como letra C—, signo de tiempo imperfecto, medida binaria; en las canciones 5, 9 y 16, la C seguida de la cifra 3, indica agrupaciones ternarias, y en la nº 10 parece darse, no la C, sino el círculo antiguo y el 3 a continuación, también para el orden trino, pero, acaso, específicamente, para los dos pies ternarios por compás, y probablemente también para *tres* pies binarios.

Y con respecto a las ideas y frases que se construyen por yuxtaposición de esos pies, hallamos en el códice algunas canciones de formación simétrica occidental, algunas ex simétricas deformadas por la liberalidad polifónica y varias desprendidas de la antigua corriente polifónica e influidas por los principios de la simetría. Comentaremos esto en cada caso. El *finis punctorum* (fin de las notas), notable signo del siglo xii que adquirió misión más restricta, presta aquí sus últimos, insustituibles, servicios. Es el único signo que la teoría concibió para la graffa del pensamiento, esto es, para la limitación de las ideas musicales, y se perdió en el siglo xviii eliminado por la intromisión cuantitativa de las líneas divisorias. En el códice, el *finis* aparece, cabal y pleno, casi exactamente con la forma de una línea divisoria, en las canciones 7, 10 y 14, y omiso o incompleto, en las números 1, 4, 11, 13, 15. Nosotros adoptamos a veces para la función del *finis* un pequeño trazo que corta una línea.

Algunas viejas “costumbres de notación” nos distancian del códice: la prolongación expresiva de los finales de frase, es decir, que en lugar de las de las voces rall., ritard., etcétera —aún no usadas— el amanuense pone notas más largas, generalmente de doble valor; la persistencia de la ternariedad medieval, al parecer evidente aquí en las notas finales que aparentan dos y valen tres; la duplicación o la reducción de los valores en una frase entera, la primera vez o cuando se repite, para obtener lentitud o velocidad expresivas. No mucho, como vemos, pero lo suficiente para perturbar a veces una justa colocación de las líneas divisorias o desdibujar una articulación simétrica, si es caso de simetría. Siempre debe entenderse que, como los compositores conciben y escriben pies de dos o tres unidades, generalmente pueden colocarse sin violencia las líneas divisorias que faltan por estos y anteriores tiempos. Sobre todo si reconocemos las prolongaciones y las reemplazamos por voces.

Liberada esta notación de las ligaduras medievales por contacto —el error gráfico más grande de la historia—, sueltas las figuras, no aparecen sin embargo en el códice las ligaduras modernas de arco; y esta es la etapa en que se sobreentienden con respecto a las sílabas del texto.

Rítmicamente, en fin, el código peruano —que se escribió entre 1670 y 1700— padeció el período de incertidumbre gráfica de la época. Arcaicas normas de escritura y prácticas del siglo xvii presidieron estas notaciones y ahora, perdido el recuerdo de tales maneras, se extravía un poco el lector inadvertido. De todos modos la rítmica del código no es cosa de otro mundo, pues en última instancia pertenece al siglo de los grandes compositores occidentales que a cada paso oímos en los conciertos.

Tonalidad. Se han establecido ya las pautas de cinco líneas, y las claves tienen línea fija en el pentagrama con relación a la primera. En las melodías se usan las claves de do en tercera y do en cuarta; en las canciones a tres o cuatro voces (5, 12 y 16), el tenor va en la clave de do en tercera, el alto en la de do en segunda, el alto primero en la de do en primera y las tiple en la de sol en segunda. En una canción a dos voces (la nº 4) el canto se escribe en la clave de do en tercera y el bajo en la de do en cuarta. Sólo se usan las tonalidades de Do y Fa para los mayores, y las de Re, Sol y La para los menores, exactamente igual que cinco siglos antes. Se emplean los bemoles de Si y Mi, y el sostenido doble-ve para la sensible. El Fa y el Re menor tienen el bemol de Si en la clave, salvo en la nº 13; también el Sol menor, pero con el bemol de Mi en las pautas, como los sostenidos. Están vivas las antiguas prácticas que presuponen modos eclesiásticos alterados, como diremos. La colocación de las voces no se hace “en partitura” o correspondencia vertical de los valores, pero tampoco se nos presenta con el anterior desdén por cualquier orden. En el código los pentagramas contienen cada uno la misma sección de música que el otro, en escritura por momentos casi vertical, excepto en la canción nº 12. Aun cuando los signos de repetición en forma de barra puntuada se usaban desde mucho antes, aquí tenemos figuras como la de una S al revés con puntos laterales sobre o arriba y debajo de las líneas primera y quinta. Curiosamente en la canción nº 16 convive la barra moderna con la S antigua. El guión empieza en el lugar de la nota siguiente y después traza un par de curvas generalmente ascendiendo.

En la fecha del código la antigua práctica de la *tonalidad sobreentendida* para la determinación de los intervalos conservaba parte de su antigua vigencia. El problema de las *alteraciones ausentes* es capital para la lectura o transcripción desde los comienzos de la escritura hasta 1800, y le vamos a dedicar aquí todo el espacio posible. Ha preocupado al autor de estas líneas durante varios lustros; pero no ocasionalmente y como de paso, sino en consagración casi diaria sobre los documentos antiguos. (A este empeño se deben las aportaciones originales que, con

el auspicio de la UNESCO, expuso el autor en 1957 ante los musicólogos de Europa.) Con la oscuridad propia de una síntesis demasiado severa el complejo problema puede plantearse y entenderse así:

1) En el siglo XIII grandes repertorios de música occidental profana, completamente maduros en sus formas y estilos, ascienden socialmente (como las lenguas vulgares) y son acogidos y cultivados por la nobleza. Por orden de los príncipes compositores reciben los beneficios de la notación. La existencia de esa música urbana en el siglo XIII, fue sensacionalmente reconocida y descrita hacia 1300 por un notable observador, Johannes de Grocheo. En París, en Francia, en Europa, había entonces lo que hoy: una música culta superior (la polifónica), una música media (la urbana) y una música eclesiástica. Además, la música rural, que también es mencionada por Grocheo. Nos dice que la música de París, es de tres órdenes: una es "la música simple o ciudadana, que llamamos música vulgar"; otra es "la música compuesta o regulada o canónica, que llaman "música medida" (la polifónica), y el tercer género "es el que se llama eclesiástico y está consagrado a la alabanza del Creador". (En el original: "simplici musica vel civili, quam vulgarem musicam appellamus"... "musica composita vel regulari vel canonica, quam appellant musicam mensuratam"... y "eclesiasticum dicitur".) Y en páginas diversas, según la música de que se trata, Grocheo aclara característica. Oíase lo que dice sobre la tonalidad: "...los modernos se valen de cuatro reglas que llaman *tonos*". "Los tonos son ocho". "El tono es una regla, por la cual se puede conocer todo canto eclesiástico y juzgar sobre él mirando al comienzo, al medio o al fin". Y aquí las palabras definitivas del teórico medieval: "Por el tono se conoce todo canto eclesiástico. Digo canto eclesiástico para que se excluya el canto popular y el precisamente medido [polifónico], que a tonos no se subordina". Con respecto al canto mundano, es decir, a la música de los trovadores —primer gran movimiento histórico de la música occidental—, escribe el tratadista: "Este canto justamente no va por reglas del tono ni por ellas se mide". Y todavía más claro: "El canto civil [o burgués o mundano] en cuanto a los tonos, se excluye de la música eclesiástica". En fin, todavía dice Grocheo que, para la polifonía y para la música mundana, los modernos recurrieron a las alteraciones del *si* y las extendieron a todos los otros tonos. Confirmando la observación de Grocheo, otro teórico, muerto en 1473, Johannes Gallicus, escribe que las melodías profanas no pueden ser referidas a los tonos del canto llano. Tenemos, pues, ya en el siglo XIII, una música profana cuyo

sistema tonal incomprendido *no es*, por lo pronto, el de la música greco-romana-medieval.

2) La notación fue elaborada para la música gregoriana, y la música seglar o profana debió escribirse con esa notación. No había otra. La música profana se anota, entonces, con una escritura ajena que no resuelve sus necesidades gráficas ni en el orden rítmico ni en el orden tonal. El ajuste de la notación gregoriana a las exigencias profanas tarda seiscientos años. Digamos de paso, en cuanto al orden rítmico, que las figuras gregorianas evolucionaron pronto y adquirieron los valores que no tenían.

3) Con respecto al orden tonal, el proceso es muy complicado y sus peripecias hacen difícil la explicación, sobre todo si se carece de espacio.

Las líneas de la pauta, creación gregoriana, cumplen su fin cabalmente en su medio originario. Todos saben que la música gregoriana se funda en secciones de una escala-tipo antigua, cuyos intervalos son los mismos de nuestra escala mayor. Tales secciones —que se dividen en dos modos cada una, cuatro auténticos y cuatro plagales— coinciden en que tienen dos semitonos, esto es, en que al ascender (gráficamente) desde las líneas que corresponden a *mi* y a *si* suben por sólo medio tono. Pero las líneas antiguas, como las modernas, son todas iguales, es decir, que no presentan diferencia alguna como para indicar que cargan tono o semitono, de manera que las notas que marchan por intervalos de medio tono están colocadas tal como las que marchan por intervalos de tono entero, ya en línea y espacio, ya en espacio y línea. En una palabra: *los semitonos no están escritos*; no están diferenciados de los tonos.

La escala está en la mente del que lee; el que lee lleva en la mente los intervalos de la escala invisible que aprendió cuando se la cantó su maestro. *La grafía, pues, se complementa con ese molde oral* que, en este sentido, hemos llamado el *patrón mental*. Como el patrón mental está funcionando hasta nuestros días, considero innecesario traer pruebas viejas de lo que cada cual puede controlar mediante su propia experiencia actual.

4) El lector gregoriano lee música gregoriana aplicando a la grafía el patrón mental gregoriano; cuando la escritura eclesiástica se emplea para notar melodías profanas a base del Ut y de sus modos menores, el lector antiguo aplica a esa notación los patrones mentales de la música profana. Las notas de las líneas y espacios que “acostumbran” a dar semitonos y las que hoy requieren alteraciones son leídas patronalmente.

5) Ya no se cree en que la música profana del Ut y sus menores aparece hacia el Renacimiento o después, y muchísimo menos en que es un desprendimiento o modificación del canto gregoriano. La música profana —la música occidental— es una antiquísima corriente ya sensible gráficamente hacia el siglo x, indispensable en la vida de castillos, imperios y ciudades como instrumento de expresión lírica y complemento de la coreografía. Muchos documentos mencionan esta otra música no eclesiástica, los instrumentos y las fiestas. Aun sin ningún documento, sería necesario hoy admitir la existencia de torrenciales corrientes de música en todos los tiempos y en todos los grupos humanos. La música occidental trae diversos órdenes modales y la *tonalidad* misma, los pies binarios y ternarios universales en la articulación de estructuras de cláusulas y de períodos caracterizados por un riguroso juego de simetrías, diversas maneras de acompañamiento para respaldo de la melodía, diferentes estilos, variedad de funciones, distintos sentidos y, complementariamente, un grupo de idiomas para sus textos. Además, rudimentos o latencia de la armonía y la polifonía que Europa desarrolló a lo largo de nueve siglos. La música occidental es antigua. Antes de su ascenso, conocida y sentida por todos, era la música que amenizó por igual la infancia del futuro clérigo y del futuro trovador. Ascende cuando y porque decae el mundo sensorial de la alta Edad Media y de la Antigüedad. No es un fenómeno aislado el suyo, ni se trata de un humilde brote local. Por eso el lector antiguo, formado en su ambiente, posee el patrón mental de sus intervalos y puede leerla cuando la ve escrita, aun sin alteraciones.

6) La música gregoriana —bello y glorioso movimiento— se abate a partir del siglo xi y su decadencia se precipita en los siglos siguientes. Muere la música gregoriana característica, pero no muere su función litúrgica. Esa música eclesiástica antigua desaparece hendida, atravesada, descaracterizada por la influencia rítmico-melódica del Ut y sus menores, y por el desarrollo a que da lugar la noción profana de la *tonalidad*. La monodía diatónica gregoriana de las notas iguales —salvo tal cual prolongación— se inserta en la polifonía naciente, se expresa, en seguida, por semitonos profanos y adquiere una rítmica académica. Todos pueden llamar gregoriana a esta nueva música, si les place —cuestión de gusto—, pero de la noble música, cuyos rasgos describen los teóricos, no quedó ni el estilo. Ni los estilos; porque, en la realidad, la música gregoriana fue un complejo oriental-occidental en el que no faltó ni la pentatonía.

7) El lugar, la ocasión, las circunstancias y el texto permiten al

lector antiguo distinguir una página gregoriana de una página profana. Pero cuando el Ut invade el campo eclesiástico, el músico medieval se ve en el trance de afrontar la lectura con dos patrones mentales, por ejemplo, el del *tritus*, 5º modo (Fa gregoriano), y el del Ut sobre la tónica Fa (Fa mayor). La diferencia está en la nota *si*, que es alta en uno y baja en el otro. Mejor dicho —y esto debe entenderse en definitiva—, no hay una nota de diferencia; se trata de dos escalas distintas, de dos mundos musicales. Las escalas, en general, se diferencian en eso, en algún semitono. El choque de esos dos patrones mentales se manifiesta gráficamente en la aparición del primer bemol. El bemol documenta desde el siglo X la presencia y la influencia de la música occidental, cuyo símbolo, el *si* bajo, es ya entonces rechazado por Guido. La lectura patronal es inequívoca donde no hay interferencias; donde las hay, pueden aparecer las alteraciones aclaratorias.

8) En el orden de la notación, la música del Ut y sus menores se escribe sobre un supuesto gráfico gregoriano, es decir, sobre una convención anterior y extraña que subsiste como fondo, como si se sobretejería sobre malla ajena. Las líneas que determinan los intervalos *mi-fa* y *si-do* (semitonos que no están escritos, porque todas las otras líneas de la pauta son iguales), significan la vigencia póstuma del patrón mental gregoriano; es decir, que no es la escritura sino el pensamiento lo que impone el semitono. La alteración, el bemol, no baja el sonido escrito; baja la nota *si* alta del patrón mental gregoriano. Y el becuadro o el sostenido, elevan el sonido del patrón mental occidental. No se trata de dos notas —repito—; se trata de dos escalas, de dos sistemas. Se trata de un gigantesco conflicto tonal que, a fuerza de producir semitonos, desemboca en la dodecafonía mil años después.

Siempre en el orden gráfico, se produce, a partir del momento inicial, un complicado desconcierto de simultáneas o alternantes ideas directrices que dura ocho siglos. Esas ideas principales sobre la escritura del orden tonal, que damos aquí por vez primera, son las siguientes:

- a) Una aplicación general de patrones orales sobre notaciones incompletas como base permanente de cualquier otra operación, y suficiente por sí sola;
- b) Una comprensión directa de las gamas profanas como secciones del *gran sistema perfecto* o *escala tipo*, por lo menos en cuanto a las gamas básicas, fuera del orden gregoriano. Las gamas de *Do* y *la* están vivas en el siglo XIII, y es evidente que los expertos heterodoxos tenían plena conciencia de tales tonalidades,

bien que no dejaran de recurrir a los patrones mentales en el caso de los menores;

- c) Una asimilación por analogía de los modos profanos a los modos gregorianos. En el caso de la identificación 6^o/Ut y 2^o/la, se aceptaba la dominante en el quinto grado, mientras que en las parejas 5^o/Fa, 1^o/re y 7^o/sol, la diferencia de semitonos se resolvía con o sin alteraciones. Se ponían menos alteraciones propias, y
- d) Un empleo racional, aunque defectivo, del moderno criterio de las alteraciones.

Estas aportaciones sobre los caminos de la notación antigua son producto de nuestros estudios —repetimos—, y en extensos capítulos les dedicaremos la glosa que no es posible aquí. Ahora nos interesa la evidencia de que la música occidental comporta un nuevo y distinto “sistema tonal” —el del Ut y sus menores—, y la consecuencia lógica de que *el nuevo conjunto de tonalidades no es reconocido ni comprendido* por los teóricos medievales ni por los posteriores hasta 1800 y, en buena parte, hasta hoy. Esto es cosa corriente en todas partes: los teóricos y los músicos de Perú y Bolivia, por ejemplo, no cayeron en cuenta hasta 1897 de que el 90% de la música que sonaba en torno desde cuatrocientos años atrás era pentatónica.

Las ideas conductoras de la notación antigua no pudieron eludir la práctica de las notaciones incompletas. La escritura requería el complemento de los patrones mentales —como hasta hoy—, pero *hubo, además, un segundo complemento, constituido por un claro “corpus” de prescripciones escritas* que justifican y documentan en muy buena parte el comportamiento de los patrones mentales. Las alteraciones no están escritas, pero los teóricos nos darán rudimentarias reglas de lectura que equivalen a ellas.

Un breve tratado de discanto del siglo XIII, dice que en “la-sol-la ou sol-fa-sol; la note moyenne est soutenue”... Esto es, las notas del medio, *sol* en la tonalidad de *la* menor, y *fa* en la tonalidad de *sol* menor, son sostenidas “de demie ton”, sensibles. Más explícito es un tratado de 1320-1330, atribuido a J. de Muris. Nos dice cuáles son las “tónicas” que requieren la sensibilización del séptimo grado: “Quando-cumque in simplici cantu est *la sol la*, hoc sol debet sustineri et cantari sicut *fa mi fa*”... Sobre la tónica *la*, en la fórmula *la-sol-la*, se debe sostener el *sol* cantando *fa-mi-fa*, esto es, las sílabas de solmisación que indican un semitono hacia abajo (*fa-mi*) y su ascenso posterior. J. de

Muris, repite lo dicho con respecto a las fórmulas sol-fa-sol (*hoc fa sustineri debet*), y re-ut-re, en que se eleva el Ut (do); entonces las tres tónicas en que se escriben los menores (*la, sol y re*) tienen su sensible prescripta y se anotan sin ningún accidente.

Parecerán demasiado lejanos estos antecedentes, pero es el caso que tales prescripciones sobre alteraciones se reproducen en muchas teorías posteriores, incluso hasta en el siglo xvii, siglo del código peruano. Bourgeois, famoso teórico del siglo xvi, repite la prescripción de las tres sensibles menores y añade las "rompues" (semi-cadencias) la-sol, sol-fa, re-ut. Otros dan algunas referentes al sexto grado: "Cuando la melodía sube sólo un grado sobre la, última nota del hexacorde (,) para descender en seguida, se debe decir fa". Este fa es sílaba de solmisación que con su inseparable mi (mi-fa) indica medio tono, es decir, que sobre el la de la tónica re debe entonarse si bemol. Una prescripción complementaria aclara que se solmizará mi (= si) sólo cuando haya un becuadro, y añade que si la melodía continúa su ascenso sobre el la, se leerá si natural, aun cuando no esté el becuadro. Nuestro teórico, al fin, sintetiza sabrosamente en su francés antiguo: "Tutes fois et quantes que par dessus ces six voix s'en trouverá une seule n'exedante que d'une seconde, elle s'appellera fa, sans faire muance, laquelle faudra profférer mollement, mesmement sans aucun signe de *b* mol, pourveu que celuy de dur n'y soit mis". Es decir, abreviando: siempre que una segunda (no más) supere la sexta voz (la), se llamará fa (= si bemol) y se entonará blandamente, aun sin ningún signo de bemol, siempre que el becuadro no haya sido colocado ahí (M. Guillaud, *Rudiments de Musique pratique*, Paris, 1554).

Estas prescripciones y muchas otras que omito ahora, enteramente difundidas y de aplicación generalizada, rigen en los tiempos del código peruano, como hemos dicho, y explican —para acercarnos más a su ambiente español originario— el notable pasaje del Padre Nassarre, que vamos a comentar. Como es sabido, Fray Pablo Nassarre publicó su *Escuela de música, según la práctica moderna*, en Zaragoza, en 1724, con un anticipo parcial de la misma en 1693. El párrafo que vamos a reproducir se refiere concretamente a la melodía del canto llano —bien que de hecho se extiende a toda la música— y, en particular, a la "cuarta del tritono". "Es esta especie de cuarta tan áspera —dice—, que ofende al oído"... Y añade Fray Pablo:

"En todos estos casos se debe hazer bemol en *befabemi*, y porque algunos cantollanistas, poco prácticos, sino lo ven señalado, les parece

"que no se ha de hazer; advierto, que en el Canto llano, por maravilla" se señala el *bemol*, assi natural, como accidental"...

Esto dice el gran teórico hacia 1700. Era para maravillarse eso de ver un bemol escrito en la clave o en la pauta... Si se entonaba bemol, sin el signo, en el canto llano —que es la música eclesiástica cuyo sistema impone el si natural—, ¿qué se haría en el canto seglar, cuyo sistema impuso el si bemol? Hay poco que añadir. Nuestro Ut occidental y sus menores venían dominando mentes y espíritus desde los siglos xii y xiii; por eso, la cuarta gregoriana es "cuarta tan áspera, que ofende al oído", como dice Fray Pablo.

Las opiniones de los musicólogos modernos, manifiestas en los últimos treinta años, coinciden en reconocer la presencia de los modos profanos occidentales ya en la Edad Media tardía. Es obligatorio que por los tiempos del código y en el código se hallaran las gamas "modernas" con o sin accidentes. Sin embargo, nadie debe poner en duda que algún clérigo libresco y conservador, apegado a tradiciones eruditas extintas, haya podido exhumar individualmente pasajes teóricos con intervalos modales eclesiásticos. Pudo ser, sobre todo durante la recaída helénica del siglo xvi. El problema se resuelve entonces (o no se resuelve), teniendo en cuenta "la circunstancia" en que se manifiesta la obra, su carácter y las alteraciones que expresamente coloca el autor para determinar los intervalos. Pero el hecho de proclamar la influencia de la música grecorromana nada más que porque falta algún bemol o sostenido en la escritura, significa desconocer un proceso gráfico de setecientos años, enteramente aclarado por numerosos teóricos de todos los tiempos e imaginable a simple base de sentido común.

Mucho más allá del modesto episodio del código peruano se yerguen problemas generales de interpretación histórica que son lo importante ahora. Es necesario insistir en definitiva en que *los teóricos musicales de 1200-1700 jamás alcanzaron a descubrir o comprender el nuevo sistema o grupo de sistemas tonales y rítmicos que ascendieron al plano superior de la notación en la Edad Media tardía*. Recuérdese, por lo pronto, que recién en 1547 Glareanus reconoció teóricamente la existencia del *do mayor* y del *la menor* (¡sin sensible!), varios siglos después de su general predominio en Europa. Una escala es lo que es; y cuando alguno de sus sonidos se sube o se baja un medio tono deja de ser la que era y es otra escala distinta. El *eolio* de Glareanus no es el *la menor* simplemente, porque nuestro *la* tiene el séptimo grado ascendido (sensible). Con éste y muchos otros errores llega la teoría hasta nuestros días. El "sistema" occidental del Ut (que incluye varios plagales pro-

fanos ya perdidos) no tiene ningún "modo" (modo es pluralidad, hermandad, sección de una escala-tipo), pues ni el mayor (o los dos mayores) ni los cuatro menores vigentes pueden hermanarse sobre una gama progenitora. Estos modos nuestros son escalas sueltas, asociadas por azares históricos. Algo semejante pasó con los *modos rítmicos* (series de breve-longa, longa-breve, etc.): carecieron de existencia real, ya en la música profana del siglo XIII, salvo construcciones académicas de círculos pedantes o indolentes. Toda la teoría es tarda, incompleta y falsa frente a la música viva. Por eso, debemos insistir en que transcribir es comprender.

Con esto nos enfrentamos con las tonalidades del código peruano. Se trata de páginas de su tiempo, es decir, del tiempo de Couperin, Lully, Purcell, etc., que son en todo sentido músicos occidentales ya en pleno goce del Ut y sus menores, libres de las complicaciones que trajo el Renacimiento. Así tenemos en el código, como era de esperar, canciones en modo mayor sobre las tónicas de Do y Fa; en modo menor, sobre las tónicas de *re*, *sol* y *la*, algún plagal profano (Nº 10), varias en la doble tonalidad mayor-menor (que nunca nos ha explicado la teoría), casi todas con francas y llanas modulaciones en el sentido moderno. Debemos recordar que hay entre estas páginas cuatro canciones a dos o tres o cuatro voces, con su armonía —la armonía occidental— bien indicada por las alteraciones. Notable es el arcaísmo gráfico de las tonalidades. En el campo medieval profano nosotros descubrimos —creemos que por vez primera— la norma de escribir los mayores en Do y Fa y los menores en *re*, *sol* y *la*, clave importantísima para la lectura de los manuscritos profanos de los siglos XII al XIV, que se funda en el tercer grado de los modos gregorianos. Esta sencilla comprobación explica la práctica de no poner alteraciones en las séptimas subtónicas y en las sextas de los menores (cuando es el caso). Tales alteraciones eran y son *alteraciones de las alturas gregorianas*; enmiendas, "adulteraciones", accidentes que habrían sufrido las gamas clásicas, en opinión de los engeguedidos teóricos de la época, y no las simples y llanas gamas "modernas" del conjunto del Ut, que era viejo ya entonces. Hacemos extensivas a las obras del código las páginas anteriores sobre la tonalidad antigua, en general, y si hay algo que añadir, lo haremos en cada caso particular.

Nº 1. Entre los álamos

Entre dos álamos Verdes que forman juntos un arco
 como si puestas las a ues para ba callando el tajo
 y araba callando el tajo.

The score consists of three systems of music. The first system has a vocal line with lyrics. The second system continues the vocal line. The third system shows a guitar accompaniment with a 2x4 time signature and a 'rit.' marking. The guitar part is written on a six-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Canción Nº 1. Do mayor. En la segunda frase añadimos el sostenido que reclama la inflexión a Sol. La idea rectora nos presenta una terminación prolongada por la interjección musical fa-sol-la. Donde ese final falta, la idea es más corta, pero no está en el ánimo del compositor un sometimiento a la regularidad. Nuestras pocas modificaciones de valores se deben a que el monje escribe la duración expresiva de los finales; ponemos en su lugar voces o signos.

Nº 2. En el potro de un peñasco

En el potro del peñasco confuso que me mazaba. Un asno yo
y estos clavo clavo como el agua como el agua

(2x4)

rit. rit.

Canción Nº 2. Fa mayor. La tonalidad ha sido bien establecida por el monje con el bemol de *si*. La canción se nos presenta liberada de los rigores del régimen clausular simétrico. El monje adopta la medida del tiempo imperfecto; los compases modernos del orden binario pueden abrazar los valores del amanuense sin la menor modificación, a condición de no fijarse en los acentos que crean las líneas y en las prolongaciones de expresión. Pero un moderno régimen de transcripción —en cuanto está obligado a usar los actuales criterios de notación— debe eliminarlas e indicar de otros modos la mayor duración requerida. La libertad de la marcha melódica se manifiesta en frases desiguales en todo sentido. Aquí parece que las frases finales se apoyan mejor en el compás de 3 x 4, pero es inútil introducir enmiendas parciales en páginas que no prevén un fraseo regular. Muchas de las melodías del códice son desprendimientos de la polifonía, y por momentos parece que algunas pertenecieron a obras polifónicas. Estas melodías de círculo eruditos son muy interesantes, porque documentan un movimiento que se coloca rítmicamente entre los *ordos* y las *frases*, es decir, entre los esquemas rítmicos que urdió la teoría medieval para la polifonía y el sistema profano de las ideas simétricas. El arte de las grandes formas sustituye tales melodías por las simétricas y las acoge generalmente

Nº 3. Dime, Pedro

Dime Pedro posturida puerisimoharomaxid nstaj ya muy lindas
sa notango buenyado, he he =

(2x4) rit.
rall.

como episodio, en tanto corre el discurso por los comunes compases cuantitativos.

Canción Nº 3. Fa mayor, terminación en su relativo re menor. En el manuscrito falta el bemol de si, pero en un si del tercer pentagrama el monje pone el bemol, porque considera necesaria la aclaración. No era indispensable. Todos los si son bemoles. Esta cancioncita de rítmica tan familiar como la de sus congéneres modernas, presenta en las pautas primera, tercera y cuarta dos pequeñas frases o células (cf. *Fraseología*, p. 321) equivalentes a las frases dobles de las pautas segunda y quinta. Algunas prolongaciones o descuidos del monje se reducen aquí por comparación de unas frases con otras. El cambio de los valores en los

compases tercero y noveno es exigido por las normas estructurales de este género de melodías populares. Sin duda está en su espíritu la fórmula fija de acompañamiento que añadimos al final.

Canción Nº 4 (Véase en la página precedente). Fa mayor. El bemol está en todas las claves. Si el monje no hubiera puesto el sostenido del do (compases tercero y cuarto), pocos habrían supuesto que el retorno a la tónica (aunque sea pasajera) pide sensible. Aquí la confirma el *la* del bajo y la repetición inmediata del caso con becuadro para el si sensible de do. Cuando vuelve análogo giro, el monje omite el sostenido, lo cual significa que podía omitirlo. No es extraña nuestra vacilación en casos como el de las canciones N.os 10 y 14, donde antes consideramos mejor añadir tales sostenidos frente a un aparente retorno a la tónica. Pero es difícil la solución de éstos y análogos casos, porque no es un problema de notas aisladas, sino de órbitas de influencia. Si domina la tónica, hay sensible; si domina la final del plagal profano, la séptima es natural. Sobre esto volveremos. Hay un grupo de constelaciones rítmicas muy deturpadas, pero de neta filiación simétrica occidental. En el bajo está clara por tres veces la fórmula rítmica que le corresponde; es la que añadimos al pie de la canción número 3. La última frase debe leerse como sus análogas anteriores.

Canción Nº 5. Fa mayor, con modulaciones. Para cuatro voces sobre el mismo texto de la canción Nº 3. Su autor es Correa. Se nos guía mediante la anotación original de varias alteraciones; nosotros añadimos las demás, de acuerdo con los preceptos de la época y con la marcha armónica. Aquí nos encontramos por vez primera con las notas ennegrecidas que aparecen en tres canciones del códice. Hemos anticipado que, en opinión de las autoridades modernas, esas notas negras no representan diferencias de valor. Por lo menos, eso parece después de una simple comparación. El pie del tercer compás tiene notas negras en todas las voces, excepto en una de las dos del tenor; excepción inadmisibles si se tratara de duraciones; en el sexto compás todas las notas son ennegrecidas, pero en el compás catorceno sólo la tiple segunda tiene sus dos notas negras. La nota final es negra en todas las voces. Es claro que en regímenes de notación en que las omisiones son la regla la inconsecuencia puede significar muy poco, pero nadie sabe qué hacer ante el hecho de que las notas negras completan las medidas del pie como si fueran blancas. Al verlas aquí, sobre los finales, parecería que indican prolongación expresiva, incluso donde hay calderón, pero en

Nº 5. Dime, Pedro por tu vida

Soprano

Alto

Tenor

Dime Pedro por tu vida que si me quieres me casaré. me casaré linda mamá con tu hijo, he he he

Soprano

Alto

Tenor

Dime Pedro por tu vida que si me quieres me casaré. me casaré linda mamá con tu hijo, he he he

Soprano

Alto

Tenor

Dime Pedro por tu vida que si me quieres me casaré. me casaré linda mamá con tu hijo, he he he

Soprano

Alto

Tenor

Dime Pedro por tu vida que si me quieres me casaré. me casaré linda mamá con tu hijo, he he he

Nº 5. Dime Pedro por tu vida.

Nº 6. Paxarillo fugitivo

Paxarillo fugitivo *quiescent*
Supriletozax *apaxa domi cuy da do Lapzociali'extat*
Lapzociali' bes *And =*

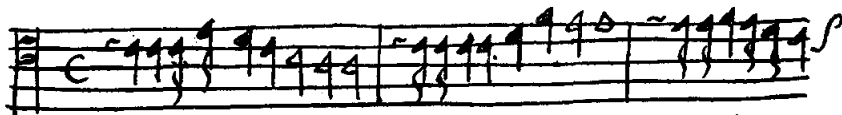
(2x4) *rit.*

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Paxarillo fugitivo". It consists of six staves of music. The first three staves are vocal lines with lyrics written in a cursive script. The lyrics are: "Paxarillo fugitivo quiescent", "Supriletozax apaxa domi cuy da do Lapzociali'extat", and "Lapzociali' bes And =". The fourth staff is a guitar accompaniment line starting with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/2. It includes the marking "(2x4)" and "rit.". The fifth and sixth staves continue the guitar accompaniment.

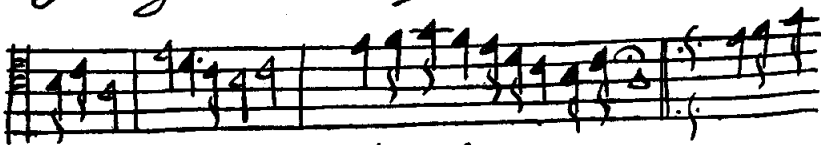
otras canciones no están al final. Cosa definitiva, al parecer, es que, cuando el círculo partido aparece seguido por las cifras de la proporción $3/2$, el valor de las ennegrecidas es exactamente el de las blancas. En cuanto a la rítmica, los valores están justos, siempre que en el séptimo compás entendamos que la semibreve vale tres por sí misma.

Canción Nº 6. La menor; flexiones a Fa, Do y Sol. En 1931 nos afirmamos en la tesis de que estaba en La mayor inducidos por asesores de la editorial que fueron luego los más encarnizados negadores de nuestra versión, como diremos. Las frases impares son más cortas y hay libertad en la concepción de los diseños rítmicos, que son todos desiguales. Una vez más se nota la influencia de la clausulación polifónica. Varias de estas canciones oponen sus fórmulas irregulares a las del ciclo simétrico que desarrollaron los trovadores. Siempre debemos recordar que las grandes corrientes históricas son tres: la gregoriana —que es a

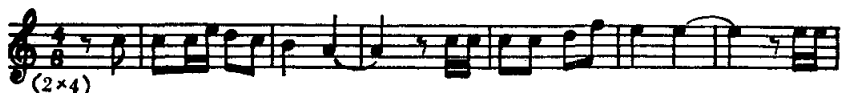
Nº 7. A cierto galán, su dama



A cierto galán su Dama pidió va armoudero y le embió para com



paralar, esta letra, está le Ma =



esta altura un corpus teórico—, la polifónico-acórdica y la simétrica del Ut con sus menores. Estas dos últimas intercambian influencias hasta hoy. Con respecto a los valores de esta canción, hemos acertado un pie del monje en el tercer compás. Se trata de notas *tenidas* por razones de expresión, como en muchos casos, y las hemos reducido siguiendo la constelación del sexto compás, que parece reproducir el mismo esquema sin tales prolongaciones. Los compases nos obligan a insertar en seguida un silencio de negra, y al final tenemos nueva reducción de valores de dicción.

Canción Nº 7. La menor.
 En los compases 9-10 flexiona a su relativo mayor Do. Estructuralmente, esta canción pertenece al orden antiguo de las formaciones simétricas regulares. Nosotros damos arriba versión exacta de la notación del monje sin quitar ni poner valor alguno, pero basta con eliminar los valores excedentes finales de dos



frases (en los *la* de la primera frase debe suponerse la ligadura) y reajustar las terminaciones, para que se vea claro el régimen clausular simétrico:

En esta canción aparece plenamente el *finis punctorum*, único signo medieval y posterior ahora, destinado a indicar la terminación de cada idea musical.

Nº 8. Poco a poco, pensamiento

The image shows a handwritten musical score on five staves. The first staff is a vocal line in C major, starting with a common time signature and a treble clef. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the vocal line. The third staff is a lute accompaniment in G major, starting with a treble clef and a common time signature. The fourth and fifth staves continue the lute accompaniment. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Poco a poco pensa mien to ma adabj³ gorius porque
 amasm esp³ra empresa difícil or

(2x4)

Canción Nº 8. Fa mayor, con flexión final a la dominante. En 1931 creímos que era modal; ahora, mejor afirmados en nuestra idea de siempre, pensamos que es Fa mayor/Do mayor con un pasaje a la dominante de *la*, como en la Nº 12; y aquí tenemos el caso pregonado por los teóricos de cuatro siglos: ningún bemol; sólo "por maravilla" ponían alguno. En rigor, sólo hay un si bemol. En cuanto a la rítmica, bien que los esquemas se correspondan, hay libertad de medida y de alternancia dentro de límites discretos. Prolongaciones expresivas en los finales.

Nº 9. Yo sé que no ha de ganar

Handwritten musical score for 'Yo sé que no ha de ganar'. It consists of three staves. The first staff is the vocal line with lyrics: *Yo se que no a de ganar y se que no a de poder por que e t ha se*. The second staff is the piano accompaniment with lyrics: *me que se a yo tan po co y tan po lo que se a*. The third staff is a bass line with lyrics: *Az rit mo a que se a slamen to // slamen to que se a*. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Nº 9. Yo sé que no ha de ganar

Printed musical score for 'Yo sé que no ha de ganar'. It features a single melodic line on a grand staff with rhythmic notation above it. The notation includes various rhythmic values (triangles and dots) and accidentals. The score is organized into several measures across multiple staves.

Nº 10. Marizápalos baja una tarde

The image shows a musical score for the piece 'Marizápalos baja una tarde'. It consists of five staves. The first three staves are vocal lines with lyrics in Spanish. The lyrics are: 'M a z a sapulos baja vna tarde all'cede sotillo de Vana Madona', 'Porque entonces grandis ella. no Vuestomas flander', and 'que Meis Paiz = he he'. The fourth and fifth staves are instrumental accompaniment, likely for guitar or lute, with dynamic markings like 'p' and 'f'.

internacional, escribe con respecto a *tiempos con cifras*: “aparecen con frecuencia las notas breve y semibreve de color negro. Su valor es el mismo que si fueran blancas”. Esto confirma nuestra opinión de 1931. Falta saber si, en razón del 3 que presenta el original, rige para esta canción la antigua y a la sazón vigente regla de que “dos breves entre dos longas, la primera es *recta* y la segunda *alterada*” (la segunda duplica su valor), aplicable también a las figuras menores. Entonces tendríamos constelaciones ternarias como las de la canción Nº 10, por el mecanismo de nuestro ejemplo b). En fin, ¿creerá alguien que un maestro ha escrito que esta canción es una zamba?

Canción Nº 10. Re menor, plagal profano. En un próximo libro explicaremos esta desconocida especie medieval que no prosperó en los ambientes superiores y que aún conserva la tradición folklórica española. Su característica es el uso condicional de la sensible. Si la melodía se mueve dentro de la órbita de influencia de la tónica, la séptima es sensible; si domina la final plagal, la séptima es natural. Aquí, la final *la* domina desde el segundo compás —detalle que no comprendí antes—, pues lo que sigue es la clásica marcha descendente re-do-sib-la, y el

ascenso del segundo compás es episódico; en cambio, la flexión del quinto compás pertenece a la órbita de la tónica principal y por eso le añadimos el sostenido. Es cuestión sutil. El descenso de fa-mi-re-do con retorno a re pide el do sostenido. Es aproximadamente el caso de la

Nº 11. Pardos ojos de mis ojos

*Pardos ojos de mis ojos de mis ojos hazme mirar siempre
 hazme mirar siempre mirando que el fin del
 mundo es del mundo que es =*

The image shows a handwritten musical score for the piece "Pardos ojos de mis ojos". It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and a common time signature (C). The first two staves of this system contain the vocal line with lyrics written in cursive. The third staff of the first system is an instrumental line. The second system also has a treble clef and contains two staves of music. The third system has a treble clef and contains three staves of music. The notation includes various note values, rests, and ornaments.

canción N° 4 —que tiene sostenido del monje—, bien que el subsiguiente movimiento hasta el *la grave* tenga allá otro sentido. Cosa semejante se da en la segunda frase de la canción N° 14. Desciende hasta el do, y como asciende en seguida, parece necesaria la sensible; pero no, porque el ascenso es rápido y va al sol alto para caer otra vez al do. Estas vacilaciones sentían también los músicos de esos siglos; por eso algunos teóricos bregaban por el uso cabal de las alteraciones. Todo esto se entiende en el ambiente de las gamas profanas y en sus flexiones por modulación. Nada de gamas helénicas. Rítmicamente, perfecta simetría occidental.

Canción N° 11. La menor/Do mayor. Cada idea o frase manifiesta su contenido por igual número de valores —no obstante la notable variedad de sus esquemas—, excepto al final, donde la deturpación es evidente. Se nota un descuido en las fusas. Por su libertad en la continuidad no pertenece al ciclo simétrico.

N° 12. Hijos de Eva tributarios

Fener 43 *De Tomas de Herrera*

alto 1°
 Hijos de Eva tributarios, al mal que causo a la vida, al tanto bien de terea des,
 E xi° que sea que en nuestra camaba en tierra el sol en nuestra misión de terea des
 si la vida en terea des y la terea des a terea. de terea y de terea en terea des terea des

alto 2°
 Hijos de Eva tributarios, al mal que causo a la vida, al tanto bien de terea des,
 nuestra vida es in terea.

Hijo de Eva tributarios, al mal que causo a la vida, al tanto bien de terea des,
 de terea in terea. es in terea

Canción N° 12. La menor, con modulaciones a tonos vecinos. Composición polifónica a tres voces, de Tomás de Herrera. Al amanuense le ha parecido necesario poner un sostenido en el sol del compás décimo quinto para sensibilizarlo. En el comentario a la canción N° 8, men-

Nº 12. Hijos de Eva tributarios

The image displays a musical score for the piece 'Hijos de Eva tributarios'. It consists of four systems of music, each with a vocal line on a treble clef staff and a lute accompaniment on a bass clef staff. The first system is marked with '(1)' below the bass staff. The second system is marked with '(2)' below the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, including a sharp sign (#) above a note in the final system.

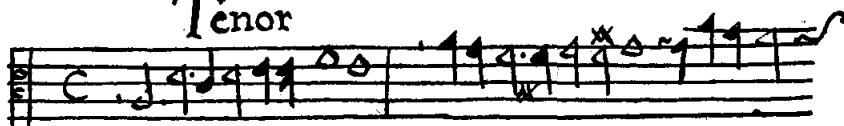
cionamos el paso del acorde de dominante de *la* menor al de tónica de Do; aquí está de nuevo, esta vez con el sostenido que acabamos de recordar. Todos saben con cuánta soltura modulaban los polifonistas y cómo los aspectos verticales relegaban a último término la estructura melódica. Yo he añadido o sugerido un par de sensibles a riesgo de contrariar los oídos de los eruditos europeos, que han acabado por sentir un estilo gráficamente creado por la omisión de las alteraciones. La cláusula final es familiar sin el sostenido, pero falta saber si el autor quería o no esa cláusula con sensible. Es lamentable que la ausencia del sostenido no signifique en estos casos la séptima natural. Aclaraciones: 1) y 2), *mi* en el original. La partitura de esta página, tan clara en nuestra versión, ha sido laboriosa. El monje reservó para la frase

final varias erratas muy serias, como puede verse. Ninguna de las voces resultaba guía segura: mientras la segunda voz terminaba dos tiempos antes, la tercera se prolongaba cuatro sobre ambas. La ausencia de las líneas divisorias del Ms. dificultó la solución todo lo posible. Este hecho nos alecciona sobre uno de los aspectos más ingratos de la notación antigua: la escritura independiente de las voces; no la clara superposición de nuestros días, es decir, la partitura. No obstante aislados antecedentes de antaño, se necesitaron siglos para que se adoptara la ordenación de las voces en partitura. La escritura de esta canción fue planeada en el tiempo imperfecto *cum prolatione imperfecta*, es decir, en binario, cuyo signo era C, y que, seguramente, se pensaba en dos semibreves, dos mínimas (negras) y cuatro semínimas (corcheas, de mis transcripciones). Aquí le damos a la C sobreviviente la valoración moderna de cuatro negras y comprobamos que en sus líneas se apoyan muy bien las notas grávidas de la canción. No es el caso de la N^o 4, cuya conducta fraseológica (4 x 8 ó 2 x 4 y 4 x 4) es fluctuante.

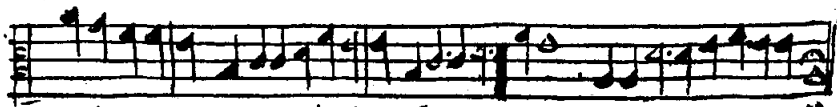
N^o 13. Don Pedro, a quien los crueles

Romances Varios.

Tenor



Don Pedro a quien los crueles sin razón llaman cruel desde corin



bra Alcobaca, cien mil haçaynades //

Canción N^o 13. Re menor, sin bemol en clave y casi completa falta de si bemolizables. Ascenso por sexta mayor y sensible; terminación a la dominante; flexión a sol con los sostenidos de sensible escritos por el monje. Esta flexión se extiende por toda la tercera frase. No es un plagal profano. Sin duda, la tónica re debe llevar su sensible, aunque falte el

Nº 13. Don Pedro, a quien los crueles

The image shows a musical score for a piece titled "Don Pedro, a quien los crueles". The score is written on six staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings "accelerando" and "a tempo" are present in the fourth and fifth staves.

signo, porque el monje la exige con dos sostenidos (bastaba con uno) cuando modula a sol. No podemos pensar que un mismo espíritu sienta la sensible en un tono y no cuando esa misma escala cambia de altura.

Se afirma que no debemos pretender el sometimiento de esta música a las líneas divisorias. Sin embargo, la pretensión se justifica en parte. La escritura de la música anterior a las líneas divisorias no era una escritura libre; todo lo contrario. Si hoy tenemos que ajustarnos al compás, los antiguos tuvieron sujeción más estrecha aún, porque debían escribir perfecciones (pies ternarios) o imperfecciones (pies binarios) en moldes de *ordos* o, más tarde, dipodias o tripodias. Al adoptar, por ejemplo, el tiempo imperfecto, C, el músico tenía que escribir series de dos mínimas o cuatro semínimas, etc., dentro de una unidad superior imaginaria que era la semibreve; si adoptaba el C 3, por ejemplo, series de tres, etc. Aquí el monje anota pares de mínimas (hoy blancas, en nuestra versión negras) y es fácil seguir sus peripecias. En el cuarto compás se comprueba que el monje no completó las cuatro semibreves obligatorias (negras). Nótese que en análogo caso (compás 10) el monje puso el antes ausente silencio de mínima. El compás quinto es como el primero. En los compases séptimo y octavo se reduce la idea a la

mitad, a juzgar por la frase siguiente, que es idéntica, y cabal en todo sentido. No creemos imposible que se trate del artificio de la *disminución*, aunque acaso no sea sino una contracción expresiva o un simple error. En el sexto compás el monje comprime el reposo, justo lo contrario que en el segundo compás, en que lo dobla. Nosotros le restituimos su valor, pero tal vez se inicie ahí el pasaje de disminución intencional de que hemos hablado. El planteo estructural es simétrico, sin rigor. La velocidad es lo interesante. Una vez más se comprueba que el carácter y el sentido de una página pueden depender de la velocidad. En tiempo pausado este romance es una página noble y altamente expresiva; en tiempo vivo, nos presenta las frases típicas de la habanera, la milonga o el tango, escarnecidos por innobles. Por razones de espacio suprimimos las otras estrofas de la poesía.

Nº 14. Qué importa que yo la calle

Qué importa que yo la calle si lo dicen mis sus piros

si lo dicen mis sus piros que importa que ellos lo digan,

si mi mundo es entendido

I

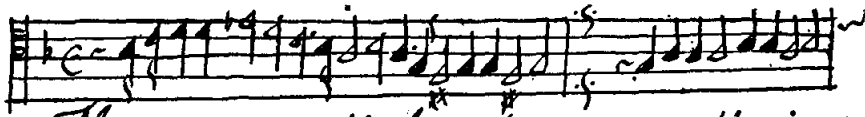
II

rit.

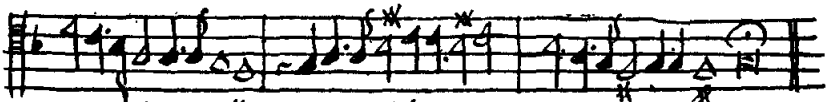
rit.

Cancion N9 14. Re menor; cadencias media y final a la dominante con sensible sealada por el monje la segunda vez. Aqu! si flexiona a Do (tercer compas) dominante del mayor, Fa, porque no asciende formalmente a la t6nica re (detalle que no vi antes). Pero en la cancion N9 4 no va al quinto del mayor (Do), sino a la sensible del menor con sostenido del monje, camino de su t6nica, re menor. El tema de esta cancion es el mismo de la anterior y, por las razones que antes dimos, debe tambien esta requerir sensible, aun sin el sostenido escrito. No se

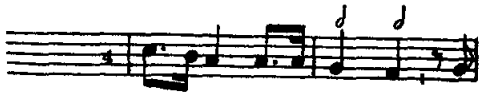
N9 15. Malograda fuentecilla



Malograda fuentecilla detra el cuxo y aduerte que es vaudala y ceinaga



precipitadate prosibo, = que es vaudala y ceinaga, precipitadate prosibo =



trata de un plagal profano, y ese sostenido para el sol debe explicarse como una vieja costumbre. La base baja del plagal no tiene sensible. El monje adoptó el compás C (binario) y esto produce contrariedades; porque la canción asienta cómodamente en tres. En rigor, sólo en la tercera frase hay un desborde que se repite al final, porque el monje se copia a sí mismo. Después, una prolongación expresiva, como siempre, y pequeños reajustes.

Canción Nº 15. Sol menor. El bemol de mi no se ha colocado en la armadura, de acuerdo con la práctica general de los polifonistas. No se pone nada más que una alteración en la clave, con raras excepciones. El único mi de la melodía se presenta en la primera frase y tiene el necesario bemol original caracterizador del menor, sobre la tónica sol. El monje pone, además, el sostenido de la sensible nada menos que cuatro veces. Hay una expresiva flexión al mayor de la tónica homónima, y el monje indica la cuerda alta (si natural) mediante dos sostenidos que, de hecho, funcionan como becuadros. En fin: un perfecto sol menor con todas las alteraciones escritas. Una musicología retrasada dice que se trata de un Primer Modo gregoriano (XI transpuesto), Dórico. De cualquier canción moderna en sol menor podríamos decir eso y peores cosas. Si valiera la pena, se podría preguntar: entonces, ¿cuándo el sol menor es un sol menor? En la fecha del código hacía cientos de años que había caducado la *modalidad*. Ya dijimos en 1931, que el amanuense concibió la escritura de esta página en medida binaria y que transcrita así no hay que modificar un solo valor. Pero el completo trastrueque de los acentos está indicando a las claras que se trata de una melodía "en tres", y con esta división caen todos los acentos en su lugar sin más que reducir las prolongaciones.

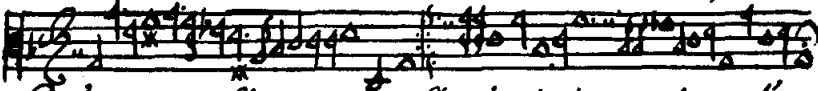
Canción Nº 16. Sol menor, con bemol de si en la clave y de mi en las pautas; sostenidos de fa. Añadimos algunas alteraciones de acuerdo con la marcha armónica. Llamadas (1) y (2), los mi bemol son re y re sostenido en el original; (3), este si es sol en el manuscrito; (4), el original añade otro do, sin duda por error; (5), sol sostenido en el original; (6), fa en el original. Rítmicamente, ésta es la tercera de las páginas que responde a la segunda variante, pero no se emplean aquí las notas negras. En el compás séptimo, triple segunda: dos negras que son dos corcheas como las otras de su acorde. Breves ternarizadas en los finales.

En conclusión, esto es lo que ahora vemos en el código a treinta años del primer examen. Nos place haber mejorado, casi siempre en

Nº 16. Por qué tan firme os adoro

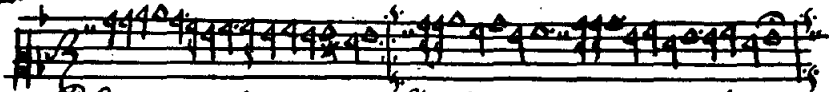
Tenor. A.4.

Covca



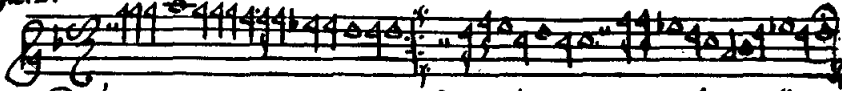
Por qué tan firme os adoro In me pregunta amor. ¿Por qué os que tenéis y tenéis el que soy, el que soy

Alto



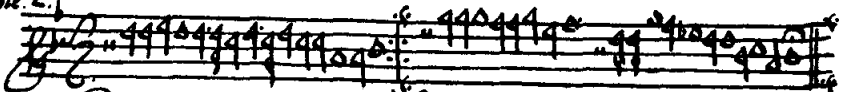
Por qué tan firme os adoro In me pregunta amor. ¿Por qué os que tenéis y tenéis el que soy, el que soy

Fgla. 1.



Por qué tan firme os adoro In me pregunta amor. ¿Por qué os que tenéis y tenéis el que soy, el que soy

Fgla. 2.



Por qué tan firme os adoro In me pregunta amor. ¿Por qué os que tenéis y tenéis el que soy, el que soy =
El que soy que delos liades me os usto gurmor. quito con os embra ffo. y lo ynae a la zora. la zora
In dala zora mío amara ubra me gna darme viz. quitoz quitoz no di puto. laban ad d'ir no labo. el labo
Nunca el que soy amio y d'ora y mi gna. m'gna. quitoz no di puto. laban ad d'ir no labo. el labo
Loz In me quitoz m' d'ora, m' gna y g' l'ora, quitoz no di puto. laban ad d'ir no labo. el labo

detalles, la lectura anterior. Queda en pie la noción general del proceso histórico de la música y de la notación, y se confirma el eterno desacuerdo entre la realidad sonora y su grafía. Conocidas las prescripciones de los teóricos en materia de semitonos, la fidelidad al manuscrito es una traición al pensamiento de la época.

En cuanto a la significación del contenido, confirmamos ahora nuestras conclusiones de 1931: "Fray Gregorio Dezuola, clérigo español, vivió en América apegado al culto de los recuerdos del solar nativo. / Nada vio el monje en torno. Sus dotes y preferencias pudieron haber dejado a la historia de la música de América documentos de valor

Nº 16. Por qué tan firme os adoro

The image shows a musical score for a piece titled "Por qué tan firme os adoro". The score is written on three systems of two staves each, with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is in a 3/4 time signature. The first system contains measures 1 through 4, with the numbers (1), (2), (3), and (4) written below the notes in the right-hand staff. The second system contains measures 5 through 8, with the number (5) written below the notes in the left-hand staff. The third system contains measures 9 through 12, ending with a double bar line. The notation includes various note values, rests, and chordal structures.

incalculables; pero no quiso oír, no quiso ver. Sonaban al alcance de su alma cantares de proverbial belleza, y él seguía sordo a cuanto no viniera de su mundo interior"... "No formulará nuestra pluma sombra de reproche al amanuense franciscano; muy al contrario, le debemos gratitud por el paciente esfuerzo con que aprisionó en el códice las páginas que nuestra dedicación develaría cerca de tres siglos después de sus andanzas coloniales". En fin, añadimos, el monje documentó la previsible presencia del movimiento superior europeo en Sudamérica.

APENDICE

Nosotros deseamos que en esta excursión al pasado que en tan buen momento auspicia la REVISTA MUSICAL CHILENA, se aproveche la ocasión para un examen breve de las intimidades de la notación antigua y de las discrepancias a que da origen su lectura en todas partes.

Las canciones del infolio peruano fue-

ron transcritas por mí en 1929-1930 y publicadas en un tomo con el título *La música de un códice colonial del siglo xvii*, por el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1931. Contiene este libro un capítulo en que se identifica al autor o primer

propietario del códice y se aclaran las posteriores andanzas del infolio mismo a través de sus propias notas; otro, con el estudio de los textos y dos con el examen de la rítmica y la tonalidad. Frente a la lectura de los manuscritos, entendí que *transcribir* no era *reescribir* la notación antigua con tinta fresca, sino entender lo escrito e interpretarlo de acuerdo con su verdadero proceso histórico y en el marco de su época para anotarlos después *con nuestro actual lenguaje gráfico*.

Lo que puedo decir de aquel trabajo a los treinta años de su aparición, es que hoy reeditaría los estudios sobre el códice y sobre los textos sin cambiar una sola palabra. En cuanto a la rítmica, yo habría reproducido ahora los clisés de entonces —como lo hago en algún caso— si no fuera porque me ha parecido mejor adoptar más claras *formas de presentación* (escritura vertical analítica) que implican nuevas ideas sobre el proceso de las estructuras. Apenas merecen mención las pocas modificaciones que he introducido, inesenciales todas, excepto las de la canción N° 9. En cuanto al orden tonal, confirmo mi orientación de 1931 y en tal sentido ajusto detalles, reducidos a tal o cual semitono; además, hago pequeñas correcciones y reconozco un error no pequeño, del cual hablaré más adelante¹.

Ni en 1931 ni ahora pude ni puedo ignorar la intervención de un maestro de música de Buenos Aires, el señor Josué T. Wilkes, que hizo dos transcripciones

¹La crítica europea dedicó a nuestra obrita observaciones negativas diversas casi todas fundadas en que nosotros incurriamos en "maneras demasiado modernas de interpretar lo antiguo". Esto justifica esas negaciones, porque nosotros reaccionamos contra las maneras demasiado antiguas de interpretar lo moderno.

de la colección peruana, una anterior a la mía, la otra posterior. La primera fue entregada por el transcriptor al doctor Ricardo Rojas. El ilustre historiador anunció su publicación y hasta escribió que había publicado dos melodías; pero la verdad es que, a última hora, el doctor Rojas no se animó a insertar las versiones del maestro Wilkes. Yo las he examinado y fotografiado y, en realidad, son engendros que revelan el desconocimiento del maestro en la materia. Casi todas las notas eran gigantescas, redondas, que ocupaban un compás cada una... En mi reseña de antecedentes, me vi obligado a incluir este episodio público, y lo hice con palabras urbanas. Dije, en suma, "que hubiera tenido particular complacencia en concordar", pero que no concordaba con el maestro; y añadí palabras en su elogio. Esa necesaria, inocente y jactanciosa información —pude haber callado el desacuerdo— originó la segunda transcripción: el maestro se creyó obligado a demostrar al mundo que su fracaso primero no se debió a su general ignorancia sino a su exceso de sabiduría, y dedicó unos tres o cuatro años a elaborar espesas páginas de fácil erudición helénica como fundamento de la transcripción de páginas escritas hacia 1650.

El extensísimo examen que el maestro dedicó a las melodías del códice en el *Boletín latinoamericano de música*, tomos I, II y III y suplementos, se titula *Doce canciones coloniales del siglo xvii / ... / Seguidas de un estudio demostrativo de sus relaciones con la morfología grecorromana y el canto gregoriano*.

Nadie conoce la música de Grecia y de Roma; nadie ha leído la decena de piezas o trozos que se han conservado. Insignes teóricos e historiadores griegos y romanos nos dejaron abundantes noticias sobre su música y sus músicos, pero nada de eso ilumina o instruye lo que hubiera podido una humilde melodía indiscutible.

Nadie puede creer que tales elementos sean óptimos para el mejor conocimiento de la "música grecorromana"; y, sin embargo, hemos tenido que asistir al caso de un maestro que compara una música desconocida con otra que no puede leer, y que establece vínculos entre ambas suposiciones.

Los esquemas tonales y rítmicos que nos enseña la teoría griega sirven muy bien para comprobar que ninguna página del código peruano responde ni rítmica ni tonalmente a la teoría grecorromana; cualquier analogía se debe a remotos y extendidos estratos comunes. Casi todos los pueblos del mundo —incluso los primitivos— se expresan por pies rítmicos y cantan por tonos y semitonos. Llamar yambos, troqueos, etcétera, a tales pies, es apenas utilizar nombres helénicos y de ninguna manera probar influencias u orígenes inadmisibles; porque, contra lo que se pretende, los griegos no inventaron las fórmulas de los pies, sino que fueron simples usuarios —como cualesquiera de las mil tribus coetáneas— y les dieron nombres útiles, como grandes teóricos que fueron. Con todo, no vieron en total sino doce esquemas sobre los doscientos cincuenta y seis que usa comúnmente la música superior de Occidente. La idea de una relación grecoperuana tenía que padecer dificultades.

"Inicié mi trabajo —escribe el maestro— adoptando como patrón rítmico no el *kronos-protos* —tiempo primero— de Aristóxenes, por ser unidad de tiempo indivisible, sino el *Asinhetos* de Psellus, que admitía accidentalmente una mayor duración: la del *espóndeo* o sílaba larga... (Revista *Nosotros*, Nº 273, página 135).

Para transcribir notaciones de 1700 hay que acudir, por lo visto, a un erudito bizantino del año 1000, cuyas enseñanzas, también helenizantes, carecen total-

mente de nexo histórico con el proceso de la notación occidental del siglo xvii. Pero esto no es más que un simple alarde erudito. El maestro hizo esto: "La figura correspondiente a esta sílaba larga —dice— fue la *minima*, ennegrecida, a la cual asigné el valor de una negra". (Ibid., página 136). Eso es. De espaldas al *kronos-protos* de Aristóxenes, vuelve las espaldas a Psellus y —músico práctico— cuando ve una mínima en el código pone una negra en su papel. Pero también vuelve las espaldas a las notas del código; porque las transcripciones del maestro, rítmicamente, son por completo diferentes de las suyas anteriores y casi por completo idénticas a las mías. Un simple plagio, disimulado por cambios de unidad: donde yo adopté la negra él adoptó la corchea y viceversa; donde me equivoqué yo se equivocó él. Tal ha sido el aporte rítmico del señor Wilkes.

En cuanto al orden tonal, la discrepancia del maestro, con mis transcripciones, queda enunciada así, de manera general, por él mismo:

"Partiendo de una base falsa, cual era la de juzgar con criterio moderno la constitución de las melopeas escritas en modos eclesiásticos para aplicarles la etiqueta tonal actual, se tenía, necesariamente, que caer en la confusión y en el error". (Ibid., página 145).

Empezaré por transcribir la conclusión que una gran autoridad moderna, el ya citado especialista español P. Samuel Rubio, O. S. A., formula, en 1956: "...las composiciones de los polifonistas del Renacimiento sólo obedecen en apariencia a las teorías medievales del *octoechos*. En la práctica, están muy distantes de las modalidades gregorianas, aunque lleven al frente la etiqueta de las mismas, debiendo decirse, por el contrario, que se hallan en el dintel de los modos mayor y menor modernos". (*La Polifonía clásica*, página 56).

El Padre Rubio se está refiriendo, principalmente, a la polifonía eclesiástica de 1500; ¿qué diría de estas cancioncitas de amor que conserva el códice de 1650-1700? Lo menos es... que franquearon el dintel. Esto es, que sucedió todo lo contrario de lo que afirma el maestro.

Añade el Padre Rubio que, si bien es cierto que el diatonismo gregoriano influyó en la modalidad del *Ars nova* (hacia 1300), "no lo es menos que en el siglo xvi sucedió todo lo contrario, es decir: fueron aplicadas al canto gregoriano, entonces en plena decadencia, las nuevas conquistas de la polifonía en el terreno modal"... Estas conquistas fueron las sensibles y el cromatismo. (Ibid, páginas 87-88). Léase todavía: "Las composiciones de los polifonistas del siglo xvi —con mayor razón las anteriores— fueron elaboradas —más en apariencia que en verdad— a base de los modos gregorianos"... (Ibid., página 49). Recordemos que estas afirmaciones alcanzan plenamente a la música del códice.

No puedo seguir reproduciendo testimonios modernos. Estas son las opiniones generalizadas. Debo repetir que todo lo antedicho se refiere especialmente a los modos eclesiásticos en el ambiente que mejor sostuvo sus tradiciones y a los siglos xv y xvi. En los círculos mundanos, el Do mayor y sus menores estaba dominando desde el siglo xiii, y en la fecha del códice había penetrado en todas partes. Los teóricos conservadores siguen aplicando la etiqueta de los modos a escalas que no tienen los intervalos eclesiásticos, es decir, a nuestros modos mayor y menor, y el maestro sigue haciéndolo hasta hoy.

Como se ve, el maestro estaba equivocado. No sabía que los modos eclesiásticos caducaron dos o tres siglos antes; no sabía u olvidó que desde el siglo xiii existe un *corpus* de reglas que, complementando la escritura, prescriben la entona-

ción de semitonos (sostenidos o bemoles), donde no están anotados. No sabía que el Ut y sus menores son medievales; permanece fiel a la pasada y enterrada etapa de la grecolatría francesa y a la ingenuidad paleográfica y desconoce los modernos estudios que coinciden con mi orientación de 1931.

En este punto deseo reconocer y comentar un error mío. Vacilé al atribuirle el modo a la canción N° 6; por ignorancia me inclinaba a creer que era el *mayor*, y... léase aquí lo que pasó. El asesor de la editorial me invitó a su estudio con mis originales; cuando llegué me presenté a un anciano que, a su tiempo, tomó mi canción N° 6, se sentó al piano, miró, leyó, probó, y luego, concluyendo, dijo: "—Sí; está en el modo mayor". El compositor Vicente Forte presenció la escena. El anciano, que era, precisamente, el maestro Wilkes, se asoció a mi error por obra de la misma ignorancia. Después reaccionamos los dos: para él, la canción estaba en el ix modo eclesiástico; para mí, en el menor "moderno". Pero yo tuve que sufrir las andanadas de mi ex socio, porque mi versión estaba publicada y él no se acordaba de la sociedad. De todos modos, yo soy el responsable del error, y ahora lo corrijo.

Asistamos un instante ahora a lo que el maestro llama sus "transcripciones", en rigor, sus "imposiciones" de gamas antiguas a los romancillos del siglo xvii. Se enfrenta con una canción, le atribuye un modo eclesiástico o una remotísima variante, y hace de los tales una historia antigua y medieval en que vuelca los manuales de la materia y las opiniones de todos los musicólogos ilustres y superados. Es imposible seguir ni comentar ese inmenso fárrago inoportuno y gratuito. Baste un breve comentario sobre cualquiera de las canciones; por ejemplo, sobre la número 15. El maestro dictamina:

"I Modo (ix transpuesto). Dorio". Y vienen las demostraciones. En realidad, se trata de un cristalino Sol menor "moder-

no" con todas sus alteraciones anotadas por el propio monje. Examine el lector el fragmento inicial:



Además de esto, hay una modulación al relativo mayor y otra al mayor de su tónica (también con alteraciones del monje), como puede verse en su lugar; y en la página siguiente del mismo código una canción polifónico-acórdica a cuatro voces (que el maestro no transcribió ni mencionó, porque no le convenía, como no le convino publicar las otras polifónicas de la colección), también en Sol menor con todas las alteraciones presentes —algunas sobrentendidas por expresas prescripciones— y una compleja marcha armónica enteramente moderna... En fin: un texto profano, pies rítmicos occidentales comunes, frases simétricas con la alternancia también occidental de movimiento-reposo, equivalentes (incluso pares de células), un período simétrico usual de Occidente, ... no las series de pies griegos ni romanos, no el *kólon*, no la ordenación de breves iguales (excepto en cinco casos, según Moravia), caracterizadora del canto gregoriano, por lo menos en la Edad Media tardía, no el *neuma*, no las *distinciones*; y, en cuanto al orden de las altitudes, la tonalidad de Sol menor —repetimos— con las más lógicas e inmediatas modulaciones, melodía apta para un vulgar acompañamiento acórdico de bandolas, arpas, etc., ... no gama alguna griega o eclesiástica, sino la pura negación de ellas, viva en las alteraciones... Y entonces, ¿dónde está la influencia o la relación grecorromana y gregoriana que pregona el maestro? Ya se supondrá que rechazamos, en absoluto, todo eso y todo lo suyo, incluso las inaudibles armonizaciones.

Las páginas del maestro implican deliberada oposición a la evidencia. Pocas o ninguna explicación sobre rítmica o textura; superabundancia sobre los modos. Para el maestro, el sistema del Do y sus menores no ha llegado todavía. Al hablar de las tonalidades que tienen en la clave algunos bemoles o sostenidos, dice: "Este número de *alteraciones* no significa que nuevas *tonalidades* surjan a la vida; representan sencillas transposiciones de los *modos* eclesiásticos". No hay mayores ni menores; siguen los modos gregorianos.

¿Qué nos dice el maestro sobre el Sol menor de la canción Nº 15? Muchas cosas. Ya vimos que es un Dorio... "Las *alteraciones* que presenta la canción Nº 15 dificultan la precisa clasificación modal de la Cantilena" —escribe el maestro. "Una doble transposición a la cuarta inferior destruye el efecto del bemol que afecta a las *notas Si* y *Mi*. Ella nos enfrenta con la gama que podríamos llamar *tipo*, si no fuese obstaculizada por"... etcétera, ¡Si no fuese obstaculizada por el hecho de que se trata de un Sol menor, en cuya armadura la teoría no ponía aún el segundo bemol! ¿Cómo enseñar al maestro que la música es arte oral y que la canción Nº 15, una vez lanzada al aire, es un Sol menor, sin bemoles ni sostenidos ni Grecia ni Roma, ni Sol menor? En vano trata el maestro de explicar la supuesta modalidad de las otras canciones; sus salidas son igualmente forzadas: la Nº 4 es eolia, pero hay una "suspensión" y, además, la dificulta el Sol sostenido; la Nº 13 tiene la gama del I mo-

do, dorio eclesiástico, pero "irregular", "debido al bemol"; la Nº 11 es jónica, pero tiene "un comienzo de manifiesta imprecisión modal" y se excede dando lugar "a una conjunción de modalidades distintas"; la Nº 4 es eólica, pero sufre una "metábola de modo", como la Nº 9, que es frigia, hipofrigia, etcétera, no se ajusta estrictamente en todo al mecanismo modal, porque termina en el jonio, y, además, es una zamba; la Nº 8 pertenecería al sistema lidio, pero continúa como hipolocria, sin su final obligado; la Nº 10 es eólica, pero su comienzo es hipodorio... y correspondería "asignarlos al modo Locrio"...; la Nº 2 es lidia, pero desviada, pues de "lidia irregular" "se trasmuta" en "mixolidia", y su bemol es un error. Y así, unas por los bemoles, otras por los sostenidos, las terceras por esto, las demás por aquello, ninguna de las canciones presenta un solo modo ecle-

siástico o grecorromano recto, limpio y claro. Cualquiera comprende que todo esto ocurre, simplemente, porque las canciones no son eclesiásticas ni griegas ni por sus gamas ni por ninguno de sus caracteres estilísticos, rítmicos, morfológicos, etc. ¿Cómo enseñar al maestro que hay que empezar por distinguir la *música* de la *notación*, y que todas sus dificultades estriban en que no puede reconocer un retardo del proceso *gráfico* con respecto al proceso *sonoro*? Siento gran devoción por Grecia; creo que es inmortal... pero no tanto. El maestro Wilkes ha extendido sus "influencias" también a la música folklórica americana; no sé si será preciso recomendar a los estudiantes la mayor cautela con respecto a sus conclusiones; y acaso sea mejor que prescindan de todos sus escritos.

CARLOS VEGA