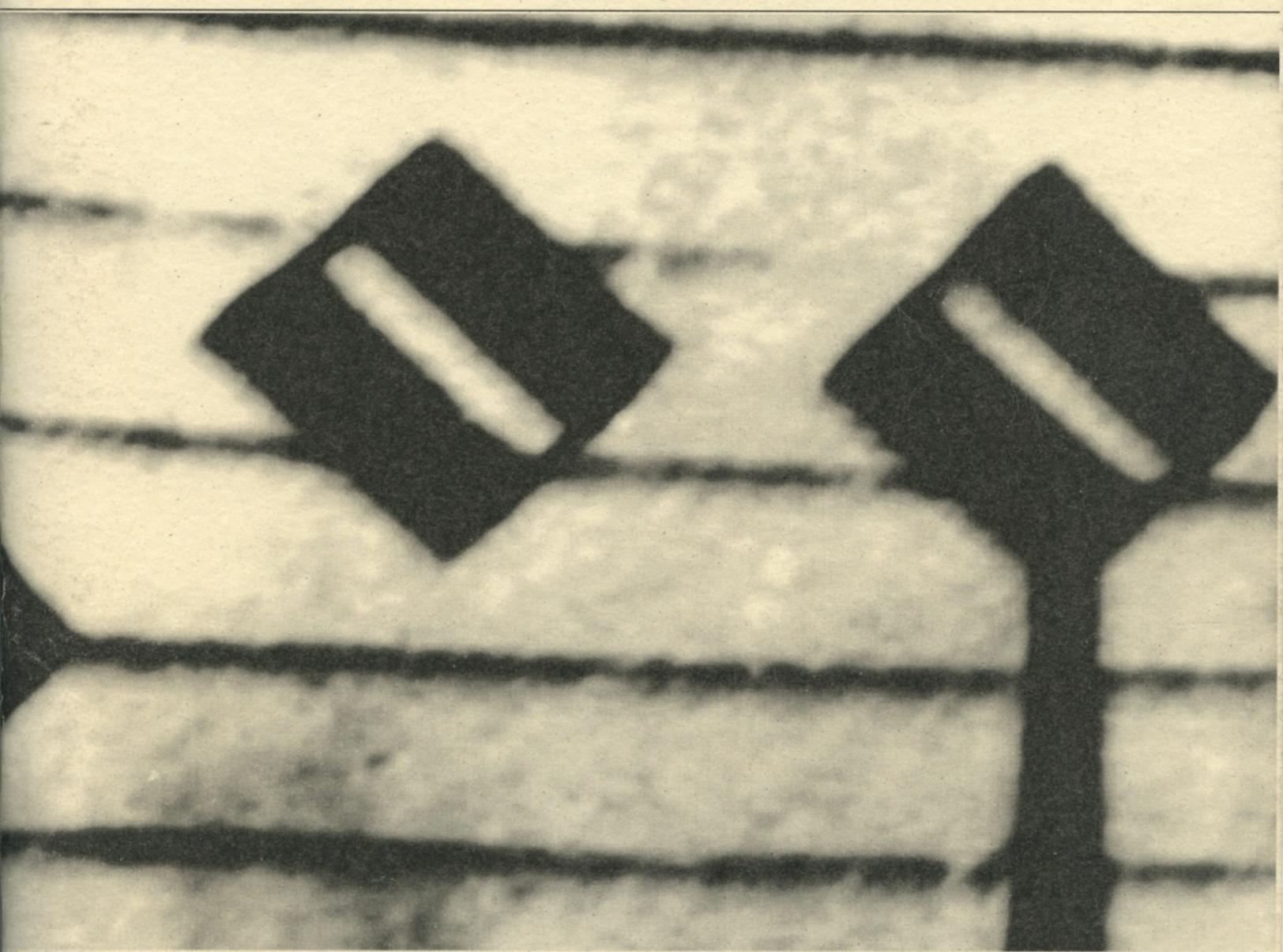


# **Cuadernos** del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente

---



José Narro Robles  
**Rector**

Estela Morales Campos  
**Coordinadora de Humanidades**

Arturo Pascual Soto  
**Director del Instituto  
de Investigaciones Estéticas**

Lucero Enriquez  
**Responsable del proyecto  
Musicat y del Seminario Nacional  
de Música en la Nueva España  
y el México Independiente.**

**Coordinadores regionales**

Durango y México: Drew Edward Davies  
Guadalajara: Celina Becerra  
Mérida: José Juan Cervera Fernández  
Oaxaca: Sergio Navarrete Pellicer  
Puebla: Montserrat Galí  
San Cristóbal de las Casas: Morelos Torres

**Editora**  
Silvia Salgado

**Comité editorial**  
Drew Edward Davies  
Lucero Enriquez  
Lourdes Tourrent  
Montserrat Galí

**Secretaría editorial**  
Margarita Covarrubias  
Pablo Osset  
Javier Flores Aguario

**Tipografía y formación**  
Carmen Gloria Gutiérrez

Las opiniones expresadas en los cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente son responsabilidad exclusiva de sus autores

Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente es una publicación del proyecto Musicat del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Circuito Mario de la Cueva, s/n, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México D.F.  
Correo electrónico: musicat\_web@yahoo.com.mx  
[www.musicat.unam.mx](http://www.musicat.unam.mx)

Catedral y Palacio Arzobispal de San Cristóbal de las Casas (SCLS). Fotografía del Archivo Histórico Diocesano (AHD) de SCLC. Vista lateral norte de la Catedral de SCLC. Fotografía y cortesía de John Lazos.  
Letras iniciales -ff. 35r y 70v-, del libro de coro manuscrito colocado en el fascícol del AHD de SCLC. Fotografía y cortesía de John Lazos.  
Portada de Versos de 5o. tono p[ar]a Tertia, Sexta ó Nona, obra de Joaquín Luna, 1855. Documento del AHD de SCLC. Fotografía y cortesía de John Lazos.

Número 3  
ISSN 1870-7513  
Impreso en los talleres de Documaster, Av. Coyoacán 1450, Col. del Valle, C. P. 03100, México, D. F., septiembre de 2008  
Tiraje: 300 ejemplares  
Distribución Gratuita.

## CONTENIDO

<b>PRESENTACIÓN</b>	2
<i>Montserrat Galí</i>	
<b>Desde los archivos</b>	
<b>MÚSICOS MADRILEÑOS CON DESTINO A LA CATEDRAL DE MÉXICO</b>	5
<i>Javier Martín López</i>	
<b>FINDINGS CONCERNING THE LIFE AND SPANISH ORIGIN OF MATHEO TOLLIS DE LA ROCCA (c. 1710-1781)</b>	15
<i>Dianne Marie Lehmann</i>	
<b>REINVENTANDO LA MÚSICA DE MATEO TOLLIS DE LA ROCCA: UNA EDICIÓN DE VOCE MEA AD DOMINUM CLAMAVI (1777-1797) CON COMENTARIOS</b>	24
<i>Drew Edward Davies</i>	
<b>Informes</b>	
<b>DISCOVERY OF THE AUTHORSHIP OF 34 SONATAS FROM EIGHTEENTH-CENTURY MEXICO CITY</b>	54
<i>Laureen Whitelaw</i>	
<b>SOBRE LOS PORMENORES Y AVANCES DE LOS PRIMEROS TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN MUSICAL REALIZADOS EN EL ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS</b>	56
<i>John G. Lazos</i>	
<b>NOTAS CURRICULARES</b>	70

## REINVENTANDO LA MÚSICA DE MATEO TOLLIS DE LA ROCCA: UNA EDICIÓN DE *VOCE MEA AD DOMINUM CLAMAVI* (1777-1797) CON COMENTARIOS

Drew Edward Davies  
Northwestern University

Nuestro conocimiento académico de Mateo Tollis de la Rocca (1714-1781), el compositor y clavecinista español que desempeñó sucesivamente los papeles de maestro de capilla asistente e interino en la Catedral Metropolitana de México entre 1757 y 1781, se centra todavía en los detalles biográficos.<sup>1</sup> Soslayado por las primeras historias de la música en México,<sup>2</sup> Tollis sale de la confusa historiografía como un músico “flojo” e incompetente que fue empleado por la catedral

sólo porque nadie mejor podía encontrarse en la capital novohispana para cubrir el puesto de maestro de capilla después de la muerte de Ignacio Jerusalem.<sup>3</sup> El presente trabajo considerará a Tollis en el contexto de la cultura musical de su época para entender mejor su repertorio y reevaluar su baja estima. De hecho, uno de los pocos comentarios sobre la música de Tollis se esconde en un compendio cuestionable según el cual “Tollis seems to have been blessed with the gift of melodic inventiveness; his music is elegant and shows technical mastery”.<sup>4</sup>

Tollis escribe en un elegante estilo que presenta melodías líricas con ritmos variados, texturas claras y un pulso armónico lento, características de la música galante tardía.<sup>5</sup> Su música —incluso en las obras litúrgicas— tiene un ca-

- 1 John Koegel, “Tollis de la Roca [Rocca], Matheo”, en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 10, p. 336. En su mayor parte, este artículo consta de una traducción de Robert Stevenson, “Tollis de la Roca, Matheo.” en *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.turing.library.northwestern.edu/subscriber/article/grove/music/28068> (accesado 1 de julio 2008). Ambos artículos tienen la misma lista incompleta de obras. Aunque Koegel mencionó que Tollis nació en España, no publicó la fuente de esa información. Gracias a Javier Marín López por proporcionar el año de nacimiento de Tollis.
- 2 Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1934; Miguel Galindo, *Historia de la música mejicana*, Colima, El Dragón, 1933; Robert Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey*, Nueva York, Crowell, 1952, y José Antonio Guzmán Brazo y Robert Stevenson, *I. Historia, 2. Período virreinal (1530 a 1810)*, en Julio Estrada (ed.), *La música de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

- 3 Jesús Estrada cita un documento de 1770 no identificado que caracteriza a Tollis como “muy hombre de bien y de mucho juicio, pero también muy flojo”, en su *Música y músicos de la época virreinal*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 148. El mismo autor comenta que el cabildo catedralicio no despidió a Tollis “a falta de otro de mayor capacidad”.
- 4 Daniel Mendoza de Arce, *Music in Ibero-America to 1850: A Historical Survey*, Lanham, Maryland, Scarecrow Press, 2001, p. 286.
- 5 Sobre el estilo galante, véase Daniel Heartz, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*, Nueva York, Norton, 2003, y Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Nueva York, Oxford University Press, 2007.

rácter teatral que resulta útil para el contenido retórico del texto. No se conforma con el estilo napolitano puro de Ignacio Jerusalem —quien aprendió el arte de composición en la península italiana— y representa una estética italiana y transatlántica que se desarrolló en una “diáspora” (fuera de Italia) y se interpretó en sincronía con música similar en catedrales parecidas en ambos lados del Atlántico.<sup>6</sup> El repertorio de Tollis consta en su mayor parte de obras litúrgicas (misas, salmos, responsorios, etc.) para voces e instrumentos con texto en latín. Su música debe considerarse internacional, aunque influida por el contexto novohispano, porque presenta un estilo musical italianizado y técnicas de composición italianas —la norma del siglo XVIII—, a la vez que sirvió a las necesidades específicas del ritual local en la Catedral de México. Tollis compuso, por ejemplo, responsorios en el estilo italianizado —música básicamente europea— para las fiestas de san Ildefonso, la Virgen de Guadalupe y san Felipe de Jesús, celebraciones de gran importancia para la población novohispana. Tales ceremonias recibieron poca atención de compositores de países donde se creaba música italianizada —por ejemplo Rusia o Inglaterra— porque aquellas no formaban parte ahí del ritual local. En este sentido, Tollis adaptó un estilo internacional al contexto local y por eso su obra ejemplifica bien el fenómeno transatlántico de la música galante.

- 6 Drew Edward Davies, “The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, *Español Culture and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth Century New Spain*”, tesis de doctorado, Chicago, Universidad de Chicago, 2006. Ésta fue la primera obra donde se planteó la idea de que la música de la Nueva España no estuvo “atrasada” en relación con la música europea en ninguno de los tres siglos que duró la época virreinal.

Quizás aún más interesante es el dato de que Tollis, entre todos los compositores que trabajaron en la Nueva España de quienes se conservan obras, era el que hacía varias versiones de sus partituras. Los borradores y versiones renovadas de sus obras que se preservan en el archivo de la Catedral de México atestiguan los procesos de composición del siglo XVIII y revelan que ciertas obras —algunas de ellas modernizadas— permanecieron en el repertorio catedralicio.<sup>7</sup> Algunas obras de Tollis ejemplifican la manera en que una pieza de música podía adquirir vida propia dentro de la cultura catedralicia y sugieren que la historia de la recepción de una pieza puede inspirar más interés que la historia de la composición. Este aspecto social de la cultura musical está ausente en las formas de aproximación que se han empleado en el estudio de esta música —tanto la europea como la americana—. Las vidas de las obras merecen atención sin importar que la música de Tollis, por ejemplo, sea magistral o mediocre.

Este espíritu es el que anima a la presente contribución, una edición con comentarios del salmo *Voce mea ad Dominum clamavi*. La intención es triple e implica el concepto de la reinención: publicar, por primera vez, una partitura editada de una obra de Tollis; reinventar la manera en que músicos y musicólogos conciben el repertorio de Tollis, y mostrar cómo una obra de Tollis podía ser reinventada por compositores posteriores para interpretarla a finales de

- 7 Para consultar una catalogación de las obras de Tollis, véase E. Thomas Stanford, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla, de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002, pp. 48-67.

la época virreinal.<sup>8</sup> Estos comentarios tienen pues, como objetivo, sugerir que la música catedralicia no declinó necesariamente en la Nueva España a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, y, en cambio, continuó prosperando en una cultura de reinención y modernización ininterrumpidamente.

Tollis compuso el salmo *Voce mea ad Dominum clamavi* originalmente en 1777, para ser interpretado durante las vísperas de la fiesta de los Siete Dolores de María, celebración propia de las elites de Sevilla, el sur de Italia y la Nueva España, que había extendido Benedicto XIII a la Iglesia universal en 1727.<sup>9</sup> Varios textos muy gustados por el público, como el *Stabat mater*, provienen de la liturgia de esa fiesta y, en Nápoles, Giovanni Battista Pergolesi captó en 1736 tanto el patetismo del tema como la opulencia de la devoción a la dolorosa en su composición de ese título que se produjo en el estilo galante. En el siglo XVIII, la Iglesia española celebraba esta fiesta dos veces al año: el viernes anterior al Domingo de Ramos y el tercer domingo de septiembre (posteriormente el día 15 de este mes), solemnidad que fue añadida a la liturgia española por Clemente XII en 1735. No resulta claro para cual de las dos celebraciones fue destinada la obra de Tollis en 1777. El tema de la Virgen de los Dolores fue uno de los más tratados en la Nueva España durante los siglos XVII y XVIII, como

se aprecia en las estatuas, imágenes y composiciones musicales.<sup>10</sup>

*Voce mea ad Dominum clamavi* constituye el salmo 141 según el sistema griego de numeración. Aunque técnicamente no está incluido en el repertorio de salmos penitenciales, al igual que éstos, consta de una desolada y apasionada súplica para la liberación del pecado. El clímax literario corresponde a la frase “Clamavi ad te, Domine”, que aparece a la mitad del texto. Entre las docenas de compositores que han escrito música para este texto se destacan Orlando di Lasso (1530/32-1594), Felice Anerio (c.1560-1614), José de Vaquedano (1642-1711), Antonio Caldara (1670/71-1736) y Georg Pasterwiz (1730-1803), cuya obra, como la de Tollis, fue destinada a la fiesta de los Siete Dolores. Para interpretar la composición de Tollis se requieren dos coros de SATB, uno de solistas y el otro de *ripienos*, trompas, violines, continuo y órgano. El órgano es el bajo del segundo coro o grupo de *ripienos*. En la tabla se presenta el texto del salmo, una traducción en español y un análisis del esquema tonal de la composición.<sup>11</sup>

El esquema de *Voce mea ad Dominum clamavi* presenta tonalidades y texturas diversas a lo largo de aproximadamente siete minutos de música. Modula a cinco tonalidades distintas: Fa mayor, Do mayor, sol menor, Si bemol

10 Sobre la música para la Virgen de los Dolores, véase Drew Edward Davies, “The Italianized Frontier...”, *op. cit.*, pp. 386-410.

11 El texto en latín se estandarizó de acuerdo con el *Liber usualis: missae et officii*, Tournai, Desclée, 1925, y la traducción española proviene del salmo 141 en el sistema antiguo de numeración y del salmo 142 en el nuevo, de la versión Reina-Valera de la Biblia, Miami, Sociedades Bíblicas Unidas, 1995, consultado en la página web <<http://www.biblegateway.com>> (accesado 1º de junio de 2008).

**TABLA: SALMO 141, VOCE MEA AD DOMINUM CLAMAVI**  
[EL TEXTO ENTRE CORCHETES FUE OMITIDO EN LA VERSIÓN MUSICAL.]

Voce mea ad Dominum clamavi:	Con mi voz clamaré a Jehová;	Fa mayor alto solo
Voce mea ad Dominum deprecatum sum.	con mi voz pediré a Jehová misericordia.	Fa mayor <i>tutti</i>
Effundo in conspectu ejus orationem meam [et tribulationem meam] ante ipsum pronuntio.	Delante de él expondré mi queja; [delante de él manifestaré mi angustia].	Do mayor tiple solo
In deficiendo ex me spiritum meum, et tu cognovisti semitas meas.	Cuando mi espíritu se angustiaba dentro de mí, tú conocías mi senda.	sol menor tenor solo
In via hac qua ambulabam, absconderunt laquem mihi.	En el camino en que andaba, me escondieron lazo.	Si bemol mayor bajo solo
Considerabam ad dexteram et videbam: et non erat qui cognosceret me.	Mira a mi diestra y observa, pues no hay quien quiera conocer.	Fa mayor <i>tutti</i>
Periit fuga a me, et non est qui requirat animam meam.	¡No tengo refugio ni hay quien cuide de mi vida!	Fa mayor <i>tutti</i>
Clamavi ad te, Domine, dixi:	Clamé a ti, Jehová; dije:	Mi bemol mayor <i>tutti</i>
Tu es spes mea, portio mea in terra viventium.	“¡Tú eres mi esperanza y mi porción en la tierra de los vivientes!”	si bemol menor alto solo
Intende ad deprecationem meam: quia humiliatus sum nimis.	Escucha mi clamor, porque estoy muy afligido.	sol menor <i>tutti</i>
Libera me a persequentibus meis: quia confortati sunt super me.	Librame de los que me persiguen, porque son más fuertes que yo.	Fa mayor tenor solo

Educ de custodia animam meam ad confitendum nomimi tuo: me expectant justí, donec retribuas mihi.	Saca mi alma de la cárcel, para que alabe tu nombre. Me rodearán los justos, porque tú me serás propicio.	Do mayor <i>tutti</i>
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Gloria al Padre, el Hijo y el Espíritu Santo.	modulaciones <i>tutti</i>
Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.	Como era en el principio, y ahora, y siempre, y por los siglos de los siglos. Amén.	fa mayor <i>tutti</i>

mayor y Mi bemol mayor. Es notable que las armaduras de estas tonalidades llevan bemoles, rasgo que representa una herencia del Renacimiento, período en que la música mariana fue escrita en el hexacordio suave, que lleva el si bemol. En el contexto del siglo XVIII, casi toda la música para la fiesta de la Virgen de los Dolores que se encuentra en el archivo de música de la Catedral de Durango emplea claves con bemoles. En *Voce mea ad Dominum clamavi*, cada una de las cuatro voces canta a solo al menos un verso del salmo, y todos los versos, excepto el primero, modulan. Los pasajes para coro poseen texturas más homofónicas, aunque también revelan la capacidad de Tollis de modular entre tonalidades vecinas. Un detalle interesante de la obra es el regreso a la tónica de Fa mayor cuando se canta el texto “Sicut erat in principio” (“Como era en el principio”), después de haber cantado un Gloria Patri donde se usan acordes disminuidos sin un centro tonal claro para comunicar la dimensión de lo incomprensible ante la gloria de Dios. Las técnicas de la alegoría tonal vuelven en el momento del clímax, “Clamavi ad te, Domine” (“Clamé a ti, Jehová”), que empieza en la tonalidad de Mi bemol mayor: tres bemoles, un símbolo obvio de la Trinidad.

Esta edición de *Voce mea ad Dominum* presenta la versión final de la obra tal como podría haber sido interpretada en la Catedral de México a principios del siglo XIX. No representa las intenciones originales del compositor, sino la reinención de la obra a través de tiempo. Las dos versiones de la obra que sobreviven en el archivo son las siguientes:<sup>12</sup>

1. E06.32 / C1 / LEGDb7 / AM0457: “Voce mea ad Dominum / Clamavi: / Salmo / DE VISPERAS DE LOS DELO / RES DE NUESTRA SEÑORA / A4 / CON RIPIENI VIOLINES / TROMPAS, ORGANOS Y VAXO / Compuesto Por D.n Mattheo de la Rocca Mtro, De / Capilla de la S.ta Yglesia Cathedral, De Mexico / Año de 1777 / Son 22 Papeles”.

2. E06.32 / C1 / LEGDb7 / AM0458: “PSALMO / 141 / Para las Visperas de la Festividad / de Dolores de Nuestra Señora / Voce mea ad Dominum / Clamavi / a4, concertado, con Violines, Oboes, Trompas / y Baxo Compuesto por D. Mateo de la Rocca / Mtro. de Capilla de la S.ta Yglesia Metropolitana de Mexico / Son 20 [corregido:] 22 pap.s y la Part.a / año 1777”.

<sup>12</sup> La información de la portada fue proporcionada por la base de datos de Musicat.

Estas dos fuentes son sustancialmente distintas, aunque sus respectivas portadas presentan caligrafía semejante. AM0457 es la versión original del 1777, aunque se ha elegido usar AM0458, una nueva versión acabada en 1797 - 16 años después de la muerte del compositor-, como fuente principal de la edición moderna aquí ofrecida. Más adelante sugiero que Antonio Juanas, maestro de capilla de la catedral entre 1791 y 1815, compuso la nueva versión de 1797 porque en ella se aprecia un estilo moderno típico de él y en cambio distinto del que caracteriza a Tollis.<sup>13</sup> Ni Juanas ni otra persona firmaron el manuscrito AM 0458, y por eso tal idea seguirá siendo una hipótesis. Alguien escribió en la portada de AM 0457, en cambio, que “este salmo no sirve, se renovó, y enmendó, el año de 1797”, lo cual señala claramente que AM0458 reemplazará a AM0457. Ambos manuscritos sobreviven completos, aunque AM0458 no incluye —y posiblemente nunca incluyó— partes para oboes; alguien borró la palabra “oboes” de la portada. Parece que las partes para clarinetes se compusieron a principios del siglo XIX, y que posiblemente lo hizo Juanas. Esas partes tienen un formato distinto y no aparecen en la partitura. Por ello he señalado en la edición las partes para clarinetes como “opcionales”, aunque contienen música atractiva e independiente. Como se ha visto, este salmo se difundió en al menos tres versiones durante más de veinte años y la presente edición puede usarse para realizar dos de ellas (con o sin clarinetes).

<sup>13</sup> Sobre Juanas, véase Javier Marín López, “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762-63-después de 1816)”, en *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 2007, vol. 2, pp. 14-31.

La música de ambos manuscritos es igual hasta el final del compás 57, incluso en los detalles de ligaduras y signos de expresión: así pues, ese compás en AM0458 es sencillamente una copia de AM0457 hasta este momento. A partir del compás 58, Juanas o la persona que modificó la obra borró tres compases de la partitura original y conservó los siguientes seis, (compases del 58 al 63 de la presente edición). Desde ese momento (compás 64), reescribió completamente la obra hasta el fin, conservando el esquema tonal original y las divisiones del texto intactos. Es decir, el estilo musical cambió dramáticamente a partir del compás 64, aunque se preservó el esquema tonal del original y con parte del material melódico (por ejemplo, la figura melódica del compás 84 está presente en el compás 83 del AM0457). La nueva versión contiene menos pasajes para voz sola y conserva el metro inicial de 3/4 para el Gloria (compases 135-156) —que en el Gloria es una convención simbólica— en lugar del cambio a 2/4 que hay en la versión original.

Dos aspectos de la partitura (más allá de la fecha) sugieren que el autor de las modificaciones no fue el compositor original (en adelante se supondrá que fue Juanas quien recompuso la obra). Primero, la caligrafía distinta, aunque al parecer tanto los nuevos como los antiguos folios son físicamente del mismo papel. Más importante resulta, en segundo lugar, que las dos partes de la obra exhiban estilos musicales distintos, ilustrativos del contraste entre la música de Tollis de los años setenta y la de Juanas de los años noventa del siglo XVIII, como ya mencioné. Compositores europeos típicos de sus generaciones —y ambos conscientes de la música europea contemporánea—, Tollis y Juanas aplican estrategias distintas de composición, aunque Juanas

conservó muchos elementos del original para preservar un sentido de unidad.

La música del original de Tollis presenta elementos de estilo típicamente galantes: mucha variedad rítmica y melódica, frecuentes cambios de niveles de intensidad (*piano* y *forte*), signos de articulación detallados para las voces e instrumentos, y melodías ornamentales para los violines con apoyaturas y notas de paso disonantes. Sin embargo, después del compás 64, el estilo cambia, de inmediato, hacia una textura más clara típica de los compositores europeos influidos por los giros de la *opera buffa*. En esta sección hay poco contraste de intensidad, pocos signos de articulación detallados, pocas notas disonantes en los violines y predomina un sentido de uniformidad. Las partes para los violines se cambian de inmediato a partir del compás 64: son más idiomáticas e individualizadas.

Yo plantearía la idea de que Juanas conservó resueltamente la primera mitad de la obra sin cambios para utilizar el potencial dramático del poliestilismo en su comunicación del texto. Juanas ubicó el cambio al estilo más moderno un poco antes del clímax de la obra, momento de tribulación extrema en que el poeta suplica la ayuda de Dios. En la catedral, la gente que recordaba la versión original se habría asombrado ante la jornada psicológica de la nueva, porque la idea de la redención del pecado se siente en el cambio de estilo. ¿Puede éste inspirar esperanza? ¿Es posible que el subtexto musical suscite un sentimiento de confianza al enfatizar la idea de que Dios ha escuchado la voz del pueblo? Sin adentrarse en las intenciones de los compositores, es incuestionable el tono de confianza que se experimenta durante la segunda parte de la obra y esto corresponde al tema de la redención

del pecado en el texto. Juanas transmitió tal sentimiento por medio de la modernización de estilo. Si esta obra fuera una pintura, la iconografía habría permanecido constante, aunque el estilo o la manera de representar habrían cambiado. En este caso, no es relevante determinar quién es mejor compositor porque la obra funciona sólo en su forma poliestilística creada por un conjunto de personajes en distintos tiempos.

Ésta es una edición crítica que puede ser interpretada tal como se presenta.<sup>14</sup> Los métodos editoriales proceden en su mayor parte de las normas de *A-R Editions*, casa bien conocida por sus publicaciones de música antigua. Se pueden consultar esas normas en <<http://www.areditions.com/ac/StyleGuide.pdf>>. Las partes para clarinetes y trompas no se transportaron y las trompas conservan la clave de Fa del original, lo cual significa que la música suena una octava más aguda que la escrita. El desafío más grande planteado por este manuscrito, como en la mayoría de las fuentes del siglo XVIII, es la inconstancia de las ligaduras y signos de expresión. Se han estandarizado sin dar mayor importancia estos signos en todas las partes, excepto en la del órgano. En buena parte de los casos, ello significa que se han añadido ligaduras, articulaciones o los signos de intensidad (aunque los de las partes vocales en los compases 15-18 son originales). Las cifras de la parte del órgano también se estandarizaron según convenciones modernas. Es la esperanza del autor que la partitura será estudiada e interpretada.

<sup>14</sup> Las partes para voces e instrumentos están disponibles en el cubículo de Musicat del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM o con el autor.

#### CORRECCIONES EDITORIALES INCLUIDAS:

- Compás 20, org. Las cifras fueron trasladadas al compás 21.  
 Compás 42, vl2. Las corcheas del segundo pulso son de si bemol en el manuscrito.  
 Compás 45, vl1. La quinta semicorchea es de sol sostenido y la séptima es de fa sostenido en el manuscrito.  
 Compás 45, bc. Las corcheas del segundo pulso son de sol sostenido en el manuscrito.  
 Compás 47, vl2. La primera corcha es de fa y la tercera es de si bemol en el manuscrito.  
 Compás 52, bc. La primera corchea es de do en el manuscrito.  
 Compás 61, vl2. Las semicorcheas del primer y tercer pulsos son de re, si bemol, fa y re en el manuscrito.  
 Compás 109, T. Las apoyaduras están una tercera más agudas en el manuscrito.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Davies, Drew Edward, "The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, *Español* Culture and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth Century New Spain", tesis de doctorado, Universidad de Chicago, 2006.  
 Estrada, Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.  
 Galindo, Miguel, *Historia de la música mejicana*, Colima, El Dragón, 1933.  
 Gjerdingen, Robert, *Music in the Galant Style*, Nueva York, Oxford University Press, 2007.

Guzmán Brazo, José Antonio, y Robert Stevenson, *I. Historia 2. Período Virreinal (1530 a 1810)*, en Julio Estrada (ed.), *La música de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Heartz, Daniel, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*, New York, Norton, 2003.

Koegel, John, "Tollis de la Roca [Rocca], Matheo", en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 10, p. 336.

Kunzler, Michael, *The Church's Liturgy*, London, Continuum, 2001.

Marín López, Javier, "Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después de 1816)", *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, vol. 2, pp. 14-31, 2007.

Mendoza de Arce, Daniel, *Music in Ibero-America to 1850: A Historical Survey*, Lanham, Maryland, Scarecrow Press, 2001, p. 286.

Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1934.

Stanford, E. Thomas, *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla, de la Biblioteca Nacional*

de *Antropología e Historia y otras colecciones*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

Stevenson, Robert, "Tollis de la Roca, Matheo." en *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.turing.library.northwestern.edu/subscriber/article/grove/music/28068> (accesado 1º de julio, 2008).

Stevenson, Robert, *Music in Mexico: A Historical Survey*, New York, Crowell, 1952.

Tollis de la Rocca, Matheo, *El erizado cuello*, ed. Craig Russell, Los Osos, California, Russell Editions, 1996.

Tollis de la Rocca, Matheo, *Laudate Dominum omnes gentes*, ed. Craig Russell, Los Osos, California, Russell Editions, 1998.

VOCE MEA AD DOMINUM CLAMAVI  
SALMO 141 PARA LAS VÍSPERAS DE LA FESTIVIDAD DE LOS DOLORES DE NUESTRA SEÑORA

Edición ©  
Drew Edward Davies

Mateo Tollis de la Rocca, 1777  
renovado, (probablemente por Antonio Juanas), 1797

**Andante**

Clarinete I (opcional) *f* *p*

Clarinete II (opcional) *f* *p*

Trompa I *f*

Trompa II *f*

Soprano [solo y ripienos]

Alto [solo y ripienos] *solo*  
Vo - ce

Tenor [solo y ripienos]

Bajo [solo y ripienos]

Violin I *f* *p*

Violin II *f* *p*

Bajo continuo *f* *p*

Órgano

8

cl I

cl II

cor I

cor II

S

A

T

B

me - a, vo - ce me - a ad Do - mi-num cla - ma - vi, cla - ma - - - vi.

vl I

vl II

bc

org

15

cl I

cl II

cor I

cor II

S

A

T

B

Vo - ce me - a, vo - ce me - a ad Do - mi-num de-pre-ca - tus, de-pre -  
Vo - ce me - a, vo - ce me - a ad Do - mi-num de-pre-ca - tus, de-pre -  
Vo - ce me - a, vo - ce me - a ad Do - mi-num de-pre-ca - tus, de-pre -  
Vo - ce me - a, vo - ce me - a ad Do - mi-num de-pre-ca - tus, de-pre -

vl I

vl II

bc

org

27

cl I  
cl II  
cor I  
cor II  
S  
A  
T  
B  
vi I  
vi II  
bc  
org

- ca - tus sum. Ef - fun - do in con - spe - ctu e - jus o - ra - ti - o - nem  
- ca - tus sum.  
- ca - tus sum.

28

cl I  
cl II  
cor I  
cor II  
S  
A  
T  
B  
vi I  
vi II  
bc  
org

me - - - - am, an - te i - psum, an - te i - psum... pro - nun - ti - o, pro - nun - ti -



50

cl I

cl II

cor I

cor II

S

A

T

B

vi I

vi II

bc

org

in vi - a... hac... in... vi - a... hac qua... am - bu - la - - - - bam, qua... am - bu -

51

cl I

cl II

cor I

cor II

S

A

T

B

vi I

vi II

bc

org

- la - - - - bam abs - con - de - runt, abs - con - de - - - - runt

A partir del compás 64 las dos versiones de la obra se distinguen completamente

63

cl I

cl II

cor I

cor II

S

A

T

B

vl I

vl II

bc

org

la - quem mi - hi Con - si - de - ra - bam ad dex - te - ram et vi - de - bam: et non e - rat qui co - gno - sce - ret

Con - si - de - ra - bam ad dex - te - ram et vi - de - bam: et non e - rat qui co - gno - sce - ret

Con - si - de - ra - bam ad dex - te - ram et vi - de - bam: et non e - rat qui co - gno - sce - ret

Con - si - de - ra - bam ad dex - te - ram et vi - de - bam: et non e - rat qui co - gno - sce - ret

3 6 6 6 4 3

71

cl I

cl II

cor I

cor II

S

A

T

B

vl I

vl II

bc

org

me. Pe - ri - it fu - ga a me, et non est qui re - qui - rat a - ni - mam me - am. Cla - ma - vi, cla -

me. Pe - ri - it fu - ga a me, et non est qui re - qui - rat a - ni - mam me - am. Cla - ma - vi, cla -

me. Pe - ri - it fu - ga a me, et non est que re - qui - rat a - ni - mam me - am. Cla - ma - vi, cla -

me. Pe - ri - it fu - ga a me, et non est que re - qui - rat a - ni - mam me - am. Cla - ma - vi, cla -

6 b7 3 #4

79

cl I

cl II

cor I

cor II

S  
- ma - vi, cla - ma - vi ad te, Do - mi - ne di - - xi:

A  
- ma - vi, cla - ma - vi ad te, Do - mi - ne di - - xi: *solo* Tu es... spes... me - a, por - ti - o... me - a in

T  
- ma - vi, cla - ma - vi ad te, Do - mi - ne di - - xi:

B  
- ma - vi, cla - ma - vi ad te, Do - mi - ne di - - xi:

vl I

vl II

bc

org

6 4  
b 4  
3 8 7 6

88

cl I

cl II

cor I

cor II

S  
*tutti* In - ten - de, in -

A  
ter - ra, in ter - ra vi - ven - ti - um, in ter - ra vi - ven - ti - um, In - ten - de, in - *tutti*

T  
In - ten - de, in - *tutti*

B  
In - ten - de, in - *tutti*

vl I

vl II

bc

org

96

cl I

cl II

cor I

cor II

S

A

T

B

vi I

vi II

bc

org

7 3 6 6 6 6 6 4 3

105

cl I

cl II

cor I

cor II

S

A

T

B

vi I

vi II

bc

org

*solo*

*tristemente*

*p*

*p*



139

cl I  
cl II  
cor I  
cor II  
S  
A  
T  
B  
vi I  
vi II  
bc  
org

do - nec re - tri - bu - as mi - hi, mi - - - hi. Glo - ri - a Pa - tri,  
do - nec re - tri - bu - as mi - hi, mi - - - hi. Glo - ri - a Pa - tri,  
do - nec re - tri - bu - as mi - hi, mi - - - hi. Glo - ri - a Pa - tri,  
do - nec re - tri - bu - as mi - hi, mi - - - hi. Glo - ri - a Pa - tri,

6 7 3

137

cl I  
cl II  
cor I  
cor II  
S  
A  
T  
B  
vi I  
vi II  
bc  
org

Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - - - - - clo. Si - cut e - - -  
Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - - - - - clo. Si - cut e - - -  
Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - - - - - clo. Si - cut e - - -  
Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - - - - - clo. Si - cut e - - -

7 4 # #1 6 5 b7 3 6 4 7

145

cl I  
cl II  
cor I  
cor II  
S  
A  
T  
B  
vi I  
vi II  
bc  
org

-rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - - - per, et in sae - cu - la sae - cu -

6 5 4 6

152

cl I  
cl II  
cor I  
cor II  
S  
A  
T  
B  
vi I  
vi II  
bc  
org

-lo - num. A - men, A - men.

6



187075131



dgapca

