

1 Coloquio Musicat  
Música, catedral y sociedad

ra uita

## CONTENIDO

PRESENTACIÓN	II
--------------	----

*Lucero Enríquez*

### HISTORIA: LA MÚSICA DE LAS CATEDRALES Y SU RELACIÓN CON LA CULTURA, VIDA URBANA, ARTE, RITOS, PODER, ECONOMÍA

Hacia una historia social de las catedrales	25
---	----

*Ana Carolina Ibarra*

La posmodernidad en la música de las catedrales: una introducción al estudio de la chantría	41
--	----

*Lourdes Turrent Díaz*

Del <i>Te Deum</i> a los sonecitos: la música en Guadalajara (1788-1850)	55
--	----

*Arturo Camacho Becerra*

Con toda la música y solemnidad. Esbozo de una historia de la cultura musical y la capilla catedralicia novohispana del siglo XVI	67
---	----

*Israel Álvarez Moctezuma*

Francisco Xavier de Lizana: ceremonia de posesión del arzobispado	81
---	----

*Citlali Campos Olivares*

*Laura Denis Galván Ayala*

*Ingrid Sánchez Rodríguez*

El testamento de Francisco López Capillas: un testimonio histórico	93
--	----

*Ruth Yareth Reyes Acevedo*

EL ESCENARIO Y LOS ACTORES DE LA VIDA MUSICAL: ENCUENTROS Y HALLAZGOS

PRIMERA PARTE. TEORÍA, ESTILO, REPERTORIO, ESTÉTICA

- Antonio de Salazar (1650-1715) y los villancicos policorales:  
*¡Suenen, suenen, clarines alegres! (1703)* 105  
*Eva María Tudela Calvo*
- Polifonías novohispanas en lengua náhuatl. Las plegarias a la  
Virgen del *Códice Valdés* de 1599 137  
*Juan Manuel Lara Cárdenas*
- El repertorio italianizado de la catedral de Durango en el siglo XVIII 165  
*Drew Edward Davies*
- ¿Y el estilo galante en la Nueva España? 175  
*Lucero Enríquez*
- Compendium Musicae* de Descartes 193  
*María Teresa Ravelo*

EL ESCENARIO Y LOS ACTORES DE LA VIDA MUSICAL: ENCUENTROS Y HALLAZGOS

SEGUNDA PARTE. PERSONAJES, CAPILLAS DE MÚSICA, ENSEÑANZA

- La música en las catedrales de la Nueva España.  
La capilla de Valladolid de Michoacán (siglos XVI - XVIII) 205  
*Óscar Mazín*

<b>Florecimiento de la música del culto divino en la catedral de Puebla de los Ángeles durante el gobierno diocesano del doctor don Diego Romano</b>	219
<i>Omar Morales Abril</i>	
<b>El órgano de Félix de Izaguirre y los organistas de la catedral de Puebla</b>	235
<i>Patricia Díaz Cayeros</i>	
<b>La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico y artístico</b>	247
<i>Montserrat Galí Boadella</i>	
<b>Arte, liturgia y catequesis en los libros de coro de la catedral de Guadalajara</b>	257
<i>Dom Antonio Ramírez</i>	
<b>FUENTES Y ARCHIVOS: METODOLOGÍA, ORGANIZACIÓN, CATALOGACIÓN, USUARIOS</b>	
<b>Los Maitines de la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo (1792-1798) de Antonio Juanas: un estudio catalográfico</b>	265
<i>Margarita Covarrubias</i>	
<b>DIRECTORIO</b>	285

## ¿Y EL ESTILO GALANTE EN LA NUEVA ESPAÑA?

Lucero Enríquez

Instituto de Investigaciones Estéticas  
Universidad Nacional Autónoma de México

Pudiera parecer retórica la pregunta con que titulo este ensayo. Sin embargo, no lo es y estimo que tiene, además, una justificación, nacida de una combinación de factores. Por un lado, la postura asumida hace más de medio siglo por investigadores de la música en México que ejercieron gran influencia en otros estudiosos y según los cuales no habría nada digno de mencionar después de 1750,<sup>1</sup> cuando el esplendor de la polifonía catedralicia habría empezado a declinar. Por otro lado, la cantidad, calidad y diversidad de obras pertenecientes a los siglos XVI, XVII y primera mitad del XVIII que han sido catalogadas, transcritas, prologadas y grabadas, frente a las cuales parecería ocioso intentar nuevas aproximaciones estilísticas. Finalmente, el entusiasmo que despertaron algunas obras, colecciones de música y autores novohispanos de finales del siglo XVIII y principios del XIX en las nuevas generaciones de musicólogos mexicanos,<sup>2</sup> y que llevó a éstos a considerar unas y otros como testimonios musicales del estilo clásico vienés<sup>3</sup> en la Nueva España, sin proporcionar un

- 1 Me refiero en especial a Robert Stevenson, *Music in Mexico. A Historical Survey*, Nueva York, Thomas Crowell, 1952, p. 173, y a Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música en México: desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941, pp. 23-25 y 68.
- 2 Véase Ricardo Miranda, "Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)", en *Heterofonía*, núms. 116-117, enero-diciembre de 1997, pp. 39-50; Jesús Herrera, "El Cuaderno Mayner", en *Heterofonía*, núm. 125, julio-diciembre de 2001, pp. 51-62; Mauricio Hernández Monterrubio, "José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII", en *Heterofonía*, núm. 125, julio-diciembre de 2001, pp. 9-30.
- 3 Me refiero al estilo que, a finales del siglo XVIII, integró características del estilo galante y de estilos nacionales europeos practicados a lo largo de esa centuria y que consolidó, en una estructura musical conocida como forma *allegro de sonata*, una estética y unos principios de composición asumidos en forma universal (los países de Europa central y sus áreas de influencia) y aplicados hasta bien entrado el siglo XIX. Sin entrar en detalles, sólo mencionaré que el término "clásico" se usó, en épocas posteriores, para distinguir ese nuevo estilo del "barroco" y del "galante". En cuanto al adjetivo "vienés", se debió al hecho de que la capital imperial fue el centro musical donde se acrisolaron estilos y donde maduró y se consolidó ese nuevo estilo "clásico", gracias al quehacer de un número sorprendente de excelentes compositores que

análisis estilístico comparativo que permitiera ver el cómo y el porqué habían llegado a esa apreciación. Ese análisis no habría podido pasar por alto la caracterización del estilo galante en vez de simplemente enunciar tal nombre de manera fortuita. Tanto más si se trataba de estudiar la posible influencia que la música de Haydn habría ejercido en la vida musical de la Nueva España, ya que parte considerable de su obra se escribió en dicho estilo.

La pregunta aparentemente retórica del título del presente trabajo se justifica, pues, porque considero que se ha generado una especie de vacío musicológico en lo que atañe al estudio del estilo galante en la música novohispana. De esta consideración partiré para señalar algunos puntos que a mi parecer vale la pena destacar, así como para esbozar posibles líneas de investigación que me propongo seguir en el futuro con el fin de contribuir a subsanar, al menos en parte, esa omisión.

#### TÉRMINOS Y TEMPORALIDADES

A mediados del siglo XVIII, el diccionario llamado hoy “de Autoridades”<sup>4</sup> definió *galante* como “bizarro, liberal, dadivoso, agasajador”; *galantería* como “fineza modesta y cortesana”, y *bizarro* como “lúcido, muy galán, espléndido y adornado”;<sup>5</sup> Daniel Hartz<sup>6</sup> reflexiona y documenta que el término galante es un concepto de larga y compleja historia, vinculado con la palabra que encanta y seduce, con los colores tenues y formas que envuelven, con las dulces melodías que halagan el oído, con el pensamiento moderno y el gusto refinado. Ideas de origen filosófico, artístico, literario y social se funden en esa palabra que en el siglo XVIII pasó a definir lo elegante, lo nuevo, lo que estaba a la moda. Aunque no nació como un término técnico propio de la música, llegó a serlo después de que Heinrich Koch definió cómo se diferenciaba el estilo “estricto” —entendido “estricto” como estilo barroco— del estilo galante:

1. por medio de muchas elaboraciones de la melodía y de la variación de los tonos melódicos principales; a través de más obvias pausas y cesuras en la melodía, y a través de más cambios en los elementos rítmicos, y especialmente en la sucesión de figuras melódicas que no tienen una relación estrecha entre sí, etc.;

2. por medio de una armonía menos densa;

3. por medio del hecho de que las otras voces simplemente sirven de acompañamiento a la voz principal y no participan en la expresión del sentimiento de la pieza, etc.<sup>7</sup>

Heartz<sup>8</sup> afirma que, después de que Matheson empleó por primera vez el término galante en relación con la música y ejemplificó su significado con once compositores, todos ellos autores de ópera italiana dentro de la tendencia más moderna de la época (la de la ópera de Hamburgo), ningún crítico alemán posterior a él negó que la denominada música *galante* tuviera sus orígenes en el teatro italiano. Así, una palabra de origen francés vinculada con la conversación social pasó a ser, para los críticos alemanes, un término empleado para referirse a la música moderna y más específicamente a la música moderna italiana.

En los países europeos, el estilo galante fue favorecido por tal número de compositores y a lo largo de tal número de años que se pueden distinguir, con suficiencia, etapas y vertientes. La primera etapa derivó del estilo barroco imperante en la primera mitad del siglo XVIII, conocido como barroco tardío.<sup>9</sup> Al estilo galante de esta primera etapa (ca. 1720-1740) se le nombraba en ocasiones, aun cuando no en forma consistente, “estilo rococó”. En la segunda (ca. 1740-1760), los compositores se alejaron e incluso negaron el espíritu y

ahí coincidieron en las dos últimas décadas del siglo XVIII, algunos de ellos geniales —me refiero a Haydn, Mozart y Beethoven.

4 Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, edición facsimilar [5 tomos], Dámaso Alonso (dir.), Madrid, Gredos, 1976, (Biblioteca Románica Hispánica).

5 *Ibid.*, s.v. galante, galantería, t. IV, p. 6; s.v. bizarro, t. I, p. 612.

6 Daniel Hartz, *Music in the European Capitals. The Galant Style: 1720-1780*, Nueva York, W.W. Norton, 2003, pp. 3-65.

7 Heinrich Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfort, 1802), citado por Hartz, *op. cit.*, p. 19, en la traducción de Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (Nueva York, 1980). La traducción del inglés es mía.

8 Hartz, *op. cit.*, p. 18.

9 Para ésta, así como para posteriores referencias a las etapas del período barroco, me baso en la división y categorización de Bukofzer. Véase Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, Nueva York, W.W. Norton, 1947.

la forma del barroco tardío. Al estilo galante de esta segunda fase se le suele llamar *empfindsamer Styl* o “estilo sentimental”. El estilo galante de la tercera etapa (ca. 1760-1780), que surge al acrisolarse los excesos y libertades de la primera, al matizarse las novedades introducidas por los compositores de la segunda para deslindarse del “viejo barroco” y, además, al emplearse las técnicas de ejecución orquestal desarrolladas en Mannheim, recibe el nombre de “estilo preclásico”. Las fases aquí mencionadas fueron parte de un proceso que se llevó a cabo a lo largo de unos 60 años: de 1720 a 1780, aproximadamente. Sus características permitieron al estilo galante coexistir con el estilo barroco del periodo que va más o menos de 1700 a 1750, o barroco tardío: unas veces en pasajes o secciones galantes dentro de una obra estilísticamente barroca; otras, en obras particulares de un autor que compone mayoritariamente en estilo barroco; ciertamente, a lo largo de varios años y en distintas ciudades; con mucha frecuencia, en diversos grados de magnitud.

Para llegar a identificar un nuevo estilo o una nueva forma musical, se requiere de una larga cadena de hombres y obras que hagan evidente uno u otra al punto de que la visión perspicaz del experto sea capaz de distinguirlos, caracterizarlos y seguir el hilo de lo acontecido, parafraseando a Lang.<sup>10</sup> Ese hilo, en el caso del estilo galante en la Nueva España, en mi opinión no ha sido buscado. Aparentemente, a la cadena le faltarían demasiados eslabones. Sin embargo, en estos apuntes intento esbozar fragmentos de ese hilo que nos permite ver que sí hubo un tránsito en la música de la Nueva España del estilo barroco al galante y de éste al clásico, aunque no lo hemos visto o buscado a pesar de contar ya con varios eslabones de la cadena. Subsanan algún día esta omisión nos brindará una nueva y mejor comprensión de la música y el contexto que la hizo posible a lo largo de los 60 años transcurridos entre 1720 y 1780. Asimismo, nos proporcionará elementos de análisis musical para una valoración estilística de las obras que le antecedieron o le siguieron cronológica y estilísticamente hablando.

<sup>10</sup> Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization*, Nueva York, W.W. Norton & Company, 1969, p. 591.

#### TEXTOS Y CONTEXTOS

Que habiéndose oído, y empezándose a tratar sobre el contenido de dicho escrito [de Ignacio Jerusalem], instruyó el señor chantre sobre lo que había pasado con el dicho maestro de capilla, en punto de la composición de la música para la celebración de las honras de la reina [María Bárbara de Portugal]; expresando que luego que vino la noticia de su fallecimiento, el músico Baltasar de Salvatierra le había dicho que en [el] archivo de la música de esta santa iglesia no había papeles correspondientes a la solemnidad de dichas honras, pues sólo había unos muy antiguos del maestro Basani,<sup>11</sup> que ya no podían servir en la presente por estar la música tan adelantada y distinta de los tiempos pasados.<sup>12</sup>

Me parece evidente que el músico Baltasar de Salvatierra tenía muy claro que se había producido un cambio de estilo hacia 1759. En 1753, Carl Philipp Emanuel Bach,<sup>13</sup> a lo largo de su tratado, hace constante mención de dos estilos: el “erudito” (“estricto”, lo llamó Koch), para referirse al estilo barroco en el que escribía su padre —a quien admiraba de manera profunda, aunque en lo estilístico se sentía muy distante de él— y el estilo galante, que él decía practicar. Curiosamente, en la propia catedral de México no sólo el músico Salvatierra era consciente del cambio de estilo, sino también el propio cabildo: “Quinto, que atendiendo a la aptitud de don Ignacio Hyerusalem, *así en todo género de música* como [en tocar] instrumentos, que sea maestro de la escoleta de los niños, como lo es de la de los músicos, pero teniendo presente [que por] ser flojo, que se le amoneste [para que] se aplique con todo esfuerzo a la enseñanza de los niños en todo”.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Muy probablemente se refiere a Giovanni Batista Bassani (1657-1716), contemporáneo de Corelli y, como éste, exponente del estilo barroco italiano que transita de una segunda época a una tercera. Véase Bukofzer, *op. cit.*

<sup>12</sup> Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, en adelante (ACCM), Actas de Cabildo, libro 44, f. 21, 4 de mayo de 1759. En las transcripciones documentales he desatado abreviaturas, modernizado ortografía, agregado puntuación y conservado arcaísmos.

<sup>13</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (trad. y ed. de William J. Mitchell), Londres, Cassell and Company, 1951.

<sup>14</sup> ACCM, Actas de Cabildo, libro 40, ff. 28v-29, 12 de enero de 1750. Las cursivas son mías.

Aun cuando falta elaborar un catálogo y un estudio sistemático de la obra de Ignacio Jerusalem, de lo que yo conozco no hay duda de que podía componer música sacra y profana, vocal, instrumental y mixta, en ambos estilos, erudito y galante, y en ese sentido entiendo la cita. Ahora bien, si en la catedral de México se practicaban uno y otro estilos y había conciencia de lo moderno y lo antiguo, ¿qué podría haber en la música que se hacía fuera de esa iglesia?

Al anoecer de este día [6 de enero de 1758] por convite de SS.EE. para alcoba, concurrieron en el real palacio muchas señoras de distinción, á quienes se ministró un amplio refresco, y sabiendo SS.EE. la destreza con que manejaba el violín el señor conde de San Mateo de Valparaíso, le pidieron hiciera alarde de su habilidad, lo que practicó con grande aire; y habiendo concluido, comenzó el festejo con un gran golpe de música que duró hasta la media noche.<sup>15</sup>

En la sociedad de la Nueva España, como bien lo señala Viqueira,<sup>16</sup> las reformas borbónicas y los ideales ilustrados propiciaron grandes contradicciones: debido al conocimiento, el saber y la movilidad social y económica, resultó cada vez más difícil conservar los estamentos basados en criterios étnicos, a pesar del continuo incremento de trabas impuestas para impedir esa movilidad. Por ello no es de extrañar que las minorías selectas, como las caracteriza Brading,<sup>17</sup> hicieran sentir de manera a veces ultrajante las diferencias de *status* y trataran de impedir la permeabilidad socioeconómica, con la pretensión de mantenerse impenetrables, aunque ellas mismas cambiaran caprichosamente de acuerdo con la buena o mala fortuna de mineros, comerciantes y sus herederos, muchos de ellos integrantes de la llamada nobleza pulquera, nuestra nobleza que, a la manera de la europea, bailaba minués y tocaba el violín,

mientras a la plebe se le castigaba por cantar y bailar el chuchumbé o el pan de jarabe ilustrado, considerados “escandalosos y sacrílegos”.<sup>18</sup>

Esa tensión social que amenazaba la estabilidad del virreinato y en la que se manifestaban tendencias opuestas, unas modernas e ilustradas y otras conservadoras y apegadas a la tradición, tiene en los cuadros que representan escenas de la vida cotidiana y, en especial, en los cuadros de castas una expresión muy clara: el cuidado que pusieron los autores en enfatizar la calidad y el lujo de vestidos y joyas de los personajes representados<sup>19</sup> como elementos clave en la estratificación social.



*El sarao*, detalle de biombo de autor anónimo del siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México. Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En el biombo novohispano anónimo de la segunda mitad del siglo XVIII aquí mostrado, se representa a esa elite a la que he aludido, cuando disfruta de una tertulia como la que refiere Castro Santa-Anna y similar a aquellas en las que floreció el estilo galante europeo. Tertulia semejante a otras en las que muy probablemente

15 José Manuel de Castro Santa-Anna, *Diario de sucesos notables y comprende los años de 1754 a 1756. Documentos para la historia de Méjico*, 6 t., México, Imprenta de Juan R. Navarro, 1854, t. vi, p. 217. Agradezco a Juana Gutiérrez Haces la referencia bibliográfica.

16 Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, FCE, 1987, pp. 277-278.

17 David A. Brading, *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*, Roberto Gómez Ciriza, trad., México, FCE, 1997, pp. 233-282 y 403-433.

18 Viqueira, *op. cit.*, p. 163.

19 Iona Katzev, *Casta Painting. Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2004, pp. 94-109.

se habrían bailado obras del hoy conocido como manuscrito Hague, comprado en 1790 por José Mateo González en Chalco y que en 1772 había pertenecido a José María García.<sup>20</sup> O tocado algunas de las sonatas de Vargas y Guzmán.<sup>21</sup> Un estudio estilístico de la música profana ejecutada en la Nueva España durante el periodo 1720-1780, y que ya ha sido encontrada, permitiría ver hasta qué punto sucedió en la Nueva España lo mismo que en Europa respecto al estilo galante, el papel que en su definición desempeñaron los *dilettanti* y el desarrollo y auge de ese estilo en la esfera de lo privado, ya fuera el ámbito cortesano o el burgués.

#### UN PEQUEÑO MUESTRARIO ESTILÍSTICO

Al hablar de estilos musicales es preciso separar los elementos que los conforman y caracterizan, esto es, ritmo, melodía, tonalidad, textura, sintaxis y aspectos relacionados tales como articulación, instrumentación y dinámica, y, por supuesto, las ideas filosóficas, estéticas o literarias que los motivan.<sup>22</sup>

Para aclarar conceptos que hasta aquí he empleado, y a manera de un ejercicio metodológico, esbozaré algunos de los rasgos que caracterizan tanto el estilo barroco tardío como las distintas etapas del estilo galante. Lo haré mediante el empleo comparativo de fragmentos de unas sonatas de autor anónimo del siglo XVIII que algún día pertenecieron al archivo de música de la catedral de México y fragmentos equiparables de autores centroeuropeos. El ejercicio en sí pretende ilustrar lo que entiendo por análisis estilístico comparativo a que me referí al inicio de este ensayo. Dado el espacio de que dispongo, tal aproximación analítica será, lamentablemente, muy general.

La estética del barroco, basada en la teoría de los afectos y pasiones, se expresaba mediante recursos de composición comunes a obras escritas desde los

últimos años del siglo XVII y hasta finales del periodo barroco, es decir, alrededor de 1750, última etapa del mismo<sup>23</sup> y a la que corresponden Manuel de Sumaya y sus contemporáneos José de Nebra, Johann Sebastian Bach y Georg Philipp Telemann. El principal recurso mediante el que se expresaba el afecto o pasión que regía la obra consistía en expandir un motivo rítmico-melódico inicial, a manera de una madeja que no cesa de desenvolverse, impulsado por un bajo continuo que se mueve con un ritmo armónico rápido, en progresiones armónicas de enlaces del tipo dominante-tónica o tónica-mediante, y que propulsa la melodía a través de secuencias que tienden a intensificar más que a desarrollar el motivo original (1.a y 1.b). En obras escritas para dos o más voces, instrumentos o una combinación de unas y otros, la expansión unimotívica favorece la imitación. Por ello la textura de las obras correspondientes al barroco tardío es generalmente polifónica: voces e instrumentos se imitan empleando el motivo principal como elemento estructurador, además del bajo cifrado que hace explícitas, mediante acordes, las armonías resultantes.<sup>24</sup>

1.a

1.b

1.a: Anónimo, [Sonata] 27, Allegro, tomado del rollo de microfilme 9.4.51.1, Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, edición de Lucero Enríquez en proceso de publicación.

1.b: Johann Sebastian Bach, *Menuet de Suites pour le Clavessin III*, tomado de *J.S. Bach, Französische Suiten*, edición Urtext de Rudolf Steglich, Munich-Duisburg, G. Henle Verlag, s.f.

20 Manuscrito que hoy se encuentra en el Museo del Suroeste de Los Ángeles, California, Estados Unidos. Véase Craig H. Russell, "El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII", en *Heterofonía*, núms. 116-117, enero-diciembre de 1997, pp. 51-97.

21 Juan Antonio de Vargas y Guzmán, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*, Veracruz, 1776, reproducción facsimilar, México, Archivo General de la Nación, 1986, vol. II.

22 Véase William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Nueva York / Londres, W.W. Norton & Company, 1983, pp. 119-123.

23 Según la división y categorización de Bukofzer. Véase Bukofzer, *op. cit.*

24 Un excelente ejemplo de esto último lo constituye el conocido villancico *Celebren, publiquen, entonen y canten*, de Manuel de Sumaya, en *Cantatas y villancicos de Manuel de Sumaya* (revisión, est. y transcripción, Aurelio Tello), México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez", 1994, (Tesoro de la Música Polifónica en México, VII), pp. 290-310.

En las obras escritas en el estilo galante de la primera etapa (al que, como señalé líneas arriba, en ocasiones se denomina “estilo rococó”), se flexibiliza la expansión unimotívica del barroco tardío buscando el contraste dentro de la misma obra: se fragmentan y ornamentan las melodías que a su vez tienden a estructurarse particularizando alguna emoción específica (2.a y 2.b), aligerando así la densidad expresiva de la pasión o afecto predominante característica del barroco tardío.<sup>25</sup> Es lo que Koch definió como “muchas elaboraciones de la melodía y de la variación de los tonos melódicos principales”.



2.a: Anónimo, [Sonata] 39, *Alla francese*, tomado del rollo de microfilme 9.4.51.I, Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, edición de Lucero Enríquez en proceso de publicación.

2.b: François Couperin, *La Majestueuse*, *Premier Ordre*, tomado de Couperin, *Pièces de Clavecin, Livre I*, edición de Brahms & Chrysander, Londres, Augener's Edition, s.f.

La estética que rige el estilo galante de la segunda etapa, conocido en Alemania como *empfindsamer Styl* (“estilo sentimental”), se aleja con toda intención del “viejo barroco” o barroco tardío. La razón ilumina y acota la pasión desbordada, y el refinamiento y buen gusto la restringen y domestican dándole buenos modales. En aras de la expresión y la comunicación, se escriben melodías cantables, sencillas, que transmiten un sentimiento claro y distinto. En lugar del continuo devanar de la madeja unimotívica, la estética galante de esta

segunda etapa se permite interrumpir el discurso musical mediante cadencias inconclusas, pausas y silencios. Los cambiantes estados de ánimo se expresan mediante variedad de figuras rítmicas y cambios dinámicos y agógicos. Se introducen ideas secundarias que empiezan a gestar estructuras variadas, a veces poco claras desde el punto de vista de una esquematización simplista. Son aquéllas la “sucesión de figuras melódicas que no tienen una relación estrecha entre sí”, como señala Koch. La textura se adelgaza y se vuelve homofónica. Se tranquiliza el movimiento del bajo dándole un ritmo armónico lento y estable (3.a y 3.b). La mayor parte de las obras del padre Antonio Soler y de Johann Christian Bach así como las primeras de Haydn y del joven Mozart son claros ejemplos de esa estética galante. De las composiciones de Ignacio Jerusalem que conozco, un número considerable corresponde a ella.



3.a: Anónimo, [Sonata] 35, *Cantabile*, tomado del rollo de microfilme 9.4.51.I, Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, edición de Lucero Enríquez en proceso de publicación.

3.b: Domenico Scarlatti, Sonata xxiii (K. 208), tomado de Scarlatti, *Sixty Sonatas in Two Volumes*, edición de Ralph Kirkpatrick, Nueva York, G. Schirmer, 1953.

Caso aparte lo constituye la música escrita por Carl Philipp Emanuel Bach, paradigma musical del movimiento literario conocido como *Sturm und Drang*, y quien lleva a su máxima expresión las características antes

25 Pinceladas de este primer estilo galante las encontramos ocasionalmente en Sumaya. Véase el Preludio de la cantata a solo con violines *Si ya a aquella nave*, en *Cantadas y villancicos...*, *op. cit.*, pp. 118-122.

señaladas del *empfindsamer Styl*, aunando a ellas una profundidad y una pasión verdaderamente inconfundibles (4.a y 4.b).

4.a

4.b

4.a: Anónimo, [Sonata] 46, *Larghetto e gustoso*, tomado del rollo de microfilm 9.4.51.I, Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, edición de Lucero Enríquez en proceso de publicación.

4.b: Carl Philipp Emmanuel Bach, Sonata 6, *Moderato*, tomado de *C. Phil. Em. Bach, Die Württembergischen Sonaten für Klavier, Nr. 4-6*, edición de Rudolf Steglich, Kassel, Nagels Verlag, s.f.

En Mannheim, ciudad convertida en babel de músicos europeos, la música escrita en el estilo galante de la segunda etapa, de melodías sencillas y cantables, de texturas predominantemente homofónicas, con funciones armónicas claramente definidas y estructuradas con base en la tonalidad, y con ideas secundarias ya delineadas como temas contrastantes, ese estilo galante, con las innovaciones orquestales introducidas por Carl Stamitz, acaba por transformarse en el “estilo preclásico” (5.a y 5.b).

Esta última fase del estilo galante —o “estilo preclásico”— en poco tiempo dará lugar al estilo clásico de la escuela de Viena,<sup>26</sup> verdadero crisol de nacionalidades e influencias del que se nutrirá la música de Europa y Nueva España desde finales del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XIX.

<sup>26</sup> Véase nota 3.

5.a

5.b

5.a: José Manuel Aldana, *Minuet de variaciones*, tomado del manuscrito para el uso de Da. Maria/ Guadalupe Mayner./quaderno. de. Lecciones./i varias. piezas. para./Clave. ó Forte. piano./año/de 1804., f. 14v, Fondo Reservado, Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.

5.b: Johann Christian Bach, *Tempo di Minuetto*, tomado de *J.C. Bach, Twelve Keyboard Sonatas, A Facsimile Edition, Set 1 (Opus V)*, Cambridge, Oxford University Press, s.f.

Como lo mencioné antes, el tránsito del estilo barroco al galante se produce en diferentes grados y momentos, como de manera análoga sucederá con el cambio del estilo galante al clásico de la escuela de Viena. Ya en Johann Sebastian Bach y en Georg Philipp Telemann encontramos, sobre todo en sonatas y tríos, pasajes en estilo galante de la primera etapa. En el caso de la Nueva España, como también ya señalé, hay destellos de estilo galante en algunos pasajes de obras de Manuel de Sumaya (ca. 1680-1755). De Ignacio Jerusalem (1707-1769), conozco obras que parecen haber sido escritas combinando elementos tanto de las dos etapas primeras del estilo galante como de la tercera (“preclásico”). Las *34 Sonatas de un autor anónimo del siglo XVIII* (probablemente del tercer tercio de esa centuria),<sup>27</sup> constituyen excelentes ejemplos del estilo barroco tardío y de las tres etapas del estilo galante, incluido un ejemplo aunque modesto de la estética de la *empfindsamkeit*, como lo muestran los fragmentos aquí empleados. Las sonatas de Vargas y Guzmán pueden inscribirse dentro de la estética del estilo galante de la segunda etapa.

<sup>27</sup> Véase Lucero Enríquez, *Nueva España. 34 sonatas de autor anónimo del siglo XVIII* (impreso que acompaña el CD del mismo título), México, UNAM, 1996. La publicación de los tres volúmenes que abarca esta obra (facsimil, edición Urtext y versión para trío) se encuentra en proceso editorial.

## UNA VETA POR EXPLORAR

Es lugar común referirse a la influencia que la música y los músicos italianos ejercieron en España, y por tanto en la Nueva España, a lo largo del siglo XVIII. Tanto es así que parece no haber existido interés en investigar aspectos relacionados con posibles influencias en la Nueva España de estilos nacionales provenientes de otros países. Por lo que hace a España tenemos datos contundentes. Alrededor de 1770, el poeta y músico español Tomás de Iriarte escribe: “Gozamos de un depósito abundante / de la moderna música alemana, / que en la parte sinfónica es constante / que arrebató la palma a la italiana.”<sup>28</sup>

Diez años más tarde, el mismo Iriarte señala: “Los alemanes y Bohemos [*sic*] se han distinguido modernamente en la música instrumental, dando a su estilo nervioso y armónico la gracia y suavidad expresiva del Italiano.”<sup>29</sup>

De ahí que no sorprenda esa especie de concurso entre los condes de Benavente y los duques de Alba a finales del reinado de Carlos III, por tener toda la obra de Haydn que pudieran conseguir.<sup>30</sup> O que en “no pocos archivos”<sup>31</sup> de España se conserven manuscritos de compositores extranjeros de la llamada escuela de Mannheim.

Echemos ahora un vistazo al “Avalúo de los papeles de música pertenecientes a el albaceazgo del difunto padre don José Fernández de Jáuregui, año de 1801”.<sup>32</sup> Según este documento, en la música impresa y manuscrita de venta en su librería de la ciudad de México en 1801, predomina-

minaban las obras de autores “alemanes y Bohemos”: Dittersdorf, Stamitz, Abel, Ducek [*sic*] (Dusek), Bacc [*sic*] (Bach), Mozart, Pleyel, Hoffmeister, Hayden [*sic*] (Haydn), Aydn [*sic*] (Haydn), Hozeluch [*sic*] (Kozeluch), Sterkel, Kammel y Horn. La presencia de estos dos últimos personajes radicados en Londres sobresale por el hecho que corresponden a compositores no muy brillantes, aunque sí activos editores de Johann Sebastian, Johann Christian y Carl Philipp Emmanuel Bach, Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart.

Establezcamos ahora un posible vínculo:

... un catorce por ciento de extranjeros, entre franceses, holandeses, ingleses, irlandeses, genoveses y hamburgueses, manejaban casas y negocios asentados en Cádiz, asociados todos con el tráfico americano [...] y que una vez obtenida la carta de naturaleza de su propietario no español [para fundarlas] [...] con el *comercio libre*, y más aún con el *comercio neutral*, se repatriaron a sus respectivas naciones y *comerciaron directamente con Nueva España a través de Londres*.<sup>33</sup>

Dos de los compositores que mayor influencia ejercieron en esa pléyade de “alemanes y Bohemos”, incluido el joven Mozart, fueron hijos de Johann Sebastian Bach. Uno de ellos, Johann Christian Bach, vivió a partir de 1762 y hasta su muerte, ocurrida en 1782, en Londres, donde se publicó buena parte de su obra. El otro, Carl Philipp Emmanuel Bach, casado con la hija de un comerciante de vinos de apellido Dannemann, una vez que dejó la corte de Federico el Grande y se estableció en Hamburgo en 1768, se convirtió en un exitoso hombre de negocios que exportaba vinos y buscaba difundir en el extranjero su propia obra y la de sus contemporáneos, especialmente la dedicada a “aficionados y amantes de la música”.<sup>34</sup> La música que

28 Cit. en Antonio Gallego, *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza Música, 1988, p. 108.

29 Cit. en Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*. (4). *Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1996, p. 283.

30 Gallego, *op. cit.*, pp. 102-105.

31 Moreno, *op. cit.*, p. 284.

32 Archivo General de la Nación, Galería 4, Ramo Tierras, vol. 1334. Si bien el extenso expediente inicia con el número de folio 522, de hecho su foliación es discontinua, inconsistente y por tanto confusa. El “Avalúo” ocupa las fojas 27-53 del Cuaderno primero de los autos correspondientes al juicio testamentario promovido por los herederos “del bachiller José Fernández de Jáuregui, vecino que fue de esta ciudad, presbítero [...] dueño de la librería de la esquina de Tiburcio [...] y de la imprenta de la esquina de Tacuba y Santo Domingo...”, 21 de noviembre de 1804, f. 2.

33 Carmen Yuste, “El renacimiento de la historia del comercio colonial”, en Virginia Guedea y Leonor Ludlow (coords), *El historiador frente a la historia. Historia económica en México*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 2003 (Serie Divulgación, 4), pp. 47-62, 57-58. Las cursivas son mías.

34 Carl Philipp Emanuel Bach, *op. cit.*, pp. VII-IX; Walter Haacke, *Die Söhne Bachs*, Königstein im Taunus, Karl Robert Langewiesche Nachfolger (Langewiesche-Bücherei), 1962, pp.

tocaban "...estos aficionados filarmónicos [de] gustos 'extraños' [que] sabían leer música, algunos eran capaces hasta de componerla, les gustaba tocar instrumentos no habituales, y, sobre, todo, se volvían locos por la música instrumental alemana ..."<sup>35</sup>

La llegada, diseminación e influencia de esta música instrumental alemana en la Nueva España, además de las obras de Haydn de las que hay diversas constancias documentales, constituye una línea de investigación aún por explorar.

#### CONCLUSIÓN

El estilo galante florece en los salones nobles y de la alta burguesía centro-europea y española, justamente en la música instrumental tocada por *dilettanti*. Las sonatas de Domenico Scarlatti compuestas para María Bárbara de Portugal, o las de Johann Joachim Quantz para Federico el Grande, son excelentes pruebas de ello. En la Nueva España, la pintura y la crónica nos proporcionan un contexto con todos los elementos necesarios para inferir que también aquí sucedió lo mismo. Y, aunque aún son pocas las obras galantes que conocemos, a partir de ellas podemos aventurar que así fue. Vale la pena proseguir la búsqueda y profundizar el trabajo con las que ya tenemos.

En el "Avalúo" mencionado destaca la foja 45 vuelta, en la que consta que en el legajo 37 de la tienda hay música impresa "antigua". Los autores "antiguos" eran, en 1801, compositores italianos del barroco medio y tardío: Corelli, Tartini, Albinoni, Vivaldi y Locatelli. Si bien los dos últimos se contaron entre los compositores barrocos que incorporaron elementos del estilo galante a sus obras —en las que predominaba el estilo "estricto"— resulta evidente que ninguno de los compositores que escribieron mayoritariamente dentro del estilo galante —en cualquiera de sus etapas— se encuentra mencionado en ese legajo de "música antigua".

8-23 y 48-59.

35 Gallego, *op. cit.*, p. 108.

Un nuevo estilo y una nueva forma musical no surgen en un año determinado ni llegan con una obra en particular,<sup>36</sup> sino que son el resultado de procesos que a su vez se desenvuelven en etapas paulatinas. Con los eslabones que hoy tenemos podemos decir que entre el estilo barroco y el estilo clásico floreció el estilo galante en Nueva España y que, ciertamente, se ha generado un vacío musicológico al obviar su estudio u omitirlo del todo.

36 Véase Ricardo Miranda, *op. cit.*, p. 43.

# Musicat

Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente

