

DE MÚSICA Y CULTURA EN LA NUEVA ESPAÑA Y EL MÉXICO INDEPENDIENTE:
TESTIMONIOS DE INNOVACIÓN Y PERVIVENCIA

Volumen I



LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO
Coordinadora y editora

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente:
testimonios de innovación y pervivencia**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

Renato González Mello

Secretario Académico

Jesús Galindo Trejo

Coordinador de Publicaciones

Jaime Soler Frost

LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO

Coordinadora y editora

**De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente:
testimonios de innovación y pervivencia**

Volumen I



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MÉXICO, 2014

CATALOGACIÓN EN LA FUENTE: DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS DE LA UNAM

De música y cultura en la Nueva España y el México independiente : testimonios de innovación y pervivencia / Lucero Enríquez Rubio, coordinadora y editora. -- 2 volúmenes. -- Primera edición
155 páginas : ilustraciones
ISBN 978-607-02-6081-0 (colección)
ISBN 978-607-02-6082-7 (volumen 1)
1. Música religiosa -- México -- Historia -- Hasta 1810. 2. Música -- México -- Historia -- Hasta 1810. I. Enríquez Rubio, Lucero, editor

ML3015.D45 2014

Este libro fue financiado por el programa UNAM-DGAPA-PAPIIT (proyecto PAPIIT IN401092)



Las imágenes de las obras pertenecientes a la Catedral Metropolitana de México son una "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia." / Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Conaculta-INAH-Méx.

Primera edición: 3 de noviembre de 2014

D.R. © 2014 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria
04510 Coyoacán, México, Distrito Federal

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
Tel.: 5665 2465, ext. 237
www.esteticas.unam.mx
libroest@unam.mx

ISBN 978-607-02-6081-0 (colección)
ISBN 978-607-02-6082-7 (volumen 1)

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin la autorización escrita
del titular de los derechos patrimoniales.

Publicación académica sin fines de lucro.

Impreso y hecho en México

Índice

Presentación	7
<i>Lucero Enríquez Rubio</i>	
Dinámicas de género en un repertorio singular: las antífonas de la O “en contrapunto” de la Catedral de México	13
<i>Javier Marín López</i>	
Contrafactos y géneros discursivos	69
<i>Drew Edward Davies</i>	
<i>Liber Marianus</i> . La Asunción de la Virgen de Guadalupe en la Catedral de México	85
<i>Silvia Salgado Ruelas</i>	
Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos contrafactos del siglo XIX del Archivo de Música de la Catedral de México	99
<i>Lucero Enríquez Rubio</i>	
De música y civilización en el México decimonónico: comentarios sobre una <i>Colección de bailes de sala</i>	123
<i>Gabriel Lima Rezende y Analía Cherñavsky</i>	
Fuentes	145

Contrafactos y géneros discursivos

Drew Edward Davies
Northwestern University

En el repertorio de música conservado en los archivos catedralicios en Iberoamérica es notable el alto porcentaje de contrafactos. De hecho, casi el 10% de las composiciones que integran la colección de papeles de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (AHAD)¹ pueden considerarse contrafactos; lo propio sucede con un gran número de piezas en otros fondos mexicanos, incluido el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM). Por un lado, la presencia de tantos contrafactos en los principales centros de música catedralicia subraya las circunstancias en que se produjo música europea en una periferia geográfica: la falta de personas con formación académica para componer música; el largo proceso para poder obtener partituras desde ultramar; la necesidad de adquirir un repertorio musical extenso para cubrir las necesidades de la liturgia. No obstante, la omnipresencia de contrafactos en la Nueva España no es atribuible solamente al contexto colonial sino a una tradición histórica europea con raíces en la Edad Media que revela, como legado artístico, la reutilización de música. Es una tradición diversa y contradictoria que oscurece la línea entre lo sagrado y lo profano en un ámbito eclesiástico cauteloso en lo que a influencias seculares se refiere.

Este ensayo pretende ubicar una parte del repertorio de contrafactos novohispanos en un contexto histórico europeo y, a la vez, considerar cómo esta práctica de reutilizar música, transformándola, puede funcionar discursivamente para fomentar significados musicales.

¹ Drew Edward Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Adabi, 2013).

¿Qué son los contrafactos?

Poco se mencionan los contrafactos —u otros casos de reuso de música— en la literatura sobre música eclesiástica. Los contrafactos son obras de música vocal que existen en múltiples versiones, cada una con texto distinto. Son resultado de una amplia variedad de procesos que tienen lugar en casi todos los ámbitos en que se hace música. Por ejemplo, la improvisación de una canción popular con palabras “alteradas” representa la práctica de “contrafactear” tanto como la recomposición metódica de una obra litúrgica que se “contrafactea” para cumplir con una nueva función dentro de la liturgia. De hecho, canciones de protesta, cantos corporativos, himnos nacionales y alabanzas religiosas frecuentemente son contrafactos, ejemplos del uso de una melodía preexistente para cantar un nuevo texto. Durante los primeros años de la época moderna, músicos en España y otras regiones solían convertir canciones seculares en música litúrgica para la iglesia por medio de contrafactos. Así, los contrafactos traducen el lenguaje, transforman el significado musical y trascienden los límites de género. Compositores e impresores hicieron poco esfuerzo en esconder el proceso; en México, sobreviven partituras con referencias cruzadas a contrafactos que datan de la segunda mitad del siglo XVIII. Sin importar si son religiosos o seculares, los contrafactos explotan el concepto “inamovible” de la obra musical y desestabilizan la relación entre el texto y los gestos musicales de una obra. Los escuchas que conocen más de una versión de una obra pueden percibir un diálogo entre el contrafacto y su fuente original aunque, en muchos casos, el modelo permanece desconocido para los escuchas y el contrafacto funciona de manera independiente.

Parece que el término “contrafacto” o “*Kontrafactur*” apareció en la tradición académica alemana a principios del siglo XX para explicar ciertas concordancias musicales en los repertorios

vocales de la Edad Media y el Renacimiento.² El término refiere principalmente a repertorios de música aunque los investigadores de la literatura medieval también lo usan para discutir el fenómeno de la imitación poética. La etimología del neologismo —del “*contrafacere*” en latín— refleja la incomodidad con la que se emplea en los terrenos de la musicología y de la teoría literaria. Dado que la palabra más cercana en inglés es “*counterfeit*” (“falso”), que implica connotaciones negativas, los investigadores tienden a interpretar los contrafactos como obras de menos valor o de contenido artístico inferior en comparación con las versiones originales.³ No obstante, “el uso de música existente como base para hacer nueva música es ubicuo en todo periodo y tradición”.⁴ Insatisfechos con la palabra “contrafacto”, algunos investigadores como Robert Falck han preferido emplear el término “parodia”, usado durante la Edad Media. En ciertos trabajos, los dos términos son intercambiables: Manfred Burkofzer escribe que “la práctica de tomar prestada una canción de un ámbito y hacerla pertinente para usarla en otro por medio de la sustitución de palabras es conocida como ‘parodia’ o ‘contrafacto’”.⁵ Sin embargo, en los estudios de música actuales, “parodia” refiere a

² Kurt Hennig, *Die geistliche Kontrafactur im Jahrhundert der Reformation* (Halle: Niemeyer, 1909); Friedrich Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes* (Halle: Niemeyer, 1932).

³ Robert Falck, “Parody or Contrafactum”, en *The Musical Quarterly* 65, núm. 1 (1979): 1-21.

⁴ J. Peter Burkholder, “Borrowing”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 29 vols. (Londres: Macmillan, 2001), vol. 4, 5-36. Cita original: “The use of existing music as a basis for new music is pervasive in all periods and traditions”.

⁵ Manfred F. Bukofzer, “Popular and Secular Music in England”, en *The New Oxford History of Music. 3: Ars Nova and the Renaissance, 1300-1540*, eds. Anselm Hughes y Gerald Abraham (Londres: Oxford University Press, 1960), 108. Cita original: “The practice of borrowing a song from one sphere and making it suitable for use in the other by the substitution of words is known as ‘parody’ or ‘contrafactum.’”

ejemplos distintos a los contrafactos. Por ejemplo, a pastiches cómicos que son óperas integradas por extractos de otras óperas, o a la “misa de parodia” que también se conoce como “misa de imitación”. Ardis Butterfield observa, desde el campo de la teoría literaria, que “en los casos más estrictos, un contrafacto emplea no solamente la melodía sino también el ritmo y esquema métrico del modelo, y adapta el significado del texto”.⁶ Butterfield subraya que la relevancia de este término como categoría analítica es de nuestro tiempo, no del pasado. Los neologismos “to retext” y “retexting” en inglés tienen sus antecedentes en los términos “umdichten” y “Umdichtung” que utilizó Kurt Hennig a principios del siglo xx sobre el proceso de contrafactear.

La mayoría de los contrafactos hechos entre los siglos xviii y xix pueden considerarse dentro de dos categorías generales que nombro “sustitución de texto” y “matriz”.⁷ Un contrafacto del tipo “sustitución de texto” es una obra vocal en la que se pone nuevas palabras —a veces en otro idioma— a música ya existente. En muchos casos, se añade el nuevo texto al manuscrito existente de la música, encima o abajo del texto original; otras veces, se copia en un nuevo documento toda la música con el nuevo texto, quizás sin referencia alguna al original. Esta tradición de sustituir textos floreció durante la Edad Media y pervivió en la cultura musical de la Iglesia por siglos. Lo fascinante es que por este medio se forma un vínculo importante entre la cultura secular y el repertorio eclesiástico ya que los músicos solían adaptar música profana a géneros litúrgicos. Aunque las alteraciones musicales pueden ser mínimas y limita-

das a la acomodación de la prosodia de las nuevas palabras, la nueva obra religiosa puede contener significados bastante diferentes a los del original. De hecho, Butterfield escribe, en relación a las *chansons pieuses* de Gautier de Coinci del siglo xiii, que “las expectativas culturales que despierta el canto secular se emplean precisamente para añadir valor a palabras que pretenden condenar los valores seculares”.⁸ En otras palabras, el contrafacto del tipo “sustitución de texto” adquiere una relación dialógica con su modelo. A lo largo de los cinco siglos transcurridos después de la muerte de Coinci, quien se “especializó en imitar estructuralmente los poemas escritos por otros”,⁹ los contrafactos de tipo “sustitución de texto” aparecen en muchos ámbitos religiosos, tanto católicos como protestantes, y problematizan asuntos de autoría, originalidad, retórica musical, y proceso de composición, problemas que le son ajenos a obras que existen en una sola versión.

En contraste, un contrafacto tipo “matriz” es una obra vocal que pertenece a una agrupación de obras de géneros varios cuya música es concordante. A veces, estas obras fueron escritas o arregladas por un mismo compositor, aproximadamente en el mismo periodo de tiempo. Este proceso es común en el siglo xix, época de la que sobreviven ejemplos en el ACCMM. Contrafactos de esta clase problematizan el concepto de “obra original”. Físicamente, los manuscritos de contrafactos tipo “matriz” suelen contener un juego de partes vocales para cada texto, pero solamente un solo juego de partes instrumentales que sirve para todas las obras. Es frecuente que su lenguaje rítmico permanezca sobrio y limitado a una sucesión de pulsos regulares con poco adorno, como

⁶ Ardis Butterfield, *Poetry and Music in Medieval France: From Jean Renart to Guillaume de Machaut* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 121. Cita original: “In the strictest cases, a contrafactum employs not only the melody but also the rhythm and metrical scheme of its model, and adapts the meaning of its text”.

⁷ Le agradezco a Lucero Enríquez haber precisado la terminología de la categoría “matriz”.

⁸ Butterfield, *Poetry and Music in Medieval France*, 121. Cita original: “cultural expectations attaching to a secular tune are harnessed in order to add value to words that set out precisely to condemn secular values”.

⁹ Hans Tischler, *Conductus and Contrafacta* (Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 2001), 47.

en himnos y alabanzas.¹⁰ Aunque la música puede corresponder a una prosodia básica que pone énfasis en las sílabas acentuadas del texto, no alcanza el nivel de expresión rítmica que caracteriza a las melodías de estilo galante que sirven frecuentemente como modelos para contrafactos del tipo “sustitución de texto”.

Además, existe un punto intermedio entre las dos categorías de contrafactos antes referidas del que dan cuenta los contrafactos cuya única alteración consiste en el cambio de nombre de un santo u obispo. Tales obras, que pueden ser improvisadas fácilmente sin vestigio escrito, tienden a funcionar como vehículos para alabar a una categoría de santo, por ejemplo un confesor, y así comparten atributos tanto de los contrafactos de “sustitución de texto” como de los del tipo “matriz”.

A continuación se presentarán ejemplos diversos de contrafactos derivados de repertorios europeos y novohispanos.

Musica tolta: *Contrafactos del tipo “sustitución de texto” de Monteverdi*

Los contrafactos son comunes no solamente en los repertorios coloniales sino también en los repertorios europeos medievales, por ejemplo en el *conductus*, el motete “antiguo” del siglo XIII, y las canciones monofónicas de los *troubadours* y *trouvères*.¹¹ En la música eclesiástica de los siglos

XII y XIII era común extraer pasajes ornamentados del canto llano y presentarlos con nuevas palabras para añadir variedad y esplendor a los versículos litúrgicos más cortos, por ejemplo el *Benedicamus Domino*.¹² Durante el Renacimiento, los contrafactos constituían un elemento fundamental de los repertorios de *laude* en Italia y de corales en las tierras alemanas. Aparecen entre las obras de compositores bien conocidos como Josquin des Prez (ca. 1450/1455–1521), Costanzo Festa (ca. 1485/1490–1545), y Heinrich Isaac (ca. 1450–1517), entre muchos otros.¹³ Si bien el estudio de cada una de estas tradiciones sería fructífero para entender cómo se podía transformar la música de un género en otro por medio de la palabra, por el momento sirva considerar una colección de contrafactos hecha por Aquilino Coppini (m. 1629) que convierte una selección de madrigales seculares de Claudio Monteverdi (1567–1643) en obras religiosas. Estas obras forman un precedente destacado para las piezas novohispanas.

Publicada entre 1607 y 1609 en Milán, la colección *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverdi... e fatta spirituale da Aquilino Coppini* abarca tres libros de música que contienen obras cuyos modelos son madrigales de los libros cuarto y quinto de Monteverdi, los cuales datan de 1603 y 1605 respectivamente. Los textos en latín de los contrafactos fueron escritos por Coppini, un profesor de retórica en la Universidad de Pavía y conocido del compositor.¹⁴ Aquél vio posibilidades

¹⁰ Himnos, alabanzas y otros géneros tienen una estructura estrófica en la que múltiples versos usan la misma música. Los contrafactos del tipo “matriz” tienden a mantener un carácter similar para adaptarse a textos varios, aunque los contrafactos no suelen ajustarse al metro poético de su modelo, a diferencia de las estrofas de himnos o alabanzas.

¹¹ Tischler, *Conductus and Contrafacta*; Hans Tischler, *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition*, 15 vols. (Neuhausen: Hänssler-Verlag, 1997); Friedrich Gennrich, *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten* (Darmstadt: 1958).

¹² Anne Walters Robertson, “*Benedicamus Domino*: The Unwritten Tradition”, *Journal of the American Musicological Society* 41 (1988): 1–62.

¹³ Edward J. Dent, “The Laudi Spirituali in the XVIth and XVIIth Centuries”, *Proceedings of the Royal Musical Association* 43 (1917): 63–95; Alexander Main, “Maximilian’s Second-Hand Funeral Motet”, en *The Musical Quarterly* 48, núm. 2 (1962): 173–189; Thomas L. Noblitt, “*Contrafacta* in Isaac’s Missae Wohlauf, Gesell, von hinnen”, *Acta Musicologica* 46, núm. 2 (1974): 208–216.

¹⁴ Margaret Ann Rorke, “Sacred Contrafacta of Monteverdi Madrigals and Cardinal Borromeo’s Milan”, *Music and Letters* 65, núm. 2 (1984): 168–175.

mercantiles en Milán para esta clase de música y recurrió a los madrigales más progresistas, armónicamente experimentales, y eróticos del repertorio italiano de Monteverdi, incluyendo el notable *Cruda Amarilli*, para recomponerlos en forma de motetes religiosos. Resulta que estos contrafactos del tipo “sustitución de texto” no son simplemente versiones de los madrigales con otras palabras, sino nuevas obras compuestas que dialogan tanto con el texto como con la música de los originales. Por ejemplo, en su contrafacto de *Cruda Amarilli*, es evidente que Coppini usó el poema original, que deriva de *Il pastor fido* de Giambattista Guarini (1538-1612), como modelo para su poesía imitativa que podía encajar en la música ya existente. Coppini retiene las vocales y consonantes, emplea cognados, y preserva la extensión de las líneas del original, aunque escribe en otro idioma. He subrayado las palabras y frases que exhiben estas características, o que retienen el significado del poema:

Monteverdi (Guarini)

Cruda Amarilli, che col nome ancora
 D'amar, ahi lasso, amaramente inegni;
Amarilli, del candido ligustro,
 Più candida e più bella,
 Ma dell aspido sordo [...]

Coppini

Felle amaro me potavit populus;
 Et aceto non illi dedi amaras
Aguas in deserto, sed latices suaves
 Sed latices suaves
 Viri, aspide surda [...]

Margaret Ann Rorke ha notado que Coppini preservó no solamente la sintaxis y los sonidos del original, sino que ubicó “las palabras expresivas de sus textos en el mismo lugar en que palabras igualmente expresivas ocurren en los textos musi-

calizados por Monteverdi”.¹⁵ Además, ambos textos enfocan sentimientos de amargura, el primero en el contexto de un amante presunto y el segundo en el de la crucifixión; el tono y carácter de la música siguen siendo adecuados para el nuevo texto. En su manejo de repertorios impresos como éstos, los músicos y escuchas de los primeros años del siglo XVII podrían haber apreciado las intertextualidades entre las dos versiones. Podrían haber escuchado la música como un ejercicio erudito, deleitándose en la transformación de esa música contemporánea y controversial. Como puede verse, el contrafacto también sirvió para cantar música innovadora en un contexto religioso.

Otro contrafacto en la colección *Musica tolta* transforma uno de los madrigales más eróticos de Monteverdi en un motete lleno de pasión devocional. Poniendo, ingeniosamente, la palabra “vita” en latín en el lugar de “morire” del primer renglón del poema de Guarini, Coppini convierte el sentimiento de anhelo erótico excitado por un beso —que caracteriza el original— en una meditación sobre la dulzura del rostro de Cristo:

Monteverdi (Guarini)

Si, ch'io vorrei morire,
 Ora ch'io baccio, amore,
 la bella boca del mio amato core.

Ahi, care dolce lingua,
 datemi tanto umore
 che di dolcezza in questo sen'm'estingua!
Ahi, vita mia [...]

Coppini

O Jesu mea vita,
 In quo est vera salus,
 O lumen gloriae amate Jesu
 O cara pulchritudo

¹⁵ Rorke, “Sacred Contrafacta”: 169. Cita original: “[Coppini placed] the expressive words of his texts where similar expressive words occur in the texts set by Monteverdi”.

Tribue mihi tuam
Dulcedinem mellifluam gustandam.
O vita mea [...]

La música de Monteverdi, que expresa el erotismo por medio de una secuencia ascendente de figuras disonantes, sirve a los dos textos de manera equivalente (véase la fig. 1). En el original, las figuras armonizan una metáfora sobre la lengua del amante; en el contrafacto es otra fantasía sobre el rostro de Cristo. Destaca la línea “O cara pulchritudo”, que viene de “Ahi, car’e dolce lingua”, por su uso del doble significado de “cara” y su retención del vocabulario mientras efectúa un cambio de enfoque fuera de la lengua y hacia el rostro. Ejemplo maestro del repertorio de contrafactos, esta obra plantea cuestiones fundamentales sobre éstos: ¿quién es el autor?, ¿son independientes las obras?, ¿cómo es posible que los contrafactos produzcan significados diferentes si suenan casi igual? Y, en este ejemplo, ¿es posible fantasear sobre el rostro de Cristo y sobre la boca del amante al mismo tiempo?

Contrafactos y una teoría de género

Al pensar en cómo funcionan los contrafactos en relación con la intertextualidad, tanto durante el acto de recomposición como durante el acto de escuchar, ciertas ideas tomadas del campo de la teoría literaria pueden resultar de utilidad. La primera es el concepto de género propuesto por Carolyn R. Miller que desvincula la idea de género de la de forma y crea una dimensión social de género definido por “acciones retóricas típicas que están basadas en situaciones recurrentes”.¹⁶ Desde su punto de vista, el género está determinado por el entendimiento de códigos compartidos durante

¹⁶ Carolyn R. Miller, “Genre as Social Action”, *The Quarterly Journal of Speech* 70, núm. 2 (1984): 154-167.

un acto de comunicación. Al separar los conceptos de género, estilo y forma en la literatura, Miller posibilita para los estudios musicales una perspectiva que explica cómo una obra que contiene el material musical de otra obra puede producir significados totalmente distintos como resultado de la transformación del género. En otras palabras, la teoría ayuda a entender cómo un contrafacto del tipo “sustitución de texto” puede funcionar como una composición independiente. En su libro sobre el género literario, Heather Dubrow considera que un lector consciente del género al que pertenece el texto que lee, va a interpretarlo según las normas del género. Así, un párrafo de carácter descriptivo en una novela de ficción detectivesca va a adquirir un significado distinto al que ese mismo párrafo adquiriría en el contexto de un *Bildungsroman* (novela ejemplar o de aprendizaje).¹⁷

La segunda idea proveniente del campo de la teoría literaria es la del enunciado y el género discursivo que define Mijaíl Bajtín.¹⁸ Bajtín considera que el enunciado es la unidad primaria de comunicación, el acto discursivo más corto —una frase—, y que existe en relación dialógica con otros enunciados. Según él, el enunciado responde a fragmentos anteriores del discurso y “afirma, suple y depende de los otros, presupone que son conocidos y, de alguna manera, los toma en cuenta”.¹⁹ Varias características marcan el enunciado: su estilo, su aspecto expresivo, y la relación entre los participantes que comunican.²⁰ Además, los enunciados se expresan dentro de un género discursivo, o tono de voz, que es relevante en las circunstancias en las que el acto de comunicación

¹⁷ Heather Dubrow, *Genre, The Critical Idiom* 42 (Londres-Nueva York: Methuen, 1982).

¹⁸ M. M. Bajtín, “The Problem of Speech Genres”, en *Speech Genres and Other Late Essays*, trad. Vern W. McGee, eds. Caryl Emerson y Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1986), 60-102, 71.

¹⁹ Bajtín, “The Problem of Speech Genres”, 91.

²⁰ Bajtín, “The Problem of Speech Genres”, 84.

Fig. 1. Claudio Monteverdi, “Si ch’io vorrei morire”, de *Il quarto libro dei madrigali a cinque voce* (Venecia, Amadino, 1603), compases 16-22, con contrafacto de Aquilino Coppini añadido en cursivas. Edición de Drew Edward Davies.

tiene lugar. Por ejemplo, una persona al decir “¿me ayuda?”, lo hará de manera diferente en el contexto de hacer compras que en la circunstancia de una emergencia médica. Esta diferencia es el género discursivo escogido por un hablante para comunicar su intención sin palabras adicionales.

La música, vista a través de la lente de estas ideas, puede ser un acto de comunicación y no solamente un fenómeno autónomo. Para mucha gente, la música es un elemento ambiental de la vida cotidiana o una cifra incomprensible en una partitura pero, en realidad, la música exige la interpretación para existir. La musicología tradicional, como la lingüística de Humboldt que Bajtín critica,²¹ concebía generalmente textos escritos, no enunciados discursivos. Sin embargo, la música escrita, tanto la vocal como la instrumental, posee el potencial de comunicar ideas abstractas

como si fuera un discurso.²² Aunque los significados producidos por la música no son precisos y varían de persona a persona, es incontrovertible que los afectos y gestos presentes en la música interactúan con los afectos y gestos de los escuchas produciéndose una red de significados. Para las personas que conocen varias versiones de una obra, los contrafactos añaden un estrato adicional de referencias a la red de significados porque, además de las interacciones entre el contrafacto y su escucha, la memoria del modelo y sus significados persisten. Por ello, en el segundo ejemplo de Coppini y Monteverdi, la meditación sobre el rostro de Cristo en el contrafacto retiene el erotismo del madrigal original no solamente por los afectos y gestos de la música sino por la interacción cognitiva que se establece entre los dos textos en la mente del escucha consciente.

²¹ Bajtín, “The Problem of Speech Genres”, 67.

²² Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, trad. Carolyn Abbate (Princeton: Princeton University Press, 1990).

Aunque un gesto o frase musical no funciona exactamente como un enunciado en el discurso, la experiencia es suficientemente similar como para justificar la aplicación de la teoría de Bajtín. Un escucha puede oír una frase de música, sea vocal o instrumental, como un enunciado musical que dialoga con una frase similar escuchada en otras circunstancias. Este enunciado musical puede desencadenar memorias de su vida o forjar nuevos puntos de referencia. El estilo del gesto musical, su aspecto expresivo, y las referencias que aporta el escucha con base en experiencias previas, corresponden aproximadamente a la idea del género discursivo como lo define Bajtín.

La doctrina de los afectos, como se entendía a principios del siglo XVIII, está relacionada con el concepto del género discursivo porque representa un tipo de lexicón del lenguaje musical que corresponde a sentimientos que producen significado.²³ En mi opinión, la aplicación del concepto de género discursivo a la música nos ayuda a comprender cómo los contrafactos más artísticos fueron concebidos por compositores y poetas como piezas que podían migrar de un género a otro y de un contexto social a otro, comunicando significados distintos y funcionando como obras de música independientes y autónomas.

En los siguientes ejemplos, los contrafactos del tipo “sustitución de texto” muestran la recomposición de los enunciados de su modelo y la transformación de su género musical. No obstante, retienen el género discursivo del original. Los enunciados recompuestos son los ejes entre los géneros literarios y musicales, mientras el género discursivo es compartido por los modelos y sus contrafactos, lo que contribuye a dar consistencia a algunos aspectos del significado musical de una constelación de obras.

²³ Johann Mattheson's *Der vollkommende Capellmeister*, ed. y trad. Ernest Charles Harris (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981). Aquí no me refiero a la *affect theory* actual.

Contrafactos en la Nueva España

Debido a su presencia en una variedad de repertorios, es posible contextualizar los procesos, significados e historias de contrafactos relacionándolos con ejemplos puramente europeos. Sin embargo, su preponderancia en la Nueva España representa una parte fundamental del repertorio colonial que sobrepasa la importancia de la tradición en el contexto continental. Muchos contrafactos novohispanos son del tipo “sustitución de texto” y datan del siglo XVIII. Las modalidades básicas en que esta clase de contrafactos se presentan incluyen:

1. un extracto de una ópera u otro género de música teatral de origen europeo, presentado “a lo divino”, para la iglesia, con un nuevo texto en lengua vernácula (ejemplo: *Escucha, dueño amado*, contrafacto del dúo *Tu vuoi ch'io viva, o cara* de la ópera *Artaserse* de Johann Adolf Hasse);²⁴
2. una obra en lengua vernácula, de origen novohispano o europeo, recompuesta con un texto litúrgico en latín (ejemplo: *Quae est ista quae ascendit*, contrafacto del aria *Propicia estrella* de la loa *Al combate* de Ignacio Jerusalem);²⁵
3. una obra paralitúrgica, de cualquier origen, recompuesta como otra obra paralitúrgica (ejemplo: *Mariposa inadvertida / Al concebirse María*, arias de Santiago Billoni);²⁶ y
4. una obra litúrgica, de cualquier origen, recompuesta como otra obra litúrgica (ejemplo: *Crudelis Herodes Deum / Veni creator spiritus*, himnos anónimos).²⁷

²⁴ *Escucha, dueño amado* se preserva en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (AHAD) con la signatura MS. Mús. 583.

²⁵ *Al combate* se preserva en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM), *Archivo de música*, con la signatura A0096; *Quae est ista que ascendit* está en el mismo archivo con la signatura A0587.02.

²⁶ Drew Edward Davies, ed., *Santiago Billoni, Complete Works* (Middleton, WI: A-R Editions, 2011), 31-35.

²⁷ AHAD, MS. Mús. 826.

Es interesante notar que en las primeras dos categorías, que son más comunes que las otras, el contrafacto resulta de una transformación conservadora, o sea, la sacralización de una obra cuyo texto original era menos sobrio. En este sentido, se da mayor valor a la música que al texto; es decir, la música fue aceptable (y adaptable) para la iglesia a pesar de su letra. De hecho, el repertorio de extractos de óperas italianas recompuestos como obras paralitúrgicas es particularmente abundante en Durango e incluye contrafactos —y manuscritos de extractos de los originales destinados a ser contrafactos— de arias y dúos de óperas de Hasse, Leonardo Leo, Baldassare Galuppi, Martín y Soler, Giuseppe Scarlatti y muchos otros.²⁸ Por medio de los contrafactos religiosos, el público novohispano fue expuesto a la música de la ópera italiana contemporánea fuera de su contexto teatral. Se puede suponer que una obra como la partitura de la ópera *Medonte* de Giuseppe Sarti fuera adquirida por la Catedral de México con propósitos didácticos y/o para sacar contrafactos, y no para ser interpretada como ópera.²⁹

Además de las categorías de contrafactos del tipo “sustitución de texto” y variantes de las mismas, existen obras en las que se cambia solamente el nombre del santo así como contrafactos del tipo “matriz”, del siglo XIX, cuya progenie tiende a abarcar un surtido variado de géneros. De hecho, la categoría antes mencionada con el número 4 es similar a los contrafactos de esta clase, como se puede ver a continuación en dos obras del acervo catedralicio. Estos contrafactos de tipo “matriz” se presentan en expedientes complejos que tienden a representar una de dos categorías:

- a) una agrupación de contrafactos manuscritos, derivada de una obra europea y arreglada por un músico local (ejemplo: los salmos *Lauda Jerusalem, Laetatus sum* y una misa que forman parte del juego *Vesperae solennes* de Johann Anton Angeber);³⁰
- b) una agrupación de contrafactos manuscritos, compuesta en su totalidad por un músico local para una variedad de funciones (ejemplo: *Coenantibus illis*, responsorio; *Memor esto verbi tui*, salmo; y *El cielo se oscurece – Oh, qué acerba*, cantada, de José María Bustamante).³¹

En el primer caso, la agrupación consta de un juego impreso de *vísperas* escrito por un compositor europeo al que fue añadida una serie de contrafactos manuscritos hecha por un músico local. Los contrafactos, hechos de obras individuales del juego, consisten solamente de partes vocales y requieren de las partes instrumentales del modelo para interpretarse. En el segundo caso, todas las obras contienen exactamente la misma música y posiblemente fueron compuestas al mismo tiempo. No obstante, solamente el responsorio —la primera obra en la colección— tiene partes instrumentales. Las partes vocales de los contrafactos, como en el primer caso, requieren de las partes instrumentales del responsorio para interpretarse.

Aunque la tradición de contrafactos del tipo “matriz” que datan del siglo XIX merece un estudio detallado, los ejemplos que discuto a continuación representan estudios de caso del tipo “sustitución de texto”.

²⁸ Drew Edward Davies, “El repertorio italianizado de la catedral de Durango en el siglo XVIII”, en *Música, catedral, sociedad*, eds. Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 165-173.

²⁹ ACCMM, *Archivo de música*, A2215.

³⁰ ACCMM, *Archivo de música*, A0996. Variantes de esta modalidad son las agrupaciones de contrafactos estudiadas por Lucero Enríquez en su artículo “Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo...”, en este mismo volumen.

³¹ ACCMM, *Archivo de música*, A0705.

Hasse: Escucha, dueño amado

Uno de los argumentos principales de este ensayo es que los músicos, en la mayoría de los casos, no compusieron contrafactos de manera caprichosa para cumplir con la tarea de proveer nueva música, sino que participaron de una larga tradición artística que representó un aspecto fundamental de la música eclesíastica. Un ejemplo que proviene de la Catedral de Durango y que demuestra el carácter artístico del proceso de transformación es *Escucha, dueño amado*, un contrafacto del dúo *Tu vuoi ch'io viva* del Acto III, escena y de la versión veneciana de la ópera *Artaserse* de Pietro Metastasio y Johann Adolf Hasse (1730).³² Siguiendo la tradición de Coppini, el poeta que convirtió el texto de Metastasio preservó una gran parte del contenido lingüístico del original, a la vez que logró alterar el significado para adecuarlo al recinto de la iglesia. En *Artaserse*, *Tu vuoi ch'io viva* es un dúo “medianero”, o sea, una pieza para dos cantantes que ocurre en medio de un acto (ni al principio ni al fin) y que sigue las convenciones de un aria, no de un ensamble. En la ópera seria del siglo XVIII, son pocos los dúos que hay porque tienden a aparecer solamente al final del primer o segundo acto. Sin embargo, dúos derivados de óperas son relativamente comunes en el repertorio de contrafactos novohispanos. En la versión castellana del texto, se ve la semejanza entre este contrafacto y los de Coppini de 150 años atrás:

<i>Artaserse, Atto III, scena 7</i> ³³	<i>Escucha, dueño amado</i>
<i>Arbace</i>	<i>Tiple segundo</i>
Tu vuoi ch'io viva, o cara; ma se <u>mi nieghi amore</u> , cara, <u>mi fai morir</u> .	Escucha, dueño amado, no <u>me niegues tu amor</u> que así <u>me haces morir</u> .
<i>Mandane</i>	<i>Tiple primero</i>
<u>Oh Dio, che pena amara!</u> <u>Ti basti il mio</u> rossore; <u>più non ti posso dir</u> .	<u>Ay Dios qué pena amarga,</u> <u>te baste mi</u> dolor <u>más no puedo decir</u> .
<i>Arbace</i>	<i>Tiple segundo</i>
<u>Sentimi</u> .	<u>Óyeme</u> .
<i>Mandane</i>	<i>Tiple primero</i>
<u>No</u> .	<u>No</u> .
<i>Arbace</i>	<i>Tiple segundo</i>
Tu sei...	Bien mío.
<i>Mandane</i>	<i>Tiple primero</i>
Parti dagli occhi miei, <u>lasciami per pietà</u> .	Vete, ay rigor impío, <u>déjame por piedad</u> .
<i>Duo</i>	[<i>los dos</i>]
<u>Quando finisce, oh Dei,</u> la vostra <u>crudeltà?</u>	¿Cuándo se acaba, <u>oh cielo,</u> tan fiera <u>crudeldad?</u>
<i>Duo</i>	[<i>los dos</i>]
<u>Se in così gran dolore</u> d'affanno non si muore, qual pena ucciderà?	<u>Si en tan grave tormento</u> te mueva mi lamento, oh cielo, ten piedad.

En esencia, el contrafacto es una traducción de Metastasio que aprovecha los cognados entre el italiano y el español como “negar”, “morir”, “amarga”, “crudeldad”. En la ausencia de cognados, el contrafacto a veces retiene las vocales y consonan-

³² Identifiqué la correspondencia de esta música con la versión de 1730 gracias a información contenida en Oscar G. Sonneck, “Die drei Fassungen des Hasse’schen *Artaserse*”, en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (Leipzig: 1912-1913), vol. 14, 226-242.

³³ Pietro Metastasio, *Opere*, 27 vols. (Padua: Seminario, 1811), vol. 4, 102-103.

tes del original, por ejemplo en la sustitución de “que así” por “cara” en el tercer renglón. En otros casos, es el significado el que permanece consistentemente entre las versiones, por ejemplo entre “Quando finisce, o Dei” del original y “Cuándo se acaba, oh cielo” del contrafacto. También es notable que el contrafacto preserva la extensión de los versos del original (siete sílabas). Este cuidadoso contrafacto no fue solamente un ejercicio filológico; la música de Hasse, con su elegante uso de la prosodia, exige mucha atención a la palabra a fin de preservar la forma e inflexión de sus melodías galantes y el carácter ornamental de sus ritmos. Si el poeta hubiese traducido el primer verso del texto con alguna otra frase similar, por ejemplo “Oye, Señor querido” o “Quieres que yo viva, mi querida”, o por una traducción literal, el sistema de acentuaciones en el texto no habría correspondido con los motivos de la música. Tampoco habría preservado la hermosura de la poesía de Metastasio que en su tiempo fue aclamada por la importancia que el poeta dio al sonido de las palabras, especialmente a las vocales.

¿Fue destinado este contrafacto para interpretarse exclusivamente en la iglesia? Aunque la portada del manuscrito no indica “para la iglesia”, el copista usó la palabra “Cantada” para designar el género. Una cantada puede ser religiosa o secular, aunque en la Nueva España la anterior es más común. El contrafacto no hace referencia a la ópera ni a sus personajes y parece que no tiene ninguna relación con los libretos de varias producciones de *Artaserse* hechas en España durante la época: una versión en italiano en 1739; *El Artajerjes*, un pastiche en español que no use la música de Hasse;³⁴ y *Dar el ser el hijo al padre*, una ópera derivada del *Artaserse*. Esta última, con música de Francesco Corradini, incluye una versión de *Tu vuoi ch'io viva, o cara* con el texto *Habla ingrata, y no ofen-*

³⁴ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, tomo 4: *Siglo XVIII* (Madrid, Alianza Editorial, 1985), 363.

dida.³⁵ El contrafacto al que me he referido en este trabajo no puede ser vestigio de ninguna de estas producciones.

Detalles en el texto posibilitan el tono religioso del contrafacto. Primero, el manuscrito no contiene los nombres de los personajes de la ópera. Segundo, el uso del apelativo informal (“no me niegues”) para invocar a un “dueño” refleja el lenguaje de oración, y el texto termina con una solicitud de piedad. Además, no está claro si las dos voces hablan entre ellas, o si cada voz representa solamente la mitad de una conversación con Dios; o si las voces representan a dos mártires que oran durante un momento de constreñimiento. En cualquier caso, el texto es suficientemente ambiguo como para ser útil dentro de una variedad de contextos. Esta obra ejemplifica cómo los músicos podían adaptar extractos operísticos para hacerlos aceptables a la Iglesia.

Jerusalem: Quae est ista que ascendit

Mientras *Escucha, dueño amado* sigue el modelo ejemplificado por los contrafactos de Monteverdi publicados por Coppini, un ejemplo de la Catedral de México que representa el proceso de reusar música compuesta localmente para otra ocasión es el responsorio *Quae est ista quae ascendit*,³⁶ que forma parte del juego de responsorios que Ignacio Jerusalem dedicó a la Virgen de Guadalupe en 1764. Este responsorio deriva de *Propicia estrella*, un aria para bajo que, a su vez, constituye un movimiento de su loa *Al combate*.³⁷ Hay huellas del

³⁵ José-Máximo Leza, “Metastasio on the Spanish Stage”, en *Early Music* 26, núm. 4. (1998): 623-631.

³⁶ ACCMM, *Archivo de música*, A0587.02. Este responsorio es grabado por el grupo norteamericano Chanticleer en el disco *Ignacio Jerusalem: Matins for the Virgin of Guadalupe*, Teldec 3984-21829-2, 1998.

³⁷ ACCMM, *Archivo de música*, A0096. Esta loa está grabada por el grupo norteamericano Chicago Arts Orchestra, dirigido

contrafacto en el archivo: la partitura de *Quae est ista quae ascendit* presenta la nota “Este responsorio es de el Mtro Jerusalem sacado de una Area, que comienza, Propicia Estrella: vease entre los borradores sueltos”. Parece que esta nota fue añadida alrededor de 1800 por Antonio Juanas, quien organizó el repertorio del archivo. A diferencia de los ejemplos de Coppini y Hasse, este contrafacto no resulta de la transformación literaria de un texto, sino de la imposición de un texto litúrgico preexistente en el lugar del texto original en español.

Este proceso de adaptar una obra preexistente a un texto litúrgico, aunque común, puede resultar problemático porque los textos litúrgicos son, en general, más extensos que los poemas líricos escritos para la música. Además, sus secciones, que normalmente son versos de la Biblia, no son balanceadas como las letras de Guarini o Metastasio. Por eso, el contrafacto pierde la sintaxis musical de la obra original; resulta impotente e incapaz de responder directamente a la prosodia de las palabras con figuras musicales sin cambiar la música original. Por ejemplo, en este contrafacto se canta la palabra “ascendit” con la figura musical de una escala descendente que Jerusalem originalmente usó para la palabra “rige” (véase la fig. 2). No obstante, esta figura musical inesperada y poco convencional tiene una elegancia propia que resulta provocadora para la imaginación: mientras María asciende, la experiencia humana del momento es la de descender, como la figura musical del bajo cantante. (Recuérdese la sustitución de “vitae” por “morire” en el contrafacto de Coppini.) Es un ejemplo del cambio de enunciado y de la producción de un significado discursivo distinto entre las obras.

En este contrafacto, un desafío aún mayor que el de las figuras musicales es el que representa el manejo de la forma. La versión original, siguiendo el esquema “da capo”, cuenta con una repetición entera de la primera parte del texto, además de repeticiones de palabras dentro de la estrofa para

efectos retóricos. La forma resultante es A1-A2-B-A1-A2 (véase el texto al final de este párrafo). En el contrafacto, el texto de la responsión parcial o *pressa* —entre asteriscos— (“*terribilis*”) empieza en el lugar de la repetición del texto del original (A2). El escucha pierde la oportunidad de escuchar el texto por segunda vez, con ornamentación y variedad tonal. Así es la sacralización de las formas operísticas: se suprime la experiencia retórica y la *performativity* de la música teatral para dar lugar a una forma más sobria. (Los responsorios en forma de recitado-aria exhiben más *performativity* operística que los escritos en forma *dal segno*.) De hecho, toda la forma musical resulta trunca porque la forma litúrgica prescribe solamente la repetición de la responsión parcial, o sea, la sección A2. Para cumplir, Jerusalem cambió su aria “*da capo*” por un responsorio “*dal segno*” que es sustancialmente más corto, con las secciones A1-A2-B-A2:

<i>Propicia estrella</i>	<i>Quae est ista quae ascendit</i>	
Propicia estrella,	Quae est ista quae ascendit	A1
La suerte rige	sicut aurora consurgens	
En la espaciosa esfera	pulchra ut luna	
Del deseo.	electa ut sol	
[repetición]	* <i>terribilis ut castrorum</i>	A2
	acies ordinata*	
Su luz dirige al centro	Filia Sion	B
Y ella con sus rayos	tota formosa et suavis est	
Ilustra tu trofeo.	pulchra ut luna	
	electa ut sol	

No obstante, el contrafacto no es una deformación del original; es una obra individual nueva que en realidad es consistente con el mensaje de la obra original y representa una selección hecha por Jerusalem. *Al combate*, el modelo, es una fascinante obra escrita para honrar la coronación de Carlos III. Es una alegoría extendida de la sabiduría del nuevo monarca y una expresión de la lealtad de la Real y Pontificia Universidad de México a la

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '16', features a bass line with lyrics: 'Pro - - - pi - - - cia es -' and 'Quae est is - - - ta, quae est'. The second system, labeled '19', continues the lyrics: '-tre - - - lla, es - tre - - - lla,' and 'is - - - ta quae as - cen - - - dit'. Both systems include staves for voice (B), violin I (vl1), violin II (vl2), and cello/contrabass (ac). The music is in a minor key with a common time signature.

Fig. 2. Ignacio Jerusalem, *Propicia estrella de Al combate* (ACCMM, Archivo de música, A0096), compases 1-7, con el contrafacto *Quae est ista quae ascendit* (ACCMM, Archivo de música, A0587.02) añadido en cursivas. Edición de Drew Edward Davies.

corona española. Es probablemente la obra secular más extensa que sobrevive de la Nueva España. “Propicia estrella”, una de las arias de *Al combate*, celebra el liderazgo y dirección de Carlos III y emplea la imagen de la estrella como guía. Es una pieza festiva, escrita en *fa mayor* con muchas figuras de arpeggios. Tiene un tono masculino y confiado que corresponde bien con la voz del bajo.

De entrada, podría parecer un contrafacto irónico. Su texto en latín, adaptado del *Cantar de los Cantares* para fiestas marianas, celebra la dul-

zura del evento de la Asunción de María entre los cuerpos celestiales del sol, la luna y la aurora. Es interesante que los cuerpos celestiales formen el punto de correspondencia entre los textos; aunque no aparece la estrella directamente en el responsorio, la estrella es un símbolo mariano y normalmente forma parte de la iconografía mariana, junto con el sol y la luna. Así, empieza a develarse tanto la retención como la transformación de significados que se da en los contrafactos. Ambas obras expresan devoción al poder de un patrón

por medio de la simbología celestial. En el original, se honra al monarca político; en el contrafacto, a la patrona de la Nueva España, la Virgen de Guadalupe. De hecho, en el largo plazo, la Virgen de Guadalupe remplazará al monarca como símbolo de soberanía en México: el contrafacto puede verse como en un presagio de ese giro histórico.

Además de la imaginería celestial, es el género discursivo lo que unifica al modelo con el contrafacto. El tono masculino de la música, con la voz del bajo y los intervalos grandes de la melodía, comunica confianza y poder. Aunque refiere a la dulzura de María, la iconografía de la Virgen de Guadalupe incorpora elementos de la Mujer de la Apocalipsis o María en batalla. Las figuras musicales marciales que sirvieron para honrar a Carlos III expresan perfectamente el aspecto militante del concepto de la Virgen de Guadalupe. Es el género discursivo de la música —no las palabras del responsorio— lo que puede convertir el responsorio en un emocionante sueño de la aparición de la Virgen de Guadalupe como la Mujer del Apocalipsis. La figura musical descendente en la palabra “ascendit” apoya esta interpretación, porque la visión es la de María descendiendo del cielo en forma militante y triunfante. Así, el contrafacto es a su vez una obra de arte independiente, con sus propios significados, y un miembro de una constelación de obras musicales con significados dialógicos entre sí. Este contrafacto, a pesar de su apariencia inicial, tampoco es fruto de un mero capricho.

Sagrado N enviado

Aunque son muchos los contrafactos en archivos mexicanos que merecen análisis, concluyo con un ejemplo de la Catedral de Santiago de Chile que ilustra un aspecto del giro estético que tuvo lugar a principios del siglo XIX. En esa época, la música religiosa en lengua vernácula tiende a basarse en

textos cada vez más simplificados, a emplear un lenguaje rítmico regular, e incluir acompañamientos que evocan un sentido general de misterio y grandeza en lugar de pintar palabras individuales con figuras musicales. Obviamente, este giro facilita la producción de contrafactos del tipo “matriz”. La obra, *Sagrado N enviado*, es un villancico escrito en 1795 por José de Campderrós (1742-1812), maestro de capilla en Santiago de origen catalán. Aunque el villancico está escrito en la forma tradicional de estribillo y coplas, su música tiene el carácter y los atributos musicales de una alabanza.

Sagrado N enviado existe solamente en la forma de un contrafacto improvisado: la obra queda incompleta, sin sustituir el nombre de un santo masculino, obispo, u otra persona por el indicador “N” en el texto. Así, representa un punto intermedio entre los contrafactos de los tipos “sustitución de texto” y “matriz” y refleja la mentalidad de escribir obras con funciones múltiples para la iglesia. Este texto, hecho de clichés, no requiere una transformación artística o sutil porque es genérico desde el principio:

Estríbillo

Sagrado N enviado
Para consuelo del orbe
La iglesia te solemnice,
Aplausos te rinda el hombre.

Copla

Las palmas que has adquirido
Con tus virtudes tan nobles
Las coronas que has logrado
Por tus excelentes dones,
Sirvan hoy de justa causa
Para tus aclamaciones
Y el coro de tus devotos
[Siguen otras copas]

Por supuesto, el género discursivo de *Sagrado N enviado* se corresponde con la neutralidad del

Andantino

[S1] Sa - gra - do N _____

[S2] Sa - gra - do N _____

[B] Sa - gra - do N _____

[v1]

[v2]

[ac]

Fig. 3. José de Campderrós, *Sagrado N enviado*, Archivo de la Catedral Metropolitana de Santiago (Chile), sin número, compases 1-7. Edición de Drew Edward Davies.

texto. Las escalas, arpeggios, síncopas de prolongación y gestos melódicos sencillos de las partes de violín acompañan una declamación regular que tiene el carácter de un himno o alabanza. El *tempo* es bastante lento y da un sentido de reverencia sencilla (véase la fig. 3). Campderrós escribe en un género discursivo que cada vez más servirá para componer música religiosa en el siglo XIX: suena “sagrado” porque es lento, regular y un poco misterioso. Así, la Iglesia cultivó una identidad sonora distinta de la del teatro, mientras que durante el siglo XVIII la música de estilo galante compartía los distintos campos de producción musical.

Lo increíble es que aún *Sagrado N enviado*, que puede interpretarse en casi cualquier ocasión, tenga un contrafacto del tipo “sustitución de texto” en su manuscrito. Un texto añadido al primer renglón, “Pues sois Madre de Mercedes”, y una nueva copla convierten este villancico de “usos múltiples” en una obra específicamente para la orden de la Merced:

Estríbillo

Pues sois Madre de Mercedes
para consuelo del orbe
la iglesia te solemnice,
aplausos te rinda el hombre.

Copla

De lo alto del cielo empíreo
a la noble Barcelona
descendió esta gran reina
muy llena de resplandores
para rescatar cautivos
como Madre amorosa
mandando que se fundase
de la Merced la Real Orden.

Una comparación entre los textos muestra la retención de los versos de ocho sílabas pero se observa la poca atención dada a la preservación de rimas, vocales, asonancias o significados. Al contrario, es un proceso similar al que Chantal Phan ha nombrado el “contrafacto métrico” en

relación con los contrafactos en canciones de los *troubadours*:³⁸ tomar una obra con poco significado intrínseco —uno neutro— e inscribirlo con alusiones a San Pedro Nolasco y a la ciudad de Barcelona que tienen significado para la orden de Merced.

Las obras como *Sagrado N enviado* ejemplifican cómo los músicos continuaron reusando y adaptando música a principios del siglo XIX. En un sentido, el proceso de efectuar un contrafacto en el siglo XIX se parece más al proceso medieval que al proceso seguido en el siglo XVIII en el que los músicos transformaron obras galantes en nuevas obras. Sin embargo, la tradición escrita en una obra como *Sagrado N enviado* sugiere que hubo también una tradición de cambiar nombres de santos u obispos por medio de la improvisación en música. Es decir, cambiar el enunciado pero retener el género discursivo. En ese sentido, *Sagrado N enviado* es una plantilla mientras que *Pues sois Madre de Mercedes* es una obra musical definitiva.

Conclusiones

En una época sin música grabada y en una sociedad con poca música impresa, habría poca gente que hubiese podido reconocer un contrafacto “de oído”. Luego entonces, como acontecía en la época medieval, la red de producción de significados, presente en las intertextualidades, era un placer erudito compartido por muy poca gente, en su

mayor parte músicos. No obstante, las relaciones dialógicas entre las constelaciones de contrafactos —aun siendo imperceptibles para todos— revelan el arte de la apropiación musical que practicaban los músicos eclesiásticos. Por medio de contrafactos, esas personas forjaron un camino para introducir la música contemporánea en la Iglesia y crearon nuevas formas expresivas que podían servir “para todo”.

He sugerido que las constelaciones de contrafactos retienen su género discursivo a pesar del cambio de texto y que el enunciado forma el eje entre el género musical del original y el del contrafacto. En la música del siglo XVIII, los contrafactos no fueron resultado de procesos aleatorios o caprichosos, sino que fueron producto de transformaciones que retuvieron muchos aspectos del original. Aunque no lo expresaron así, creo que los músicos de la época obedecieron a conceptos como el de retener el género discursivo para guiar sus procesos de sustitución de textos. En el siglo XIX, el giro estético hacia los contrafactos del tipo “matriz” representa un género discursivo que proporciona a toda la música sacra un tono reverente y regular. Con este giro, las identidades de cada género de música religiosa se desdibujaron, mientras el concepto de sonido de música eclesiástica se codificó. En suma, los contrafactos no son solamente enmiendas a manuscritos musicales, sino vestigios de las prácticas sociales de improvisar, reusar y transformar obras artísticas para reavivarlas con nuevas palabras y funciones.

por Javier Mendoza, en el disco *Al combate*, Navona Records NV5902, 2013.

³⁸ Chantal Phan, “From Sacred to Secular and from Secular to Sacred: The Role of Text-Music Relations in Two Lyric Contrafacta”, en *The Church and Vernacular Literature in Medieval France*, ed. Dorothea Kullman (Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 2009).

De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia, volumen I, editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, se terminó de imprimir el 3 de diciembre de 2014 en Impresos Vacha, S.A. de C.V. (Juan Hernández y Dávalos 47, colonia Algarín, 06880 Delegación Cuauhtémoc, México, D.F.), en offset, sobre papel cultural de 90 g. Para su composición se utilizaron tipos de la familia Minion Pro en 9, 10.5 y 16 puntos. Tipografía y formación: Carmen Gloria Gutiérrez. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Jaime Soler Frost y el Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. El tiraje consta de 500 ejemplares.

La temática y originalidad de esta obra son relevantes tanto para la historia de la música en México como para la investigación musicológica de corte histórico. *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia* propone una renovación de los estudios tradicionales sobre el *corpus* musical catedralicio, que había sido abordado como un cúmulo de acervos y géneros musicales fijos en el tiempo y el espacio. Lo hace ocupándose de la transición de la escritura y la ejecución musicales durante el fin de la época virreinal, el periodo independiente y un buen trecho de la vida del México decimonónico, y discutiendo las dificultades que entraña una categorización epistémica del concepto de “género musical”, entre otros temas.

La obra, aunque colectiva, parte de hipótesis y tesis compartidas por los autores, dado que forman un grupo de reflexión y comparten una agenda de investigación común. Se trata de una perspectiva pluridisciplinaria. En este sentido, destacan los acercamientos a autores y obras dentro de contextos no fáciles de reconfigurar.

Además de su contribución a la ya mencionada revisión de la categoría de “género musical”, varios de los textos que constituyen este primer volumen de *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia* señalan la importancia de la práctica musical llamada *contrafactum*, es decir, cuando en una composición vocal el texto original se sustituye por otro nuevo, especialmente un texto secular por uno sagrado o viceversa. Música contrahecha que no se agota en el reemplazo de textos, sino que también ocurre con la sustitución de nuevos arreglos instrumentales y adaptaciones. Los autores documentan este fenómeno desde el periodo virreinal hasta la construcción de una vida social no confesional en el siglo XIX.



dgapa - PAPIIT

