

Fernández Calvo, Diana ; Alberton, Diego

Torrejón y Velasco en el Archivo de La Plata. Estudio y transcripción del villancico: “Ah del invencible muro”

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXVI, N° 26, 2012

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Fernández Calvo, Diana ; Alberton, Diego. “Torrejón y Velasco en el Archivo de La Plata : estudio y transcripción del villancico: “Ah del invencible muro”” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26,26 (2012). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/torrejón-velasco-archivo-la-plata-villancico.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

TORREJÓN Y VELASCO EN EL ARCHIVO DE LA PLATA. ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN DEL VILLANCICO: “AH DEL INVENCIBLE MURO”.

DIANA FERNÁNDEZ CALVO

DIEGO ALBERTON

Resumen

Se presenta aquí un panorama general de las obras conservadas en el Archivo de la Biblioteca Nacional de Bolivia con especial énfasis en aquellas pertenecientes a Tomás de Torrejón y Velasco. El estudio se centra luego en la transcripción y análisis del villancico *Ah del invencible muro*.

Palabras clave: Biblioteca Nacional de Bolivia – Tomás de Torrejón y Velasco – Villancico

Abstract

We present here an overview of the works kept in the Archive of the National Library of Bolivia, with special emphasis on those owned by Tomás de Torrejón y Velasco. The study then focuses on the transcription and analysis of the carol *Ah del invencible muro*.

Key words: National Library of Bolivia – Tomás de Torrejón y Velasco – Carol

1-El repositorio. Catálogos y estudios.

El Archivo de la Biblioteca Nacional de Bolivia (ABNB) ha conciliado en su reservorio los fondos procedentes de la Sala Capitular de la Catedral de La Plata¹ (hoy Sucre) y de la Biblioteca del Oratorio de San Felipe Neri

¹ La ciudad de Sucre (nombre recibido durante el período republicano) era conocida como “Chuquisaca” dentro del asentamiento pre-colombino y como “La Plata” cuando fue sede de la real Audiencia de Charcas. Charcas comprendía las ciudades de Potosí, La Paz, Cochabamba, Oruro y Santa Cruz de la Sierra además

(también de Sucre, Colección Julia Elena Fortún). Su fondo comprende más de 1300 carpetas de obras polifónicas a solo, a dúo y policorales. Esta riqueza documental lo ha convertido en uno de los más importantes centros documentales musicales de Latinoamérica. La mayoría de las obras polifónicas están en castellano y las correspondientes al repertorio litúrgico, en latín. Las fechas de los manuscritos abarcan el período comprendido entre 1680 y 1820².

Si bien “La Plata” fue sede de la Real Audiencia no tuvo tanta relevancia política como Lima o México, que fueron capitales del Virreinato. No obstante, la Audiencia de Charcas era en su momento el más alto tribunal creado en América para la administración de justicia y, pese a que “La Plata” no fue una ciudad de grandes dimensiones, su jurisdicción comprendía desde Buenos Aires hasta el Pacífico. Asimismo es de destacar que la prestigiosa Universidad de San Francisco Javier³ convocaba a estudiantes de todo el continente.⁴ Durante el período virreinal “La Plata” fue uno de los centros musicales más importantes de América. Fray Diego de Ocaña (monje guadalupense) lo describe en sus anotaciones de viaje:

“A los once días del mes de noviembre del año 1601, que fue sábado, estando yo en el coro de la catedral de esta ciudad, con el deán y los demás prebendos de esta Iglesia de los Charcas, oyendo la misa de nuestra Señora,

de la Plata que funcionaba como sede de la Audiencia. Según Monseñor García Quintanilla, en su *Historia de la Iglesia en La Plata* (1964), Chuquisaca era el nombre de un hermoso vergel rodeado de gigantescos árboles de cedro, regado por un arroyo de aguas cristalinas muy próximo a ricas vetas de oro. En 1538, el capitán Pedro Anzúñez Enriquez de Camporendo funda la Villa La Plata por las minas del cerro de Porco, que fueron las primeras que labraron los españoles en el Perú. El nombre de “Sucre” fue colocado en homenaje al lugarteniente de Bolívar, por haber sellado con las batallas de Pichincha y Ayacucho la independencia de la nueva República de Bolivia. Es por ello que el nombre de “Charcas” está asociado a la Universidad Real y Pontificia de San Francisco Javier, Chuquisaca al departamento de Bolivia, La Plata al Arzobispado y Sucre es el nombre de la capital de la nación.

²Cfr. EICHMANN OEHRLLI, Andrés (editor). *Cancionero Mariano de Charcas*. Publicaciones del Centro de Música Indiano, Editorial Iberoamericana, Universidad de Navarra, España, 2009.

³ Fundada en 1624 por el Padre Jaime Frías, provincial de la Compañía de Jesús.

⁴ En esta Universidad estudiaron Mariano Moreno, Juan José Castelli y Juan José Paso.

que se había comenzado con gran solemnidad y mucha música así de voces como de instrumentos (que las tiene esta iglesia y muchas y buenas, la mejor capilla de todos los reinos del Perú, tiene tres cornetas, un español y dos indios muy diestros todos y grandes contrapuntantes, tiene un bajón y dos sacabuches que ayudan a las voces con mucha destreza, las voces son todas muy buenas, en particular los contraltos) estando en el gloria de la misa [...]»⁵

En 1948 un terremoto afecta al Oratorio de San Felipe Neri (lugar en el que se conservaba un valioso repositorio de manuscritos musicales)⁶. Durante la restauración, los manuscritos pasan a manos privadas. Julia Elena Fortún⁷ adquiere una parte de estas obras y las restantes veinticuatro llegan a Buenos Aires donde son compradas por Juan Pivel Devoto quien las destina al Museo Histórico Nacional de Montevideo⁸. Se desconoce cuántas obras se han perdido del repertorio original guardado en este Oratorio. En 1956 Julia Elena Fortún publica su libro *Antología de Navidad* en el que transcribe algunos textos sin la música. En 1959, el musicólogo norteamericano Robert Stevenson publica *The Music of Peru, Aboriginal and Viceroyal Epochs* en donde incluye la transcripción de un manuscrito de la colección de Fortún: *Los coflades de la Estleya*. En 1966 Samuel Claro Valdés realiza una catalogación parcial de los materiales de la Catedral de Sucre que publica en su *Catálogo de manuscritos musicales de la Catedral de Sucre*. Lauro Ayestarán⁹ trabajó en la transcripción de la ópera “La púrpura de la Rosa” de Tomás Torrejón y Velasco y publicó los catálogos analíticos de los manuscritos de las Iglesias de San Felipe Neri en Sucre (Bolivia) y de San Francisco Javier en Montevideo.

Entre 1968 y 1970, Robert Stevenson escribe *Music in Aztec & Inca Territory*¹⁰ y *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* en los cuales brinda información sobre algunas obras de este reservorio. En

⁵ Publicado en. GARCÍA MUÑOZ, Carmen y ROLDAN, Waldemar A. *Un archivo musical americano*, 1972:5-6

⁶ Cfr. EICHMANN OEHLI, Andrés. Letras humanas y divinas de la muy noble Ciudad de La Plata (Bolivia)

⁷ Julia Elena Fortún fue discípula del musicólogo argentino Carlos Vega en Buenos Aires.

⁸ Cfr. Illari B., 1995 : 163-75

⁹ Musicólogo uruguayo, discípulo de Carlos Vega y creador de la primera cátedra de Musicología de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA.

¹⁰ Berkely, University of California Press

1972 Carmen García Muñoz y Waldemar Axel Roldán publican en Buenos Aires *Un Archivo Musical Americano*¹¹ en donde describen el repositorio, inician una catalogación de los fondos, y transcriben “Dime Amor” (para cuatro voces y arpa) de Juan De Araujo, “Cantada a voz sola” (para tiple, dos violines, acompañamiento y violón) de Roque Ceruti y “Zagalejos venid y notad” (para diez voces y arpa) de Juan de Araujo. En 1974 Samuel Claro Valdés escribe su *Antología de Música Colonial en América del Sur* en la que transcribe algunas obras de esta colección: “Fuego de Amor”, “A recoger pasiones inhumanas” y “Si el amor se quedare dormido”, todas ellas de Juan de Araujo y “Dios y Joseph apuestan” de Durán de la Mota (pertenecientes a la colección Julia Elena Fortún) y “Ay andar, andar” del archivo de la Catedral de Sucre (Claro lo cataloga como anónimo y Carmen García Muñoz en su tesis doctoral lo atribuye a Juan de Araujo). Durante el viaje de investigación realizado al archivo catedralicio de Sucre, García Muñoz y Roldán microfilman una tercera parte del Archivo musical (168 obras)¹². Allí registran 118 obras de Juan de Araujo, la “Misa en La” de Doménico Zípoli¹³ y un “Solo a la Virgen” de Cristóbal Romero¹⁴

En 1980 la Directora del Programa Regional de Musicología de la UNESCO, profesora Florencia Pierret Villanueva, cursa una invitación al musicólogo argentino Waldemar Axel Roldán para la realización de un viaje a Sucre en función de validar los archivos musicales de Julia Elena Fortún. La UNESCO pensaba adquirir el archivo de Elena Fortún -a instancias de la profesora Pierret- y destinarlo a la Biblioteca Nacional, fusionándolo con el fondo de la Catedral. El archivo Fortún era más

¹¹ EUDEBA, Buenos Aires, Argentina.

¹² Los microfilms de Carmen García Muñoz han ingresado al Archivo Musical Americano del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA. De la totalidad de manuscritos microfilmados por los investigadores, 118 pertenecían a Juan de Araujo, compositor estudiado por García Muñoz en su tesis doctoral, FACM de la UCA.

¹³ Este compositor italiano vivió desde 1717 hasta 1726 en Alta Gracia, Córdoba, Argentina. Su misa fue transcrita por Lamberto Baldi y Lauro Ayestarán realizó un intensivo estudio publicado en *Domenico Zipoli. Vida y obra*, Buenos Aires, 1962 edición de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Esta publicación sobre Zípoli se encuentra disponible, digitalizada en el CD adjunto de la Revista 22 del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA.

¹⁴ Sucesor de Orejón y Aparicio (1765) como maestro de capilla de la Catedral de Lima.

pequeño que el de la Catedral pero los documentos musicales eran de singular importancia¹⁵. Roldán realiza una catalogación completa de estas dos colecciones unificadas y la publica en su libro *Catálogo de manuscritos de música colonial de la Biblioteca Nacional de Bolivia*. En esta publicación incluye la transcripción de un Villancico a 3 de Juan de Araujo (“Si Dios se contiene”), de la obra de Chavarría “Ruisseños de la Rosa” (dedicada a santa Rosa de Lima) y de “Duerme Rosa y descansa” de Sebastián Durón. Ese mismo año publica su *Antología de Música Colonial Americana*; allí transcribe: “Villancico a tres voces para el Santísimo Sacramento” y “Dios es amor” de Juan de Araujo; “Céfiro Alegres” (Cuatro al Santísimo con violines) y “A Señor de los orbes” de Fabián García Pacheco; “Afuera, fuera luces (Villancico al Santísimo) de Durán de la Mota; la Cantada “Al Nacimiento” de Gaytán Arteaga; “A señores los del buen gusto” de Ignacio Quispe; “Hanacpachap” (Anónimo); “A nuestra señora de Copacabana” (Dúo con violines) de Orejón y Aparicio; “Negliya que quele” (Quatro de Navidad), “Duerme Rosa y descansa”¹⁶ y “Cuando muere el sol” de Durón; “Angeles supremos” y “Oigan, escuchen, atiendan” (Jacarilla a tres para la Concepción de Nuestra Señora) de Mesa y Carrizo; “Hoy que Francisco reluce” y “Quien será” (Tres al Santísimo Sacramento) de Ceruti. Con posterioridad a la catalogación de Roldán, en 1996, Bernardo Gantier S. J. encontró en dependencias de la Catedral un pequeño lote de manuscritos.¹⁷

En 1989 Carmen García Muñoz defiende su tesis doctoral en Musicología en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales: *Juan de Araujo. Un compositor del período colonial hispanoamericano* (siete tomos)¹⁸. En ella estudia el contexto de la capilla musical de La Plata y

¹⁵ El primer inventario que realiza Waldemar Axel Roldán arroja como resultado 799 obras del archivo de Catedral y 241 del Fondo Fortún, 178 papeles sin identificación en folios grandes verticales y apaisados, 80 acompañamientos, 95 tiples, 35 contraltos, 24 tenores, 38 bajos, 24 violines, 20 partes instrumentales mezcladas, y 20 sin identificar. Cfr. ROLDAN, Waldemar Axel. *Catálogo de manuscritos de música colonial de la Biblioteca Nacional de Bolivia*, PNUD UNESCO, Instituto Boliviano de Cultura, 1986:4

¹⁶ La misma transcripción presentada en el Catálogo.

¹⁷ Estos manuscritos fueron estudiados por Bernardo Illari. Con posterioridad, en su tesis doctoral, Illari estudia los villancicos de este archivo como representaciones del pluralismo de una sociedad policoral

¹⁸ Publicación digital asociada a catálogo del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega de la UCA.

trabaja el corpus musical completo (análisis y la transcripción) del Maestro Juan de Araujo.

En 1993, Eichmann y Seoane publican *Lírica Colonial Boliviana* en donde se contextualiza el fenómeno musical, se ofrecen los textos de veintinueve obras y las transcripciones de nueve manuscritos. En 1997, Piotr Nawrott, Claudia Prudencio y María Eugenia Soux publican los dos volúmenes *Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo* y *Música de los Archivos coloniales de Bolivia, siglos XVII y XVIII*, donde se ofrecen partituras y textos de veintiocho obras de este repositorio y algunas de los archivos de Moxos y Chiquitos.

En 2000 se publica *Melos Damus Vocibus, códices cantorales platenses* (dos volúmenes) de Seoane, Eichmann, Parrado, Soliz, Alarcón y Sanchez. En esta obra se ofrece la descripción y catalogación de los libros de facistol de la Catedral, el Kyrial del Hymnario y una Antología de Misas y Oficios. En 2002, el Dr Ismael Fernández de la Cuesta, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, presenta la *Misa del Espíritu Santo* de los Códices Corales de la Catedral de La Plata¹⁹.

2-La obra del Maestro Torrejón y Velasco

Tomás de Torrejón y Velasco fue bautizado en Villarrobledo, Albacete en 1644. Entró como paje del conde de Lemos²⁰ en 1658. En 1667, el conde es nombrado virrey del Perú y Torrejón se traslada con él al Virreinato del Perú. Dentro de su gobierno cumple diversas funciones civiles y militares. Desde el 21 de noviembre de 1667 hasta 1672 fue superintendente de la armería de Lima y luego fue designado magistrado y jefe de justicia en la provincia de Chachapoyas. En 1676 ocupa el cargo de maestro de Capilla de la Catedral de Lima, función que desempeña durante casi sesenta años. Fue el primer maestro de Capilla laico de la Catedral. Sus obras marcan el apogeo de la influencia española en la composición del villancico policoral, y en sus últimas obras puede comprobarse la influencia del estilo italiano. Durante toda su carrera fue muy aclamado y sus villancicos eran conocidos en Guatemala, Trujillo y Cusco. El 11 de noviembre de 1680 fue inaugurado un segundo gran órgano en la Catedral

¹⁹ Actuación del Coro de Canto Gregoriano (Vitoria) en Santa Cruz de la Sierra (durante el IV Festival de Chiquitos)

²⁰ El conde, Don Pedro Fernández de Castro y Andrade, fue virrey del Perú desde 1667.

de Lima y en esta ceremonia 32 músicos ejecutaron los villancicos policorales de Torrejón, especialmente compuestos para las ceremonias de beatificación. Fue quizás el compositor más importante e influyente de su época en Hispanoamérica. Compuso “La púrpura de la Rosa” sobre texto de Pedro Calderón de la Barca (Lima 1701) que se conserva en la Biblioteca Nacional de Lima. Sus villancicos y composiciones sacras se conservan en Cusco, Sucre y Guatemala. Falleció en 1728.

Los manuscritos de este autor que han llegado a nosotros están distribuidos en cuatro repositorios:

2.1 Guatemala .Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Pelaez”²¹

Ah del ver	Ah, señor que se acerca	Al reloj se os compara
Aladas Jerarquías	Angélicas milicias	Atención
Aves, flores	Barquero que surcas	Cantarico
De esta Rosa tan bella	Es mi Rosa bella	Fuego, fuego
Luceros: volad, corred	Ténganmele, señores	Triste caudal de lágrimas

2.1 Cusco. Biblioteca del Seminario de San Antonio Abad²²

²¹ Cfr. MORALES ABRIL, Omar.(Prólogo de Aurelio Tello). *Villancicos de Tomás Torrejón y Velasco*, 200 . Universidad de San Carlos de Guatemala, Fundación Tomás Pascual, Centro de Estudios Folklóricos.

²² Cfr. FERNANDEZ CALVO, DIANA. *La música dramática en el Seminario San Antonio Abad de Cusco (siglos XVII y XVIII). Estudio crítico análisis y transcripción de comedias, jocosos, romances, cantadas, juguetes, mojíngangas y tonos humanos de los siglos XVII y XVIII*. Publicación internacional del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA con la Editorial de la Universidad Sedes Sapintiae de Lima, Perú (2010- 2011- segunda edición). FERNANDEZ CALVO, DIANA *La música en la vida del Seminario de San*

IIMCV 42	LCS 004 VU/C V 158 AAS 04	Torrejón y Velasco, Tomás de	<i>Gilguerillo q^ecantas gimiendo</i>	<i>Gilguerilloq^e cantas gimiendo/ A Duo, Ascencion/ Thomas Torrejon y Velasco.</i>		A dúo. Sol menor. Ti/ Ac. Una de las partes indica "Acompto al duo re en Alamire". Stevenson señala que hay una nota en la carátula: "papeles que tocan a la clavajón, q vendiome el Niño Juancho en el Cuzco". (1970, p.48). Vargas Ugarte lo cataloga como "Jaramillo que canta gimiendo". Transcrito por Diana Fernández Calvo para la presente tesis.
IIMCV 57	LCS 070 VU/C V 141 ARO 01	Torrejón y Velasco, Tomás de	<i>Desvelado dueño mio</i>	<i>Rorro o a 8 para Navidad /Desvelado dueño mio/ M^o D. Thomas Torrejon y Velasco</i>	9	Rorro. Ti Te/ Ti A Te B/ Ac. Sol menor. Transcrito por Samuel Claro en 1974. Un texto transversal que obra en la carátula da cuenta de la adquisición de piezas de bramanate y lana en el año 1703. En los anversos de las partes figuran los nombres: "Diego Sanchez Concha", Joseph de Aragón" (1709) Según Vargas Ugarte aparece en la "Memoria para Kalenda y Maitines de Navidad de 1753 hallado por él en una Iglesia de Cusco (1953). Transcrito por A. Von Gavel y Samuel Claro. Transcrito por Diana Fernández Calvo para la presente tesis.
IIMCV 73	LCS 335	Torrejón y Velasco	<i>Nisi Domini a 3</i>	<i>NO TIENE</i>	4	Ti A Te/ Ac. Do Mayor. Sobre vacío en la Donación CGM del IIMCV, Ms consultado por la autora en

Antonio Abad de Cusco. Análisis del Corpus documental del reservorio: textos musicales dentro del contexto histórico. Publicación internacional del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" UCA con la Universidad Peruana de Arte ORVAL. EDUCA 2012 (en prensa). En esta publicación, basada en la tesis doctoral en Historia de la autora, todos los manuscritos de Torrejón y Velasco existentes en este repositorio están transcritos y analizados.

	CSNI 02 CV 7					el Fondo documental de Hanacpahap (Lima, Perú).
IIMCV 125	LCS 383 CVA 02 CV 61	Torrejón y Velasco, Tomás de	<i>Christus factus est</i>	<i>Christusfactu sest/ A 8/ Torrejón</i>	2	2 Coros. Sol menor. Sobre vacío en la donación Carmen García Muñoz del IIMCV. Ms consultado por la autora en el Fondo documental de Hanacpahap (Lima, Perú).
IIMCV 136	LCS 144 ACN 02 CV 338	Torrejón y Velasco, Tomás de	<i>Quatro plumajes ayrosos (Al S^{mo}. Sacramento)</i>	<i>A 4 . Al S^{mo}. Sacramto. Quatro plumajes ayrosos. Del M^o. Torrejon.</i>	5	Villancico. Ti Ti A Te/ Ac. Transcripta por Samuel Claro. Transcripta por Diana Fernández Calvo (2010) Publicación internacional IIMCV – EDUCA/ UCSS Lima, Perú.
IIMCV 137	LCS 006 AAS 06 CV 342	Torrejón y Velasco, Tomás de	<i>Quando el bien que adoro[Duo para la Asunción del Sr.]</i>	<i>Dúo para la Ascensión del Sr. Quando el bien que adoro. Torrejón.</i>	6	Ti Ti/Ac. Sol menor. Transcripta por Samuel Claro (1974).Transcripto por Diana Fernández Calvo para la presente tesis.
IIMCV 138	LCS 245 CSDD 17 CV 116	Torrejón y Velasco, Tomás de	<i>Dixit Dominus</i>	<i>Dixit Dominus el M.D. Thomas</i>	2	Ti A Te /Ti A Te/ T-A-Ten-B;Ac. Sol menor.Transcripto por Diana Fernández Calvo para la presente tesis.

IIMCV 139	LCS 132 ABL 02 VU/C V 117	Torrejón y Velasco, Tomás de	<i>A este sol peregrino (Bailete)</i>	<i>Vailete a 4/ A este sol peregrino/ M° D. Thomas Torrejon y Velasco (Rúbrica)</i>	5	Ti Ti A Te/ Ac. Fa Mayor. Sobre vacío en la donación Carmen García Muñoz del IIMCV. Ms consultado por la autora en el Fondo documental de Hanacpahap (Lima, Perú). Transcripto por Vargas Ugarte, Samuel Claro y Stevenson. Transcripto por Diana Fernández Calvo para la presente tesis.
IIMCV 140	LCS 145 ACN 03 CV 118	Torrejón y Velasco, Tomás de	<i>Si el Alva sonora se zifra en mi voz 1719</i>	<i>Villancico a Duo/ Navidad/ Si el Alva sonora se zifra en mi voz/ MtroDn Thomas Torrejon y Velasco/ Año de 1719.</i>	5	Ti Ti/Ac. Si bemol Mayor. Sobre vacío en la donación Carmen García Muñoz del IIMCV. Ms consultado por la autora en el Fondo documental de Hanacpahap (Lima, Perú). Transcripto por Samuel Claro y Stevenson. Transcripto por Diana Fernández Calvo para la presente tesis.
IIMCV 143	LCS 245 CSDD 17 CV 116	Torrejón y Velasco, Tomás de	<i>Dixit Dominus</i>	<i>Dixit Dnus a 4 coros(Del Mtro MD Thomas</i>	1 2	Incompleto en la Donación Carmen García Muñoz. Ms consultado por la autora en el Fondo documental de Hanacpahap (Lima, Perú). . En la parte de Alto del 4° Coro figura el apellido "Ochoa". Transcripto por Samuel Claro y Stevenson. Transcripto por Diana Fernández Calvo para la presente tesis
IIMCV 149	LCS 143 ACN 01 CV 105	Torrejón y Velasco, Tomás de	<i>Enigma soy viviente [Duo al Sr. Santo Domingo]</i>	<i>Dúo a Señor Sto. Dog. Enigma Soy Viviente Mtro. Don. Thomas Torrejon (rúbrica)</i>	5	Ti Te/ Ac. Sol menor. En el Archivo del IIMCV se completa con CGM 161. Catalogado por Quezada como "Cantada". En una de las partes se lee: Doña Francisca Gamarra". Transcripto por Diana Fernández Calvo para la presente tesis

IIMCV 150	LCS 339 CSTL 01 CV 206	Torrejón y Velasco, Tomás de	<i>1ª Lamentación del Miércoles Aleph. Quomodo sedet</i>	<i>Lamentación 1ª del Miércoles IncipitLamen tatio a dos coros. Mro. Dn. Thomas Thorrejon</i>	1 0	Ti A Te/ Ti A Te B/ Ac. Sol menor. Transcripta por Samuel Claro. Transcripto por Diana Fernández Calvo para la presente tesis
IIMCV 153	LCS 183 CDFI 04 CV 210	Torrejón y Velasco, Tomás de	<i>Regem cui Omnia vivunt</i>	<i>Invitatio de difuntos. A 8. Regem cutomniaviv unt. Mro. Dn. Thomas Torrejon y Velasco</i>	8	Ti TiTi Te/ Ti A Te B/ Ac. Fa Mayor. Quezada lo cataloga como "Invitatorio de difuntos". Transcripto por Diana Fernández Calvo para la presente tesis
IIMCV 157	LCS 331 CSMG 15 CV 213	Torrejón y Velasco, Tomás de	<i>Magnificat</i>	<i>Magnificat a 4 Chos. Mo. D. Thomas Torrejon y Velasco.</i>	1 9	Ti Ti/ Ti Ti Ac/Ti TiTi B/ Ti A Te B/Ac. Fa M. Transcripto por Diana Fernández Calvo para la presente tesis
IIMCV 158	LCS 382 CVA 01 CV 216	Torrejón y Velasco, Tomás de	<i>Ave Verum Corpus</i>	<i>Ave VerumCorpu sa 4. Al SanmoSacto D. Thomas Torrejon</i>	4	Ti A Arpa. Transcripto por B. Illari. Transcripto por Diana Fernández Calvo para la presente tesis
IIMCV 397	LCS 171 CSB 06	Torrejón y Velasco, Tomás de	<i>La púrpura de la Rosa (Solos)</i>	<i>"En cuya apacible estancia" (Marte) "Pues sabeis por donde fui" (Marte Celfa Chato Dragon)</i>	4	El manuscrito de Cusco hallado por Veliz contribuiría a consolidar la hipótesis de que en la versión de Torrejón se encuentra de manera significativa mucha de la música de la ópera de Hidalgo.

				<p><i>“No temas” (Adonis Chato Marte Dragón)</i></p> <p><i>“Un Adonis Ay de mi” (Venus)</i></p> <p><i>“Como la paz me dio” (Marte)</i></p> <p><i>“Ay infelice” (Venus)</i></p> <p><i>“Pues en ti vengarme” (Celfa Adonis Chato)</i></p> <p><i>“Pastores decidme” (Venus Adonis)</i></p> <p><i>“Si eso no falta” (Chato)</i></p> <p><i>“Mas no teneis que decidme” (Venus)</i></p> <p><i>“Porque vean que no en vano” (Amor)</i></p> <p><i>“No es todo sino rigores” (Marte)</i></p> <p><i>“A cuyo aplauso festivo” (Belona)</i></p> <p><i>“En tanto que declinando el sol” (Venus Adonis Chato Celfa)</i></p>	
--	--	--	--	---	--

2.3 Bolivia. Archivo de la Biblioteca Nacional de Bolivia

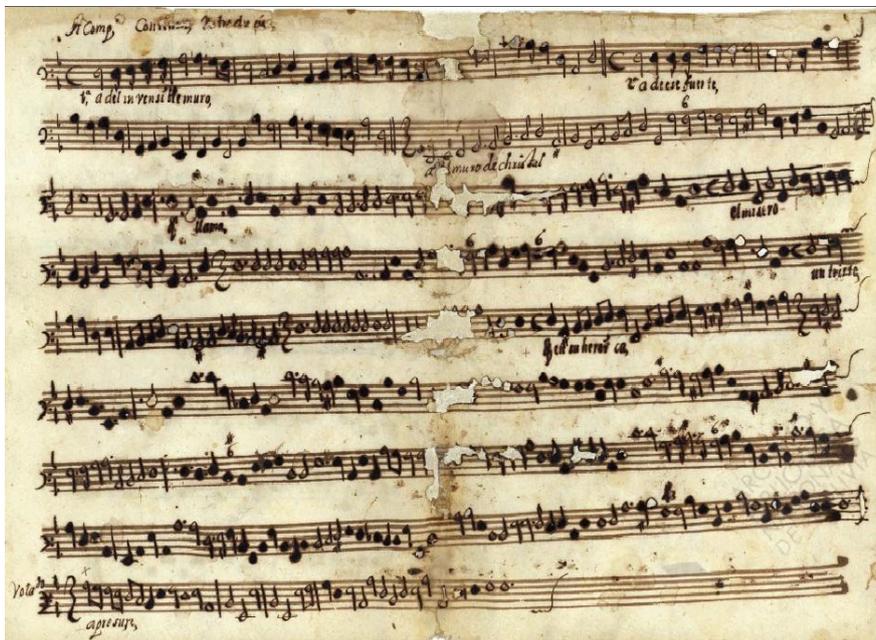
<p>Catalogo 1188 Ah del invencible muro Estribillo: Quien llama a la invencible... Recitado: Apresure el paso, apresure el aliento. Copla: Ah de su fuerte torreón. Villancico a 3 coros a Nuestra Señora. Maestro Tomás Torrejón y Velasco. 10 voces. Coro 1 a 3 (Ti, Ti, Te) , Coro 1 a 3 (Ti A Te), Coro 3 a 4 (Ti Ti A B), Ac. 7 dobles y cuatro simples Completo Las partes del Ac y del B del tercer coro están muy dañadas.</p>	<p>Catalogo 1189 Cuatro plumajes airosos (es la misma obra que se encuentra en el Archivo del Seminario de San Antonio Abad de Cusco) Coplas: Solo agosto A Cuatro al sacramento 2 voces y Ac. 6 folios simples. Completo. En el manuscrito no figura el nombre del autor. Cambia el texto con respecto a Cusco: en lugar de Cuatro plumajes airosos, cuatro plumajes airones</p>
<p>Catalogo 1190 KyrieEleison Misa de octavo tono. Por el Maestro don Tomás Torrejón y Velasco 2 voces Coro 1 a 2 (Ti Ti) Coro 1 a 4 (Ti A Te B) Ac 14 folios grandes verticales Completo.</p>	

2.4 Lima. Biblioteca Nacional. Departamento de investigaciones. Manuscritos y libros raros.

La Púrpura de la Rosa

3- Ah del invencible muro: El manuscrito y su transcripción

El manuscrito que hoy se conserva en el Archivo Nacional de Sucre posee 19 folios. Algunos están sumamente deteriorados.



Acompañamiento (primer folio)



Acompañamiento (segundo folio)

Véase la transcripción completa de la obra en el CD adjunto a la presente publicación

4- Análisis de la relación texto-música

Andrés Eichamnn Oehrli es el primero en estudiar el texto de este villancico en su obra *Cancionero Mariano de Charcas*. Al transcribir el texto advierte:

“Portada: Ha del invencible muro. Villancico a tres coros a Nuestra señora. Maestro Don Tomás Torrejón y Velasco”. Los tres primeros parlamentos dan comienzo sin compases de cuenta anteriores, sin embargo uno de ellos dice 2ª y otro 3ª. Los tres dan pie a la pregunta que sigue. Es un juego de manuscritos muy problemático, también porque (por ejemplo) dicha respuesta en el Tenor viene 20 compases después de lo que dice al principio, mientras que los otros dos papeles cuentan 31 compases de

silencios entre su parlamento y la respuesta. Hay inconsecuencias en cambios de compás, que se verifican en unos papeles y no en otros. Además, no se encuentran en el ítem todos los papeles que Roldán registra en el catálogo. Por último en general es muy difícil determinar parlamentos propios de un integrante del elenco, o de todo un coro, que hiciera de "personaje", porque el mismo que pregunta participa en una respuesta, etc. Sin embargo me pareció apropiado presentar el texto como un diálogo; establezco dos personajes como peregrinos que llegan en busca de asilo al "guarnecido alcázar" (alegoría de la Virgen), y un tercer personaje, que vendría a ser el vigía que responde desde adentro del torreón. Considero que el texto se hace de este modo más inteligible que si lo transcribiera de corrido, sin esta distribución en los mencionados personajes ficticios. La atribución de las intervenciones a "peregrinos" y no a otros tipos humanos viene sugerida por el mismo texto (ver la segunda intervención del segundo Peregrino) y por la situación que representan (ver nota a dicha intervención). Francisco Javier Grande Quejigo me sugirió, verbalmente, que los testimonios manuscritos de esta pieza, por sus irregularidades podrían transmitir estratos textuales diferentes de una misma tradición. Además, observa muy atinadamente que la estructura de la pieza es prácticamente similar a un pequeño auto con apoteosis musical".²³

La obra consta de tres coros y acompañamiento. Primero y segundo coros: Tiple 1, Tiple 2 y Tenor. Tercer coro: Tiple 1, Tiple 2, Alto y Bajo. La tonalidad de la obra es Fa Mayor, por estar en claves altas la ejecución debería ser en Do Mayor.

Esquema general:

1) Introducción:

- A) Solo
- B) Solo
- C) Solo

2)

- A) Pregunta
- B) Respuesta 1.....Ba) Partel
.....Bb) Parte 2

²³ Cfr. EICHMANN OEHRLLI, Andrés. *Cancionero Mariano de Charcas*: 346

- C) Respuesta 2.....Ca) Parte1
.....Cb) Parte 2

3)

- A) Solo-Coro 1-2-3
B) Solo-Coro 1-2-3
C) Solo-Coro 1-2-3
D) Coro-Coro 1-2-3

4)

- A) Parte 1
 Aa) Solo-coro
 Ab) Solo-coro
 Ac) Solo-coro
 Ad) Coro 1- Coro 1-2-3

B) Parte 2

- Ba) Dúo-Coros

5)

- A) Coro 1-Coro 1-2-3
B) Coro 2-Coro 1-2-3

6)

- A) Recitado 1
B) Recitado 2
C) Dúo

7)

- A) Solo-Coro 1-2-3
- B) Solo-Coro 1-2-3
- C) Solo-Coro 1-2-3

8)

- A) Coro1-Coro 1-2-3
- B) Coro 2-Coro 1-2-3
- C) Coro 1-Coro 1-2-3

1) Introducción: La introducción consta de tres estrofas. Cada una de ellas está a cargo de solos, adjudicados a las voces del primer coro. En el manuscrito aparecen bajo la indicación: “Coplas”

Copla 1	Ah del invencible muro Ah del guarnecido alcázar Nunca vencido en quien puso Toda su fuerza la gracia	Tiple 1 del Coro 1
Copla 2	Ah de ese fuerte torreón Ah de la invicta muralla Nunca combatida y siempre Del riesgo común intacta	Tiple 2 del Coro 1
Copla 3	Ah del muro de cristal Centinelas postas guardas Ah del centro ah de la torre Ah de la altura	Tenor del Coro 1

En el texto las palabras “muro”, “alcázar”, “torreón”, “muralla” hacen referencia a la Santísima Virgen María y siempre van acompañadas por algún adjetivo como: “invencible”, “fuerte” etc. Si bien no podemos señalar un diseño motivico común en el material musical de estas coplas, podemos afirmar que la unidad compositiva está dada por el tipo de construcción, que está sostenida desde un criterio secuencial.

Copla 1



Ah del in-ven-ci-ble mu-ro,



ah del guar-ne-ci-do, al - cázar

Copla 2



Ah de ese fuer-te to - rreón,



rreón, ah de la in - vic - ta mu-ra-lla,

Copla 3



Ah del mu - ro de ____ cris-tal

Copla 3: Tenor del Coro 1

El ritmo utilizado en esta copla es de negra con puntillo y corchea. Es importante destacar que toda esta sección tiende al ascenso de manera constante. En el comienzo: “Ah del muro de cristal”, el bajo asciende una octava (de Fa a Fa) por grado conjunto, luego realiza una inflexión a Re y sube hasta el Sib. La voz comienza con salto descendente de cuarta y luego asciende una sexta por grado conjunto con el texto “Ah del muro de Cristal”. Hacia el final “Ah de la torre” vuelve a ascender y se enfatiza por la inflexión a Sol. Termina la sección con el texto: “Ah de la altura”, representado melódicamente por el La, (tercera del acorde), con lo cual queda abierta la resolución, sin llegar en este caso al reposo absoluto.

2) La nueva sección está estructurada a partir de una pregunta que es contestada a través de repuestas que resultan análogas desde el punto de vista textual, textural y motivico. Las respuestas poseen dos partes. En la primera parte intervienen los coros.

Pregunta:

¿Quién llama a la inviolable

Coro 2 y 3

A la exenta fuerte

Inexpugnable plaza?



Por el contrario, “A la inviolable” y “Fuerte inexpugnable plaza” utiliza un motivo de tercera por grado conjunto descendente, intervalo que ya se encontraba presente en los motivos anteriores de doble bordadura:



Es importante destacar el uso del silencio previo a la pregunta: “Quién llama” y la insistencia en la reiteración de esta interpelación que está distribuida en las diferentes voces del coro. El recurso de la reiteración de la palabra “quién” es enfatizado por el uso de silencios, que generan en este caso una sensación de expectativa.

Los coros 2 y 3, que se comportan de manera antifonal, sólo aparecen juntos al preguntar: “quién”. Esta interpelación articula el desarrollo de toda la sección.

A su vez, las repuestas constan de dos partes. En la primera, el comienzo está a cargo de un solo coro; luego intervienen dos y como cierre responden los tres coros. La segunda comienza con una voz a solo y finaliza con la intervención de los tres coros que cumplen una función similar a la que poseen en la primera parte.

Es destacable en esta sección el paralelismo motivico y formal. En la primera sección ambas respuestas son homófonas y tienen la particularidad de utilizar la repetición de la misma nota en valores de corchea.

Respuesta 1

Parte primera del Coro 1:

49

El mí-se-ro ba - jel.

El mí-se-ro ba - jel,

8 El mí-sc-ro ba - jel,

Detailed description: This musical score for Coro 1, Respuesta 1, covers measures 49 to 51. It is written in a single system with three staves. The top staff is the vocal line, the middle is the alto line, and the bottom is the bass line. The music is in a minor key with a common time signature. The lyrics are: 'El mí-se-ro ba - jel.' for measure 49, 'El mí-se-ro ba - jel,' for measure 50, and '8 El mí-sc-ro ba - jel,' for measure 51. A '8' is written below the first staff in measure 51.

Respuesta 2

Parte primera del Coro

80

Un tris-te pe-re gri-no que en la

Un tris-te pe-re gri-no que en la

8 Un tris-te pe-re - gri-no que en la

Detailed description: This musical score for Coro, Respuesta 2, covers measures 80 to 82. It is written in a single system with three staves. The top staff is the vocal line, the middle is the alto line, and the bottom is the bass line. The music is in a minor key with a common time signature. The lyrics are: 'Un tris-te pe-re gri-no que en la' for measure 80, 'Un tris-te pe-re gri-no que en la' for measure 81, and '8 Un tris-te pe-re - gri-no que en la' for measure 82. A '8' is written below the first staff in measure 82.

En el cierre, ambos coros realizan una sección imitativa descendente que contrasta con la homofonía que le antecede:

Respuesta 1

Parte Final Coro 1

53

bus-ca el di - vi - no puer-to

bus-ca el di - vi - no puer-to

8 bus-ca el di-vi - no puer - to

Detailed description: This musical score for Coro 1, Respuesta 1, covers measures 53 to 54. It is written in a single system with three staves. The top staff is the vocal line, the middle is the alto line, and the bottom is the bass line. The music is in a minor key with a common time signature. The lyrics are: 'bus-ca el di - vi - no puer-to' for measure 53, 'bus-ca el di - vi - no puer-to' for measure 54, and '8 bus-ca el di-vi - no puer - to' for measure 55. A '8' is written below the first staff in measure 55.

Respuesta 2

Parte Final Coro 2

83

don-de ten - drá el se - gu - ro

don-de ten-drá el don - de don - de ten - drá el se-gu - ro

don-de ten-drá el se - gu - ro

La segunda parte se inicia con la sección a solo realizada por la Tiple 2 del coro 3 (respuesta 1) y la Tiple 1 del coro 3 (respuesta 2).

Parte solista de la Respuesta 1:

Tomando en cuenta el texto y las características melódico-armónicas, podemos subdividir este “arioso” en dos secciones:

1) “Y pues que nave errante en golfo visitante”. Esta sección presenta una armonía estática que se desarrolla dentro de la tonalidad de Fa Mayor. El perfil melódico se desenvuelve a través de la utilización de la doble bordadura:

y pues que na - ve e - rran - te en gol - fo vi - si - tan - te

La línea melódica no manifiesta una dirección clara y de esta manera sigue al texto: “nave errante”.

2) Corresponde al texto: “Tormenta padecéis de uno y otro elemento” y tiene características melódicas similares a la sección anterior, sólo que aquí es donde se presenta el movimiento armónico más interesante. En “Tormenta padecéis” se produce una inflexión a Re menor, aunque la frase concluye en Re Mayor (Fa # en el bajo). La frase siguiente comienza en Sol Mayor y utiliza, en el Coro, a Do Mayor como cuarto grado el cual, inmediatamente, toma la función de quinto grado de Fa Mayor.

Parte solista Respuesta 2:

El solo realizado por la Tiple 1 del Coro 3 tiene una particularidad sobresaliente: es modulante. Se dirige a Re menor y luego esta tonalidad pasa a cumplir la función de dominante para ir hacia a la resolución en Sol menor.

Las dos primeras frases abarcan un rango de octava (La 5 a La 4) y la tercera frase, de característica melódica más estática, realiza la modulación: La, como dominante, que resuelve en Re y a su vez Re, como dominante, que resuelve en Sol menor.

95

Que en su he-roi-ca for-ta - le-za la más di-vi - na gran - de-za hi -

Podemos observar también el amplio registro melódico que es utilizado para el texto “Que en su heroica fortaleza su más divina grandeza”.

Respuesta 1

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Coro 2 (Ti. 1, Ti. 2, and Tc.) and Coro 3 (Ti. 1, Ti. 2, A., and B.). The second system includes parts for Coro 3 (Ti. 1, Ti. 2, A., and B.) and an Ac. (Acoustic guitar) part. The lyrics are: "Ah del ba - jel" and "Al puer - to".

System 1:

- Coro 2:**
 - Ti. 1: Ah del ba - jel Ah del ba - jel
 - Ti. 2: Ah del ba - jel Ah del ba - jel
 - Tc.: Ah del ba - jel Ah del ba - jel

System 2:

- Coro 3:**
 - Ti. 1: Ah del ba - jel Ah del ba - jel
 - Ti. 2: Ah del ba - jel Al puer - to Ah del ba - jel
 - A.: Ah del ba - jel Ah del ba - jel
 - B.: Ah del ba - jel Ah del ba - jel
- Ac.:** Ah del ba - jel Ah del ba - jel

Respuesta 2

The musical score is divided into three systems. The first system, labeled 'Coro 1', includes parts for Tenor 1 (Ti. 1), Tenor 2 (Ti. 2), and Tenor (Te.). The second system, labeled 'Coro 2', includes parts for Tenor 1 (Ti. 1), Tenor 2 (Ti. 2), and Tenor (Te.), which are mostly silent. The third system, labeled 'Coro 3', includes parts for Tenor 1 (Ti. 1), Tenor 2 (Ti. 2), Alto (A.), Bass (B.), and Accompaniment (Ac.). The lyrics are: 'Ah del te - rre - no' and 'Ah del te - rre - no al mu - ro'. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat.

El motivo está basado en una nota repetida. El cambio lento de las armonías lo convierte en un momento estático pero poseedor gran sonoridad. El segmento armónico de mayor movimiento está relacionado con el texto y la intervención de los tres coros juntos que enfatizan “Al puerto” y “Al muro” en la primera y segunda respuesta respectivamente.

En tan noble fortaleza ¿Que armas ejerce el valor?	Tiple 2 del Coro 1	}
El Amor	Coro 1, 2 y 3	
¿Que blasón tiene por amor su magnífica grandeza?	Tenor Coro 1	}
La pureza	Coro 1, 2 y 3	
Al muro la fortaleza Peregrino navegante Pues hay en su ser constante Poder amor y pureza	Coro 2	}
Al muro a la fortaleza	Coro 1, 2 y 3	

La alternancia de solos y coros genera una estructura responsorial. Esta estructura de pregunta-respuesta está sostenida por el texto.

Primera parte:

Esta sección, encomendada a un solo, posee una armonía modulante: comienza en Fa mayor y finaliza en re menor. La primera parte “Quien exenta de peligro” presenta una línea melódica clara que asciende por grado

conjunto. En esta primera parte, si bien cadencia sobre Fa, presenta en el bajo la aparición del Mib en la armonía sincopada.



En la segunda parte, la línea que realiza el acompañamiento es melódicamente imitada por la Tiple 1 con diferencias rítmicas. Armónicamente se produce una modulación a Re menor.

Tiple 1 del Coro 3



Acompañamiento



El motivo inicial de este solo está emparentado con el motivo inicial del solo de la Tiple 2 del Coro 3 en la Respuesta 1, analizada en la sección **B**.

B) Tiple 2 del Coro 3

(Respuesta 1)



C) Tiple 1 del Coro 1



En esta sección coral aparece el texto “El poder”, el cual es cantado tres veces: la primera vez sólo por la Tiple 1 del Coro 2; la segunda vez por la Tiple 2 y el Tenor del coro 2; y la tercera vez por los tres coros. Estas apariciones generan, por superposición, un efecto de crescendo.

El motivo utilizado por la Tiple 2 del Coro 2 es el de tercera por grado conjunto y ritmo de negra con puntillo, corchea y negra.



Los coros realizan el mismo ritmo pero melódicamente se limitan a la utilización de una nota repetida:

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2, across measures 113, 114, and 115. The score is written in a single system with two systems of staves. Each system contains three staves: Ti. 1 (Tenor 1), Ti. 2 (Tenor 2), and Te. (Tiple). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The lyrics are 'cer' and 'El po - der'.

Coro 1:

- Measure 113: Ti. 1: cer; Ti. 2: (rest); Te.: (rest)
- Measure 114: Ti. 1: (rest); Ti. 2: (rest); Te.: (rest)
- Measure 115: Ti. 1: El po - der; Ti. 2: El po - der; Te.: El po - der

Coro 2:

- Measure 113: Ti. 1: El po - der; Ti. 2: (rest); Te.: (rest)
- Measure 114: Ti. 1: El po - der; Ti. 2: El po - der; Te.: El po - der
- Measure 115: Ti. 1: El po - der; Ti. 2: El po - der; Te.: El po - der

Segunda Parte:

Al finalizar el efecto producido por la gran masa sonora de los tres coros, hace su aparición la Tiple 2 del Coro1. El bajo de esta sección tiene las características del bajo de chacona (cuarta por grado conjunto descendente).



En la primera parte del solo, el motivo melódico está construido por tercetas, utilizando el recurso de escapatorias.



El tipo de cadencia melódica deja en evidencia, junto con el bajo que desciende por grado conjunto, la utilización del modo frigio.

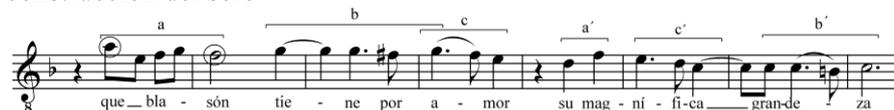
El coro que tiene a su cargo el texto “El amor” es análogo al coro de la primera parte.



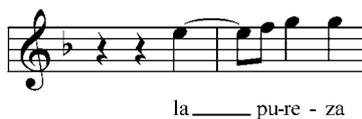
Los coros responden con el mismo ritmo y con una nota repetida. Armónicamente volvemos a encontrar el enlace I-V pero ahora sobre la tonalidad de La menor (La menor-Mi mayor).

Tercera parte:

Armónicamente realiza una modulación de La menor a Do mayor. Sigue estando presente en el motivo melódico la utilización del intervalo de tercera y de la bordadura. En el siguiente ejemplo puede observarse la construcción del solo



En la entrada de los tres coros, aparece nuevamente el motivo de tercera por grado conjunto realizado ahora por la Tiple 2 del Coro 2:



La entrada del coro que tiene a su cargo el texto “La pureza” posee una clara similitud con las entradas anteriores donde el texto era “El amor” y “El poder”. Esta intervención de los coros es destacable porque, en lugar de enlazar I-V como en los casos anteriores, se dirige a Fa mayor, el cual es percibido auditivamente como IV grado.

Cuarta parte:

Esta parte del texto, en vez de estar elaborada “a solo” como las anteriores, está realizada por el Coro 2. Dicha diferencia de textura se apoya en el hecho de que este texto no constituye una pregunta, sino una suerte de síntesis de lo dicho anteriormente. La entrada de los coros remarca el texto “Al muro, a la fortaleza”.

Aquí vuelve a aparecer el motivo utilizado en los coros de las respuestas de la sección “B” (salto de cuarta), sólo que ahora se ubica entre las voces intermedias y poco a poco se vuelve más evidente:

Motivo en Respuesta de “B”



Coro de cuarta parte:

138

Coro 2

Ti. 1
Al mu - ro, a la for - ta - le - za

Ti. 2
Al mu - ro, a la for - ta - le - za

Te.
Al mu - ro, a la for - ta - le - za

8

144

Coro 2

Ti. 1
pues hay en su ser cons-tan -

Ti. 2
pues hay en su ser cons-tan -

Te.
pues hay en su ser cons-tan -

8

147

Ti. 1
- te po - der, po - der, a - mor y pu - re - za

Coro 2
Ti. 2
- te po - der, a - mor y pu - re - - - za

Te.
8
- te po - der, a - mor y pu - re - za

El Coro 2 se mueve armónicamente desde Fa mayor a Do mayor al cantar el texto: “la Fortaleza”. Inmediatamente evoluciona a La mayor (utilizado como quinto grado) cuando propone: “Peregrino navegante”. La resolución, en lugar de ser en Re menor es llevada a Re mayor. Esta tonalidad funciona como quinto grado de Sol menor, el cual, a su vez, cumple la función de un quinto grado que resuelve en Do mayor cuando se propone el texto “Poder”. Como cierre, modula a Fa mayor.

El coro se comporta de manera homófona excepto en la entrada, “Poder amor y pureza”, que tiene un comienzo imitativo, como puede observarse en el ejemplo anterior.

El coro final está organizado con la aparición sucesiva de los tres coros: Tiple 1, Tiple 2 y Tenor del Coro 1, luego el Coro 2 y finalmente el Coro 3.

The image shows a musical score for three choirs, each with four vocal parts (Tenor 1, Tenor 2, Tenor, and Bass). The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are in Spanish and describe the strength of the 'almu-ro' (the sun) and 'for-ta-le-za' (strength). The score is divided into three systems, each starting with a measure number '152'. The lyrics for each system are as follows:

System 1:
 Coro 1: Ti. 1: al mu - ro a la for - ta - le - za Se - a pues nor - te
 Ti. 2: a la for - ta - le - za for - ta - le - za
 Te.: a la for - ta - le - za for - ta - le - za

System 2:
 Coro 2: Ti. 1: re - za al mu - ro a la for - ta - le - za
 Ti. 2: - za al mu - ro a la for - ta - le - za
 Te.: re - za al mu - ro a la for - ta - le - za

System 3:
 Coro 3: Ti. 1: a la for - ta - le - za
 Ti. 2: a la for - ta - le - za
 A.: a la for - ta - le - za
 B.: a la for - ta - le - za

4) Esta sección posee dos partes. La primera tiene rasgos similares a la sección “C”: cuatro secciones y textura responsorial. En las tres primeras secciones se alternan solo y coro y en la cuarta coro con coros. Cada vez que aparecen las “respuestas” en los coros lo hacen con el mismo motivo melódico, presentando pequeñas diferencias

Parte 1

Sea pues norte a mi huella	Tiple 1 del Coro 1	}
La Estrella	Coro 2 y 3	
Sea de mi triunfo el alma	Tiple 2 del Coro 1	}
La Palma	Coro 2 y 3	
Pues alienta mi fortuna	Tenor Coro 1	}
La Luna	Coro 2 y 3	
Siendo encendido farol	Coro 1	}
El Sol	Coro 1, 2 y 3	

Parte 2

Hoy a su puro arrebol Llegad libres y absolutos Si halláis en sus atributos	Tiple 1 y 2 del Coro 3
La Estrella la Palma La Luna y el Sol	Todos

La entrada de la Tiple 1 se realiza mediante un movimiento de cuarta por grado conjunto, e inmediatamente se presenta una modulación a Sol menor a través de un giro de bordadura:

159

Se - a pues nor - te a mi hue - lla

Las respuestas de los coros 2 y 3 imitan la bordadura, reafirmando la tonalidad:

The image shows a musical score for two choirs, Coro 2 and Coro 3, starting at measure 162. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The lyrics for all parts are "la_es - tre - lla".

Coro 2: This choir consists of three parts: Ti. 1 (Tenor 1), Ti. 2 (Tenor 2), and Te. (Tenor). The melody for Ti. 1 and Ti. 2 is identical, starting on a whole note G4 and moving to a half note A4. The Tenor part (Te.) starts on a whole note G3 and moves to a half note A3. A fermata is placed over the final notes of all parts.

Coro 3: This choir consists of four parts: Ti. 1 (Tenor 1), Ti. 2 (Tenor 2), A. (Alto), and B. (Bass). The melody for Ti. 1 and Ti. 2 is identical, starting on a whole note G4 and moving to a half note A4. The Alto part (A.) starts on a whole note G4 and moves to a half note A4. The Bass part (B.) starts on a whole note G3 and moves to a half note A3. A fermata is placed over the final notes of all parts.

La entrada de la Tiple 2 se inicia con el motivo de bordadura y modula de Sol menor a Do mayor. Como cierre, la entrada del Tenor, llevará de Do

mayor a Re menor. La voz del tenor utiliza para su desarrollo elementos de la Tiple 1 y de la Tiple 2.

Tenor

pues a - lien - ta mi for - tu - na

Tiple 1

159 Se - a pues nor - te

Tiple 2

triun - fo el al - ma

Los coros reafirmarán la tonalidad de Re menor tal como lo hicieron anteriormente.

Esta sección finaliza con el Coro 1 y la intervención de los otros coros que responden. El material que utiliza el Coro 1 está derivado de la cuarta por grado conjunto ascendente. En su primera aparición se presenta interrumpido y realiza una elisión a través de la bordadura.

sien-do en - cen - di - do - fa - rol

sien-do en - cen - di - do - fa - rol

8 sien-do en - cen - di - do - fa - rol :

La respuesta que realiza el Coro 2 está derivada del motivo de cierre que introduce la Tiple 2 en su solo:

Coro 2

180

el Sol el Sol

el Sol el Sol

el Sol el Sol

La sección finaliza en Re, en función de dominante que da paso a la resolución que tiene lugar en la segunda parte.

Segunda parte:

El dúo utiliza los mismos elementos que surgieron a lo largo de esta sección. Podemos observar que se presenta el motivo que utilizó el Coro 1 (cuarta ascendente por grado conjunto y bordadura).

183

Ti. 1

Ti. 2

Hoy a su pu-ro,a-rre - bol lle - gad li - bres y,ab-so - lu - tos

Hoy a su pu-ro,a-rre - bol lle - gad li - bres y,ab-so - lu - tos

Este dúo tiene tres partes determinadas por su dirección armónica y por las apariciones de los Coros:

La primera aparición del dúo, que es la que se muestra en el ejemplo anterior, se dirige armónicamente desde Sol menor a Fa mayor. La segunda frase se dirige a la dominante de Re menor a través de un movimiento melódico de cuarta descendente. El Dúo alterna con los tres coros en simultáneo (en el Coro 3 sólo intervienen el Alto y el Bajo pues las otras voces son las que están a cargo del dúo). Aquí vuelve a presentarse el recurso de bordadura para reafirmar la tonalidad, esta vez entre las voces intermedias:

The image shows a musical score for three choirs (Coro 1, Coro 2, and Coro 3) across measures 193, 194, and 195. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The lyrics are: "la es - tre - lla la pal - ma".

Coro 1: Includes parts for Tenor 1 (Ti. 1), Tenor 2 (Ti. 2), and Tenor (Te.).

Coro 2: Includes parts for Tenor 1 (Ti. 1), Tenor 2 (Ti. 2), and Tenor (Te.).

Coro 3: Includes parts for Tenor 1 (Ti. 1), Tenor 2 (Ti. 2), Alto (A.), and Bass (B.).

The lyrics are: "la es - tre - lla la pal - ma".

Como cierre, el dúo cadencia a Fa mayor, tal como lo hiciera el solo de la Tiple 2 pero con un sonido agregado y el elemento de bordadura.

197

la lu - na y_el sol la lu - na y_el sol

la lu - na y_el sol la lu - na y_el sol

Los coros responden y afirman la tonalidad utilizando la bordadura sostenida por las armonías V-I en Fa mayor.

5) En esta sección encontramos nuevamente dos partes análogas entre sí.

Parte 1		Parte 2	
Apresure el paso	Coro 1	Seguid seguid	Coro 2
el aliento el eco y la voz		caminante	
a la estrella a la palma		Este norte nunca	
la luna y el Sol		errante	
que vierte purezas		Que triunfante	
que triunfos señala		De las infaustas	
candores exhala		peñas	
y luce esplendor		Os avisan las señas	
		Con su puro	
		esplendor	
La estrella la palma	Coro 1-2-3	La estrella la palma	Coro 1-2-3
La luna y el sol		La luna y el sol	

Cada parte está constituida por la intervención de un coro solo al cual responden los tres coros juntos, En ambas partes aparece el mismo texto con diferente música. Estos coros a solo son imitativos.

Coro solo parte 1: Presenta el motivo en el acompañamiento. Si bien aquí el descenso por grado conjunto llega hasta la séptima, el intervalo que tomarán las voces para imitar será el de quinta.



Imitación de las voces:

Volado

202

A - pre - su - re__ el__ pa - so a - pre - su - re a - pre - su -

A - pre - su - re el pa - so a - pre - su -

A - pre - su - re__ el__ pa -

El texto “Apresure el paso” es representado por el movimiento melódico que se produce en figuración de corcheas. Después de esa primera imitación se presenta un nuevo motivo:

204

pa - so a - pre - su - re a - pre - su - re a - pre - su - re el a - lien - to,
 su - re el pa - so a - pre - su - re a - pre - su - re el a - lien - - - to,
 A - pre - su - re el pa - so a - pre - su - re el a - lien - to,

Estos dos motivos y sus imitaciones nos llevan armónicamente desde Fa mayor a Sol menor y luego nuevamente a Fa mayor. Al llegar aquí se inicia una sección de transición que presenta el texto “el eco y la voz”. En ella, las voces superiores se mueven juntas mientras que la grave se mantiene en valores largos y sostiene el pasaje armónico que conduce a Re menor:

209

lien-to, el e - co y la voz el e - - - co el e - co y la voz
 - to, el e - - - co y la voz el e - - - co el e - co y la voz
 lien-to, el e - co y la voz el e - - - co y la voz

Al finalizar esta sección se reitera el texto “a la estrella, a la palma, a la luna y el sol” apoyado en el intervalo de cuarta disminuida sobre la tonalidad de Sol menor.

218

voz a la es - tre - lla a la

voz a la es - tre - lla

En la Tiple 2, el salto de cuarta justa indica el final de la imitación en Sol menor, el cual da comienzo al mismo tipo de imitación pero esta vez sobre Do menor:

221

a la lu - na y el sol

pal - ma a la lu - na y el sol Que vier - te pu - re - zas que trium - fos se - ña - la can - do - res ex - ha - la

Que vier - te pu - re - zas que trium - fos se - ña - la can - do - res ex - ha - la ex - ha - la

En los ejemplos anteriores, la imitación se da entre dos voces (Tiple 1 y 2 en Sol menor, y Tiple 2 y Tenor en Do menor). El cambio de tonalidad se justifica en razón del cambio del texto: mientras la Tiple 2 y el Tenor cantan el nuevo texto, la Tiple 1 sostiene la palabra “Sol”.

Esta sección es una de las más “oscuras” por el tipo de enlace realizado y por la utilización de la tonalidad de Do menor, la cual sólo aparece en este fragmento.

El Coro 1 dará la entrada al resto de los coros finalizando con un salto de cuarta y descendiendo por grado conjunto para conducir desde la tonalidad de Do menor a la de Fa mayor.

232

y lu - ce es plen - dor a la es - tre - lla

y lu - ce es plen - dor a la es - tre - lla

8 y lu - ce es plen - dor a la es - tre - lla

Los coros cierran la sección repitiendo, con carácter de respuesta, lo dicho por el Coro 1: “a la estrella, a la palma, a la luna y el sol”, para finalizar en Re menor.

240

sol a la lu - na y el sol

sol a la lu - na y el sol

8 sol a la lu - na y el sol

240

a la lu - na y el sol

a la lu - na y el sol

8 a la lu - na y el sol

Segunda parte:

A diferencia del coro a solo de la parte anterior, éste tiene un carácter más solemne debido a su permanencia armónica sobre I-V-I de Re menor, armonía que permite el juego de las imitaciones que se desarrollan.

244

se - guid se - guid ca-mi - nan - te se - guid se - guid ca-mi - nan - te

se - guid se - guid ca-mi - nan - te se - guid ca-mi - nan - te

se - guid se - guid ca-mi - nan - te

Se debe señalar que este coro posee un carácter tranquilo. Si bien hace una breve inflexión a Fa mayor, se mantiene hasta el final en la tonalidad de Re menor. Salvo el comienzo imitativo, el resto de la sección es estática desde el punto de vista melódico, ya que se desarrolla a través de notas repetidas y de pequeños movimientos de bordadura obligados por las funciones armónicas.

256

que trium - fan - te de las in - faus - tas pe - ñas os a - vi - san las se - ñas

que trium - fan - te de las in - faus - tas pe - ñas os a - vi - san las se - ñas

que trium - fan - te de las in - faus - tas pe - ñas os a - vi - san las se - ñas

Las entradas de los Coros reafirman la tonalidad de Re menor realizando para ello el mismo movimiento melódico que se muestra en el ejemplo anterior.

6) Recitados y Dúo:

En esta sección se sucederán dos recitados: el primero realizado por la Tiple 1 del Coro 1 y el segundo por la Tiple 2 del Coro 1. Ambas voces se unen para el Dúo.

Recitado Tiple 1: Si bien lleva el título de “recitado”, el movimiento melódico efectuado se aproxima más al de un “arioso”. Vemos en este recitado cierta similitud con el realizado en la Respuesta 2 de la sección B. Abarca la octava como rango interválico y presenta giros similares.

Tiple 1 del Coro 3 en Respuesta 2 de la sección B:



Tiple 1 Coro 1:



Vemos que después de una acción recitativa, el primer gesto melódico abarca una octava, tal como lo realizara la Tiple 1 del Coro 3; seguidamente, el giro melódico es prácticamente idéntico.

Luego de esta frase encontramos la recurrencia del intervalo de tercera, tan utilizado a lo largo de toda la obra, así como también, la utilización de la cuarta disminuida presentada en la sección anterior:

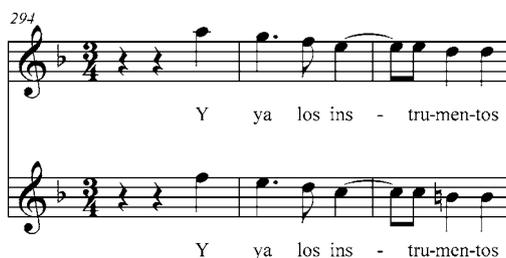


Es de destacar el salto brusco realizado hacia la nota Do al final del recitado: salto de sexta ascendente y luego un descenso de quinta.

Después de efectuar una inflexión a Sol menor, el recitado finaliza sobre La (V de Re menor) que plantea la resolución a la entrada del segundo recitativo.

Recitado Tiple 2: Este recitado tiene en común con el anterior la aparición brusca de la nota Do. En este caso, se llega a través del Si natural que lo anticipa:

Dúo: Este dúo tiene tres partes. En la primera y en la tercera las voces se mueven juntas, mientras que la parte central es de carácter imitativo. El comienzo recuerda al Coro 1 del N° 11, ya que utiliza una quinta por grado conjunto descendente. El ritmo apuntillado lleva a que la agrupación melódica sea de a dos:



En la sección imitativa encontramos un cruce de voces. En este momento se genera una inflexión a Mib mayor. En el siguiente ejemplo podemos observar cómo se produce la quinta disminuida que resuelve sobre el intervalo Mib-Sol y el movimiento continuo determinado por el cruce. Esta circunstancia genera un momento estático sobre el texto “alborada del más feliz día”.

300

a el al - bo - ra - da del más fe - liz dí - a del más fe - liz dí - a

a el al - bo - ra - da del más fe - liz dí - a

Después de esta sección imitativa aparece el motivo derivado de la imitación que conduce armónicamente a Fa Mayor, cerrando así la sección.

7) En esta sección se alternarán Solos y Coros; la estructura es la siguiente:

Tiple 2 del Coro 1 - Coros

Tenor del Coro 1 - Coros

Tiple 2 del Coro 2 - Coros

Tiple 2 del Coro 1: Este solo recuerda, por su carácter, a los del comienzo de la obra, ya que reitera el carácter secuencial.

A el Al - ba - dí - ví - na que en can - dí - do, o - rien - te siempre re - ful - gen - te se

Armónicamente comienza en Fa mayor y finaliza en Do mayor. La entrada de los coros (voces del Coro 1 y Coro2) se realizan por imitación de la Tiple que canta: “Celebrad”, “Venerad”, etc.

322

Coro 1

Ti. 1

Ce - le - brad ve - ne - rad a - plau - did

322

Ti. 2

cir Ce - le - brad ve - ne - rad a - plau - did

322

Te.

Ce - le - brad ve - ne - rad a - plau - did

322

Coro 2

Ti. 1

Ce - le - brad ve - ne - rad a - plau - did

322

Ti. 2

Ce - le - brad ve - ne - rad a - plau - did

322

Te.

Ce - le - brad ve - ne - rad a - plau - did

En cada respuesta hay un cambio armónico: La mayor-Re mayor-Sol mayor, secuencia que finaliza en Do mayor. El Coro 3 hace su aparición con una sección melódica cadencial que nos lleva de Do mayor a Fa mayor.

Coro 3

328

que en can-di-do, o-rien-te

que en can-di-do, o-rien-te

que en can-di-do, o-rien-te

que en can-di-do, o-rien-te

Anticipa el texto el Coro 3; los otros dos coros repiten a manera de eco. El movimiento armónico nos lleva de Fa mayor a una inflexión a Re menor que finaliza en Do Mayor.

Tenor del Coro 1: Nuevamente nos encontramos con un aria que abarca el registro de octava: de La a La.

A a - que-lla her - mo - su - ra que nn - tu - ra - le - za te dí - o la no - ble - za de ser más fe - liz Ce - le - brad

De manera análoga al solo anterior, la introducción del Coro 1 y 2 se efectúa como respuesta a la anticipación del solista (en este caso el tenor) que, como puede observarse en el ejemplo, presenta el texto: “Celebrad”. La entrada del Coro 3 cumple la misma función que en el solo que le antecede. Armónicamente es idéntico.

Tiple 2 del Coro 2: A diferencia de los otros solos, éste nos lleva armónicamente desde Do mayor a Re menor. También encontramos aquí una construcción secuencial de la melodía, con carácter ascendente, que

hace referencia al texto “A aquel fuerte muro que el alto concepto...”. En este fragmento podemos comprobar nuevamente la similitud con los solos que inician la obra: el elemento secuencial y ascendente que hace referencia al texto.



La conclusión, conformada por escapatorias en terceras (final del ejemplo anterior) recuerda el final del solo que realiza Tiple 2 del Coro 2 en la segunda parte de la sección C.

Tiple 2 Coro 2 Sección C:



Este solo nos lleva hacia Re menor. Al igual que en las anteriores arias, los coros 1 y 2 entran por imitación del texto que realiza la tiple: “Celebrad”. La entrada del Coro 3 conduce a la tonalidad de Sib mayor que marcha hacia Sol menor y finalmente cadencia en Fa mayor.

8) Final

Comienza el Coro 1 a través de un motivo melódico que lleva presente la bordadura y el ascenso por grado conjunto del intervalo de tercera (ambos elementos muy utilizados en el transcurso de toda la obra).



La entrada de los coros 2 y 3 propone una respuesta:

The image shows a musical score for two choirs, Coro 2 and Coro 3, and an organ part. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It covers measures 395, 396, and 397. The lyrics for all parts are "vi - da".

Coro 2: Ti. 1, Ti. 2, Te. (Tercera)

Coro 3: Ti. 1, Ti. 2, A. (Bordadura)

Bajo Organo

Measure 395: Ti. 1 and Te. enter with a half note G4, quarter note A4, and half note Bb4. Ti. 2 enters with a half note G4, quarter note A4, and half note Bb4. The organ plays a half note G3, quarter note A3, and half note Bb3.

Measure 396: All parts continue with the same rhythmic pattern. The organ part is a half note G3, quarter note A3, and half note Bb3.

Measure 397: All parts continue with the same rhythmic pattern. The organ part is a half note G3, quarter note A3, and half note Bb3.

El coro 2 comienza su “solo” de manera imitativa con un motivo en el que también están presentes la tercera y la bordadura.

405

Coro 2

Ti. 1
sien-do_en su Con - cep -

Ti. 2
sien-do_en su Con -

Te.
sien-do_en su Con - - - cep

Los coros 1 y 3 realizan la respuesta con el motivo de bordadura, de manera análoga a la anterior.

Finalizan los tres coros en simultáneo. El motivo de bordadura que se desarrolla a lo largo de este final es compensado a través del movimiento armónico, el cual circula desde Sib mayor, Fa mayor y Re menor para llegar nuevamente a Fa Mayor. En este final prevalecen asimismo los motivos de bordadura y de tercera por grado conjunto.

Algunas reflexiones finales sobre la función dramática del texto

Citábamos antes que Andrés Eichamnn Oehrli (en su estudio publicado en el *Cancionero Mariano de Charcas*) considera una posible puesta teatral de este villancico. En su estudio afirma que “es muy difícil determinar parlamentos propios de un integrante del elenco, o de todo un coro, que hiciera de “personaje”, porque el mismo que pregunta participa en una respuesta” pero, no obstante, presenta el texto como un “diálogo”. Atribuye los solos a personajes que denomina “peregrinos” por buscar el asilo del “guarnecido alcázar” (alegoría de la Virgen) y las respuestas a un “vigía” que les responde desde el torreón. Menciona también en su estudio que Javier Grande Queijo ha indicado que la estructura de la pieza es similar a un pequeño auto “con apoteosis musical”.

La distribución textual de la obra es la siguiente:

Música	Texto
<p>1) Introducción: Solo (Tiple 1 del Coro 1) Solo (Tiple 2 del Coro 1) Solo (Tenor del Coro 1)</p>	<p>Ah del invencible muro Ah del fuerte torreón Ah del muro de cristal</p>
<p>2) Coro 2 y 3 (Respuesta 1) Coro 1 Coro 2 y 3 Tiple 2 del Coro 3 Coro 2 y 3</p>	<p>¿Quién la llama...? El mísero bajel que busca el puerto... Ah del bajel al puerto Y pues que nave errante... Ah del bajel al puerto</p>
<p>(Respuesta 2) Coro 2 Coro 1 y 3 Tiple 1 del Coro 3 Coro 1, 2 y 3</p>	<p>Un triste peregrino que en la tierra Ah del terreno al muro Que en su heroica fortaleza... Al muro</p>
<p>3) (Parte 1) Tiple 1 del Coro 1 Coro 1-2-3 Tiple 2 del Coro 1 Coro 1-2-3 Tenor del Coro 1 Coro 1-2-3</p>	<p>¿Quién exenta de peligro...? El Poder En tan noble fortaleza ¿Qué armas...? El Amor ¿Qué blasón tiene...? La Pureza</p>
<p>(Parte 2) Coro 2 Coro 1-2-3</p>	<p>Al muro a la fortaleza Peregrino navegante, Pues hay en su ser constante Poder, Amor y Pureza Al muro a la fortaleza</p>

<p>4) (Parte 1) Tiple 1 del Coro 1 Coro 1-2-3</p> <p>Tiple 2 del Coro 1 Coro 1-2-3</p> <p>Tenor del Coro 1 Coro 1-2-3</p> <p>Coro 1 Coro 1-2-3</p>	<p>Sea norte a mi huella La estrella</p> <p>Sea de mi triunfo el alma La palma</p> <p>Pues alienta mi fortuna La luna</p> <p>Siendo encendido farol El sol</p>
<p>(Parte 2) (Dúo-Coros) Tiple 1 y 2 del Coro 3 Coro 1-2-3</p>	<p>Hoy a su puro arrebol... Si halláis en sus atributos: La estrella, la palma, la luna y el sol.</p>
<p>5) Coro 1-Coro 1-2-3 Coro 2-Coro 1-2-3</p>	<p>Apresure el paso... Seguid, seguid, caminante....</p>
<p>6) Recitado 1 (Tiple 1 del Coro 1) Recitado 2 (Tiple 2 del Coro 1) Dúo (Tiple 1 y 2 del Coro</p>	<p>Ya de esa hermosa playa... Ya al ameno pan... Y ya los instrumentos en lírica armonía....</p>
<p>7) Tiple 2 del Coro 1 Coro 1-2-3 (Copla 1)</p> <p>Tenor del Coro 1 Coro 1-2-3 (Copla 2)</p> <p>Tiple 2 del Coro 2 Coro 1-2-3 (Copla 3)</p>	<p>Al alba divina... Celebrad, venerad y aplaudid</p> <p>A aquella hermosura... Celebrad, venerad y aplaudid</p> <p>A aquel fuerte muro... Celebrad, venerad y aplaudid</p>

8)	
Coro 1 Coro 1-2-3	Pues su intacta pureza.... Vida fue y fortaleza a la naturaleza
Coro 2 Coro 1-2-3	Siendo en su Concepción divina singular María el Norte, María el Muro y soberano mar.
Coro 1-2-3 Coro 1-2-3	Y entre Dios y entre el hombre Remedio, alivio, gloria dicha y paz

El cuadro anterior permite advertir que el texto está organizado en ocho secciones musicales. La primera sección consiste en una llamada reiterada al torreón del alcázar. La segunda abre un diálogo entre Guardianes o Vigías (seres divinos o sobrenaturales) y peregrinos (seres terrenales) que se continúa en las secciones musicales 2, 3 y 4. La tercera presenta una manifestación de Fe de los peregrinos y comprende las secciones musicales 5, 6 y 7. En la conclusión el texto presenta a la Santísima la Virgen como mediadora entre Dios y los hombres y se desarrolla en la sección musical 8.

El texto está presentado en secciones a cargo de solos y secciones corales siguiendo el siguiente esquema:

Personajes individuales

Peregrino 1.....Tiple 1 del Coro 1

Peregrino 2.....Tiple 2 del Coro 1

Peregrino 3.....Tenor del Coro 1

Peregrino 4.....Tiple 2 del Coro 2

Vigía 1.....Tiple 1 del Coro 3

Vigía 2.....Tiple 2 del Coro 3

Personajes grupales

Coro 1.....Peregrinos

Coro 2.....Peregrinos

Coro 3.....Vigías o guardianes

Tal como comenta Andrés Eichamnn Oehrli, la función textual se desdibuja en algunos pasajes en donde el coro se comporta como si representara a dos personajes diferentes: uno que pregunta y otro que responde. Esta situación se presenta en el Coro 2. Dicho coro interviene por primera vez en la sección musical 2 en donde realiza una pregunta a los peregrinos. La respuesta a pregunta la realizan los peregrinos del Coro 1 a la que se suman los peregrinos del Coro 2. Se presenta así una dualidad funcional en la que el mismo coro asume el personaje “Vigía” y de “Peregrino.

Como cierre brindamos un análisis detallado de la distribución del texto que pude comprobarse en la transcripción de la obra que se encuentra en el CD adjunto a esta publicación.

1) Introducción:

Peregrino 1	Ah del invencible muro Ah del guarnecido alcázar Nunca vencido en quien puso toda su fuerza la gracia	Tiple 1 del Coro 1
Peregrino 2	Ah de ese fuerte torreón Ah de la invicta muralla Nunca combatida y siempre Del riesgo común intacta	Tiple 2 del Coro 1
Peregrino 3	Ah del muro de cristal Centinelas postas guardas Ah del centro ah de la torre Ah de la altura	Tenor del Coro 1

**2)
(Pregunta)**

Vigías	¿Quién llama a la inviolable A la exenta fuerte Inexpugnable plaza?	Coro 2 y 3
--------	---	------------

(Respuesta 1)

Peregrino 1	El mísero bajel que nafragante De la naturaleza que inconstante Busca el divino puerto al puerto	Coro 1
Peregrinos y Vigías	Ah del bajel Al puerto	Coro 1, 2 y 3
Vigía 2	Y pues que nave errante En golfo visitante Tormenta padecéis De uno y otro elemento	Tiple 2 del Coro 3
Peregrinos y Vigías	Ah del bajel al puerto	Coro 1,2 y 3

(Respuesta 2)

Peregrino 2	Un triste peregrino que en la tierra Padece infausta guerra ¿Dónde tendrá el seguro?	Coro 2
Peregrinos y Vigías	Ah del terreno al muro	Coro 1,2 y 3
Vigía 1	Que en su heroica fortaleza La más divina grandeza Hizo el concepto más puro	Tiple 1 del Coro 3
Peregrinos y Vigías	Al muro al muro al muro	Coro 1, 2 y 3

3)

(Parte 1)

Peregrino 1	¿Quien exenta de peligro Ese muro pudo hacer?	Tiple 1 del Coro 1
Peregrinos y Vigías	El Poder	Coro 1, 2 y 3
Peregrino 2	¿Que armas ejerce el valor?	Tiple 2 del Coro 1
Peregrinos y Vigías	El Amor	Coro 1, 2 y 3
Peregrino 3	¿Qué blasón tiene por amor su magnífica grandeza?	Tenor del Coro 1
Peregrinos y Vigías	La pureza	Coro 1, 2 y 3

(Parte 2)

Peregrinos	Al muro la fortaleza Peregrino navegante Pues hay en su ser constante Poder amor y pureza	Coro 2
Peregrinos y Vigías	Al muro a la fortaleza	Coro 1, 2 y 3

4)

(Parte 1)

Peregrino 1	Sea pues norte a mi huella	Tiple 1 del Coro 1
Peregrinos y Vigías	La Estrella	Coro 2 y 3
Peregrino 2	Sea de mi triunfo el alma	Tiple 2 del Coro 1
Peregrinos y Vigías	La Palma	Coro 2 y 3
Peregrino 3	Pues alienta mi fortuna	Tenor Coro 1
Peregrinos y Vigías	La Luna	Coro 2 y 3

Peregrinos	Siendo encendido farol	Coro 1
Peregrinos y Vigías	El Sol	Coro 1, 2 y 3

(Parte 2)

Vigía 1 y 2	Hoy a su puro arrebol Llegad libres y absolutos Si halláis en sus atributos	Tiple 1 y 2 del Coro 3
Peregrinos y Vigías	La Estrella la Palma La Luna y el Sol	Coro 1, 2 y 3

5)

Peregrinos	Apresure el paso el aliento el eco y la voz a la estrella a la palma la luna y el Sol que vierte purezas que triunfos señala candores exhala y luce esplendor	Coro 1
Peregrinos y Vigías	La Estrella la Palma La Luna y el Sol	Coro 1, 2 y 3

Peregrinos	Seguid seguid caminante Este norte nunca errante Que triunfante De las infaustas peñas Os avisan las señas Con su puro esplendor	Coro 2
Peregrinos y Vigías	La Estrella la Palma La Luna y el Sol	Coro 1, 2 y 3

6)

Peregrino 1	Ya de esa hermosa playa La inviolable la exenta Hermosa raya Que en cristalina limpia, pura	Tiple 1 del Coro 1
-------------	---	--------------------

	Prueba El disturbio infeliz que causó Eva A la naturaleza No tocó su limpieza Llegó al puerto feliz	
Peregrino 2	Ya a el ameno pan que en copia Soberana y deleitosa Matizó de azucena lirio y rosa Llega el entendimiento en paz segura Al destino feliz de su aventura	Tiple 2 del Coro 1
Peregrino 1 y 2	Y ya los instrumentos En lírica armonía A el alborada del más feliz día Hacen sonora salva Ha ha ha ha ha ha salva	Tiple 1 y 2 del Coro 1

7)

Peregrino 2	A el alba divina Que en candido oriente Siempre refulgente Se vido lucir	Tiple 2 del Coro 1
Peregrinos	Celebrad, venerad, aplaudid	Coro 1 y 2
Vigías	Que en candido oriente	Coro 3
Peregrinos	(Oriente)	Coro 1 y 2
Vigías	Siempre refulgente	Coro 3
Peregrinos	(refulgente)	Coro 1 y 2
Peregrinos y Vigías	Se vido lucir	Coro 1, 2 y 3

Peregrino 3	A aquella hermosura Que Naturaleza Le dio la nobleza De ser mas feliz	Tenor del Coro 1
-------------	--	------------------

Peregrinos	Celebrad, venerad, aplaudid	Coro 1 y 2
Vigías	Que Naturaleza	Coro 3
Peregrinos	(Naturaleza)	Coro 1 y 2
Vigías	Le dio la nobleza	Coro 3
Peregrinos	(la nobleza)	Coro 1 y 2
Peregrinos y Vigías	De ser mas feliz	Coro 1, 2 y 3

Peregrino 4	A aquel fuerte muro Que el alto concepto Con su entendimiento Pudo concebir	Tiple 2 del Coro 2
Peregrinos	Celebrad, venerad, aplaudid	Coro 1 y 2
Vigías	Que el alto concepto	Coro 3
Peregrinos	(concepto)	Coro 1 y 2
Vigías	Con su entendimiento	Coro 3
Peregrinos	(entendimiento)	Coro 1 y 2
Peregrinos y Vigías	Pudo concebir	Coro 1, 2 y 3

8) Conclusión

Peregrinos y Vigías	Pues su intacta pureza concebida Vida fue y fortaleza A la Naturaleza	Coro 1 y Coro 2 y 3
Peregrinos y Vigías	Siendo en su Concepción Divina singular María el muro María el norte Y soberano mar	Coro 2 y Coro 1 y 3
Peregrinos y Vigías	Y entre Dios y entre el hombre	Coros 1-2-3 (entradas corridas)
Peregrinos	Remedio Alivio gloria dicha y paz.	Te del Coro 1 Tiple 1 del Coro 1 Tiple 2 del Coro 1
Peregrinos y Vigías	(Remedio alivio, gloria dicha y paz)	Coro 1,2 y 3

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

FUENTES

- Manuscrito digital de la obra *Ah del invencible muro*. Archivo de Música Colonial Americana del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA (donación Carmen García Muñoz). Facsimilar digital del Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia (Sucre).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYESTARÁN, LAURO

1962 *Domenico Zipoli. Vida y obra*, Buenos Aires, edición de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA.

BRUNEAU, G.

2006 “Los músicos de la Catedral de La Plata a través de sus huellas escritas en las partituras conservadas en el Archivo Nacional de Bolivia”. En: *Historia y Cultura*, 31.

CLARO VALDES, Samuel

1974 *Antología de la Música Colonial en América del Sur*. Ediciones de la Universidad de Chile, Chile.

EICHMANN OEHRLE, Andrés (editor)

2009 *Cancionero Mariano de Charcas*. Publicaciones del Centro de Música Indiano, Editorial Iberoamericana, Universidad de Navarra, España.

EICHMANN OEHRLE, Andrés (ed., continuación)

2005 *Letras humanas y divinas de la muy noble Ciudad de La Plata* (Bolivia), Ed. Iberoamericana, Universidad de Navarra, España, 2005.

FERNANDEZ CALVO, DIANA

2010-11 *La música dramática en el Seminario San Antonio Abad de Cusco (siglos XVII y XVIII). Estudio crítico análisis y transcripción de comedias, jocosos, romances, cantadas, juguetes, mojigangas y tonos humanos de los siglos XVII y XVIII.* Publicación internacional del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA con la Editorial de la Universidad Sedes Sapintiae de Lima, Perú (2010 - primera edición, 2011- segunda edición).

2012 *La música en la vida del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Análisis del Corpus documental del reservorio: textos musicales dentro del contexto histórico.* Publicación internacional del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA con la Editorial de la Universidad Sedes Sapintiae de Lima, Perú. EDUCA (en prensa).

GARCÍA MUÑOZ, Carmen y ROLDAN, Waldemar A.

1972 *Un archivo musical americano,* Buenos Aires, EUDEBA.

MORALES ABRIL, Omar. (Prólogo de Aurelio Tello)

2005 *Villancicos de Tomás Torrejón y Velasco,* Universidad de San Carlos de Guatemala, Fundación Tomás Pascual, Centro de Estudios Folklóricos, Guatemala.

NAWROTT, Piotr; C. PRUDENCIO y M. E SOUX

2000 *Nacimiento de N. S. Jesucristo, música de los Archivos Coloniales de Bolivia, Siglos XVII y XVIII.* Ed Piotr NAWROTT, La Paz, 2 vol.

ROLDAN, Waldemar Axel.

1986 *Catálogo de manuscritos de música colonial de la Biblioteca Nacional de Bolivia,* PNUD UNESCO, Instituto Boliviano de Cultura.

1986 *Antología de Música Colonial Americana*. Buenos Aires, Talleres gráficos Yanina.

SEOANE, CARLOS y EICHMANN, A.
1993 *Lírica colonial boliviana*. La Paz, Quipus.

* * *

Diana Fernández Calvo ha sido galardonada con el *Premio Konex2009 Música Clásica Argentina*. Es Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina (UCA) y Doctora en Historia (UCA). Es Magister en Gestión (Universidad CAECE); Especialista en Educación Virtual Universitaria (UNQUI); Licenciada y Profesora Superior Universitaria en Musicología y Crítica Musical y en Educación Musical (Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA) y Profesora Superior de Piano (Conservatorio Nacional de Música). Desde 2005, se desempeña como Directora del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA). Desde su dedicación como investigadora Perfil 1 (PIN 1 FACM-UCA); dirige equipos de investigación a nivel nacional e internacional. Desde 2009 es *Coordinadora del Doctorado en Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales* (UCA). Ha recibido numerosos premios nacionales e internacionales como compositora y musicóloga. A partir de 2010 ha sido designada Miembro de Número de la Academia Argentina de la Historia.

Diego Alberton es Licenciado en Composición por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA e investigador del IIMCV. En la actualidad se desempeña como Docente Adjunto de la Cátedra Computación Aplicada I en la FACM. Desde 2009 forma parte del equipo dirigido por la Dra. Diana Fernández Calvo dedicado al rescate de la música del barroco hispanoamericano.