

Raro Remedio:
**Un manuscrito con características
especiales en los Archivos Musicales
del Seminario San Antonio Abad del Cuzco**

Ivan Zignaigo del Pino

Director Proyecto Mensurabilis

ivanzdp@gmail.com

Recibido: 1 de octubre de 2023

Aceptado: 10 de octubre de 2023

Resumen

El presente artículo es la narración abreviada de mi proceso de investigación en los Archivos del Seminario San Antonio Abad del Cuzco, fundamentalmente de la parte musical de los manuscritos, su escritura, notación, afinación y las relaciones entre el periodo virreinal y el incaico. *Raro remedio* es una obra de 1700 en la que se escribe con notación mensural, una de las dos únicas obras en el archivo que cuentan con la partitura completa, todas las partes en una sola página, con el adicional (a pesar de ser notación mensural) de tener marcación de compases. Gracias a ello y a la revisión de alrededor de 40 obras más del archivo, resolví el problema de los valores musicales que se ven en los manuscritos de Perú que han llevado a varios errores a los diversos investigadores y transcriptores que me han antecedido. La segunda parte de este artículo hace referencia muy breve al sistema de afinación del

siglo xv al xvii: la afinación mesotónica, antes de la afinación temperada de 1750 y la que funcionó por casi 3 siglos en este continente.

Palabras clave: Transcripción, tiempo perfecto, tiempo imperfecto, disonancia, afinación.

Abstract

The present article is the abbreviated narrative of my research process in the Archives of the Seminario San Antonio Abad of Cuzco, primarily focusing on the musical aspect of the manuscripts, their writing, notation, tuning, and the relationships between the viceregal and Inca periods. *Raro remedio* is a work from 1700 that is written with mensural notation, one of the only two works in the archive that include the complete score, all parts on a single page, with the addition (despite being mensural notation) of having bar markings. Thanks to this and the review of around 40 more works from the archive, I resolved the problem of the musical values seen in the manuscripts from Peru that have led to various errors by the different researchers and transcribers who preceded me. The second part of this article makes a very brief reference to the tuning system of the 15th to 17th centuries: the meantone tuning, before the tempered tuning of 1750, which functioned for almost 3 centuries on this continent.

Keywords: Transcription, perfect tense, imperfect tense, dissonance, tuning.

A fines del 2007 había terminado el registro digital de los Archivos Musicales del Seminario San Antonio Abad del Cuzco, iniciaba el proceso de catalogación y simultáneamente el trabajo de transcripción (2008). Para ello escogí obras casi al azar, la primera fue *Al Certamen de amores*, un manuscrito anónimo de 1752 a cuatro voces dedicado a Santa Bárbara. Después hice una nueva revisión al manuscrito del conocido *Hanacpachap*, obra que se encuentra en el Archivo Regional del Cusco y es parte del *Ritual de Curas - 1631* de Juan Pérez Bocanegra, hice una corrección y traduje con apoyo del Dr. Roberto Barrionuevo las 20 estrofas escritas originalmente en quechua en las que se narran de una forma particular las Letanías a la Virgen María. La tercera obra que seleccioné, *Raro remedio*, se convertiría en la piedra angu-

lar de todo un proceso de investigaciones en todos los manuscritos del archivo, los cuales plasmaría en mi libro *De Bocanegra a Torrejón, un estudio sobre los archivos musicales del Seminario San Antonio Abad del Cuzco - 2009*. *Raro Remedio*, esta es sin duda la obra más destacada para la investigación musical.

El origen del nombre

En todos los catálogos que anteceden al mío, esta obra aparece con otro nombre: *Para vencer al tirano*, Arnld von Gavel - 228, Samuel Claro - 68, José Quezada - 108, (catálogos y número de obra respectivamente), sin embargo este no es el nombre correcto, pues el archivo además conserva una partitura del bajo, de texto y partes similares que aun cuando corresponden a otra obra (está en otro modo), ha sido escrita sobre el mismo tema y lleva por título *Raro Remedio*. Para vencer al tirano, es el *Íncipit* o comienzo de texto pero no el nombre de la obra. En mi catálogo las imágenes llevan los siguientes registros: 2367, 2368 (partitura) y 2378, 2380 (parte del bajo).

¿Un texto revolucionario?

El origen del texto me llamó la atención: «vencer al tirano», «sol soberano», «que el incendio se venza con el incendio», «el fuego el remedio», parecen palabras vinculadas a las revueltas revolucionarias de aquella época (el estilo musical nos lleva a mediados del siglo xvii), además, los manuscritos no cuentan con ninguna firma, son anónimos y esto podría estar vinculado al hecho de que a los nativos no se les permitía firmar sus composiciones (es una investigación que aún no está resuelta).

El texto se distribuye entre el primer tiple que canta solo, al que contesta el coro como sigue (la transcripción respeta la ortografía original del manuscrito): El origen del texto me llamó la atención: «vencer al tirano», «sol soberano», «que el incendio se venza con el incendio», «el fuego el remedio», parecen palabras vinculadas a las revueltas revolucionarias de aquella época, (el estilo musical nos lleva a mediados del siglo xvii), además los manuscritos no cuentan con ninguna firma, son anónimos, y esto podría estar vinculado al hecho de que a los nativos no se les permitía firmar sus composiciones, (es una investigación que aún no está resuelta).

El texto se distribuye entre el primer tiple que canta solo, al que contesta el coro como sigue (la transcripción respeta la ortografía original del manuscrito):

Raro remedio

Tiple 1, Tiple 2, Tiple 3, Alto, Tenor, Baxo

T1: *Para vencer al tirano
Para ser sol soberano
Y puro esplendor
Qual fue el remedio mejor, Qual fue el remedio mejor*

Coro: *EL FUEGO*

Coro en contrapunto: *La gracia lo oiga
Si llama enemiga vencerla procura
Con falsa dulzura, Con falsa dulzura, Falsa dulzura
Pues aplica luego ardor a su honor
Venciendo su ardor
El fuego con el fuego*

T1: *Raro, raro remedio*

Coro en contrapunto: *quel insendio se vensa con el insendio
Venciendo su ardor
El fuego con el fuego
Raro raro remedio*

Coro *RARO, RARO REMEDIO
QUEL INSENDIO SE VENSA CON EL INSENDIO*

Existen otras transcripciones en las que el texto ha sido modificado, alterado, posiblemente porque no contaban con la imagen de alta calidad con la que realizamos el catálogo (10 Mb), en todo caso, esta es la transcripción letra a letra del manuscrito y es original.

Un manuscrito diferente

La razón fundamental por la que escogí esta obra es por su singularidad, es una de las dos en las que se incluye en un solo papel todas las voces y se marcan los compases.

La casi totalidad de obras del archivo o del periodo colonial en este continente están escritas en un sistema diferente al que conocemos hoy en día: **el sistema mensural**, en el cual no se marcan los compases como hoy lo hacemos, existen figuras con valores diferentes y los tiempos tienen otro sentido. Usualmente no se escribía la instrumentación, tan solo el bajo continuo, sobre el cual se supone que se improvisaba; están escritas para grupos numerosos, en algunos casos hasta siete coros y otra serie de características que le dan al archivo un valor especial.

En la mayoría de casos las voces están separadas en diversos papeles, no se encuentra la obra general (partitura) sino las partes separadas (particelas), he escuchado y desechado muchas teorías sin argumento, he oído decir que se escribían para 25 voces en hojas separadas sin una partitura principal (sería complicadísimo desarrollar el contrapunto, no era una técnica usual en ningún lugar del mundo), también he oído decir que las obras se escribían en una pizarra, luego se copiaban las partes y se borraba la pizarra, o que se escribían sobre una gran mesa como un gran pentagrama, el compositor iba componiendo las partes separadas (todas suposiciones sin fundamento)... a veces las respuestas simples son las correctas.

Lo más probable es que sucedía lo que hasta ahora sucede, el Maestro de Capilla, el Director del Coro o el Organista conservaba la partitura en la que estaba escrita toda la obra con los apuntes para su dirección o interpretación y se entregaban las particelas a los cantantes e intérpretes, solo sus voces, obviamente la partitura se quedaba con el Maestro de Capilla para su estudio mientras las partes permanecían en el recinto de ensayos y presentaciones. Esas partituras (las partituras generales) están perdidas, porque no permanecieron en el recinto y posiblemente porque la familia de los maestros no las conservaron.

Una escritura musical singular

Sin duda aquello que más me detuvo en la investigación es descubrir y descifrar este sistema de escritura que hasta ese entonces para mí era completamente desconocido. Cuando transcribí *Al Certamen de amores* no hubo problema porque estaba en «tiempo imperfecto» (en ese momento no lo sabía), el *Hanacpachap* también está en el mismo tiempo, tampoco fue un problema, pero *Raro remedio* fue escrito en «tiempo perfecto», un mundo y una teoría que desapareció con los años.

La búsqueda de esta teoría y la solución me llevaría un periodo de alrededor de cuatro meses de investigación a un promedio de dieciséis horas al día, se volvió apasionante.

La búsqueda de una teoría perdida

Cuando empecé a transcribir esta obra siguiendo la norma tradicional, el contrapunto y la armonía simplemente no funcionaban, los acentos rítmicos no coincidían con los acentos gramaticales y la música tenía una arritmia extraña para la época, faltaban notas o en otro caso sobraban, además aparecían unas figuras diferentes.

Consulté sin éxito a intérpretes de este periodo, todos trabajaban sobre las transcripciones y no sobre los manuscritos, nunca los habían visto y la poca gente que los conocía tenía ideas muy divergentes y no sólidas, los argumentos no eran convincentes, decían que la teoría se hallaba entre otros en los libros del *El Melopeo* y *el Maestro* de Pedro Cerone (pero al revisarlo encontré lo opuesto a lo que decían los investigadores), también decían que el ritmo se deducía dependiendo del texto (algo incoherente con los principios musicales básicos), o que los valores cambiaban...en fin, una serie de respuestas que no obedecían a un rigor científico.

Uno de los principales problemas fue descifrar de donde habían obtenido sus teorías los que me habían antecedido. Tenía una ventaja, contaba con sus publicaciones y al mismo tiempo tenía todos los manuscritos a mi disposición.

Empecé a revisar las diferentes transcripciones de los que me antecedieron, **Arndt von Gavel**, que ingresó a los archivos en los años 70 y desarrollo una de las primeras transcripciones se encontró con el mismo problema y optó por lo más simple, aumentar o quitar notas para que los tiempos cuadren, el bajo continuo lo desarrolló con acordes conglomerados y formuló una tabla de equivalencias en la que aparecía un fenómeno incongruente: se asignaban valores diferentes para figuras iguales. Desconozco el origen de esta tabla, pero sus fundamentos no son sustentables; sin embargo, será la regla que repetirán todos los transcritores.

<i>Símbolo en los manuscritos antiguos</i>	<i>Símbolo moderno</i>

Extraído del libro Investigaciones musicales de los archivos coloniales en el Perú, p. VI. Arndt von Gavel, Asociación Artística y Cultural «Jueves».

Samuel Claro, de alguna manera reconoció que había un tema que no estaba resuelto, que requería mayor investigación, en el Libro *La música secular de Tomas de Torrejón y Velazco (1644 - 1728), Algunas características de su estilo y notación musical* en la pág. 17 dice «No podemos establecer con absoluta certeza hasta donde es sistemático el uso del color o si fue utilizado con algún propósito determinado...» y tras mencionar varios ejemplos continua... «hacen pensar que el color fue un arcaísmo cuyo verdadero significado se fue debilitando paulatinamente», él realizó varias transcripciones con mayor precisión que von Gavel, pero también recurrió al sistema de reemplazo de valores, cambio los tiempos primarios creando compases de 6/8 u otros similares que no son parte de la teoría de esa época, transportó las voces y también desarrollo el bajo de una forma muy armónica (ningún manuscrito tiene el bajo desarrollado, pues era costumbre de la época improvisar sobre este).

Los que los han seguido han usado el mismo método sin justificarlo y sin resolverlo, en algunos casos asignan las notas que faltan, en otros cambian las notas originales para cumplir con las normas de la armonía y el contrapunto contemporáneo, en mayores excesos de libertad cambian los textos, fantasean sobre lo que los

músicos escribían con el argumento de «lo estoy corrigiendo» pues consideran que la música en esta región no era de calidad y requiere una corrección, literalmente crean una obra nueva a partir de lo que entienden del manuscrito.

Si bien obtienen una obra musical, esta se aleja mucho de la original, por el facilismo de evadir la investigación musical desaparecen el concepto que dio origen a la obra. Como la instrumentación no existe (la mayoría de obras del archivo solo tiene el bajo continuo). El arreglista crea instrumentaciones similares para compositores diferentes, entonces es imposible diferenciar a Torrejón de Araujo o Ceruti, se fuerza un ritmo que no es necesariamente el del manuscrito para que las obras parezcan danzas antiguas que los arreglistas imaginan en función a las danzas contemporáneas. Se obtiene resultados interesantes pero no necesariamente fidedignos.

Una pregunta que cambiaría el curso de la investigación

Cualquiera que haya sido la teoría de mis antecesores, necesitaba un sustento válido y lógico. Para mí, la música es como las matemáticas, no se adivina nada, si los valores se tuvieran que deducir, los músicos no necesitarían asignar diferentes figuras para cada nota. Entonces, me hice una pregunta simple:

¿Por qué un músico del siglo XVI usaría valores diferentes para figuras iguales?

Esta simple pregunta se convertiría en la base de toda mi investigación y la podría realizar de otra forma: ¿Por qué en el siglo XVI, en el tiempo perfecto, una blanca es igual que una negra de nuestra escritura contemporánea?

La respuesta es que el músico del siglo XVI o anterior no usaba valores diferentes, cada figura tenía un valor específico y este dependía del tiempo perfecto o imperfecto en el que se escribía.

El tiempo perfecto

La única forma de resolver los problemas del presente es recurrir a la historia, y en este caso el camino no iba a ser diferente, Es fundamental ponerse en la visión de la gente de ese entonces y no verla desde nuestra visión de siglo XXI.

Retrocedamos a 1260 en Europa, la música ya tiene una forma, se canta monofónicamente, la notación musical está evolucionando, el canto básico es el gregoriano, ya se escriben los neumas y los valores rítmicos son asignados básicamente por el copista, este trabajo lo hace observando la mano del director y dibujando los símbolos sobre las palabras (Notaciones de San Galo y Lyon: *clivis*, *tórculus*, *virgas*, *podatus*, *punctum*, etc.), con los años se van asignando las alturas de las notas pero los valores aun dependen del director, el canto es libre y los tiempos los define el melisma, la palabra y la respiración.

Se llama «Canto» a este fraseo libre y se llamará «Discanto» a aquel que esté sometido a la medida de lo que será más adelante «el compás». Cuando se canta a una voz, el tiempo de esta puede ser libre, pero cuando se canta a dos o tres, entre ellas debe haber una relación de consonancia, entonces aparece la necesidad de marcar el tiempo, definir el compás (entendamos que el concepto consonante de ese periodo obedece al oído de la gente del siglo XIII, muy diferente al nuestro).

Entonces, a finales del siglo XIII aparece la necesidad de asignar valores a las notas y darles un tiempo de duración para que se pueda escribir el contrapunto (dialogo entre las voces) y a su vez la armonía. Ya Pitágoras había definido los sonidos consonantes y los que no lo eran, el oído tenía algunas concepciones del buen o mal sonido en función a esas teorías.

En 1260 Johannes de Garlandia crearía la primera teoría que luego sería desarrollada por Franco de Colonia y sus seguidores apareciendo la «música mensural»: con medida.

Y es en este contexto en el que surgiría el concepto de «Tiempo perfecto», el mismo vendrá de San Agustín. Pietro Cerone en el décimo séptimo libro de su *Música theórica y práctica* de 1613, en la página 941 y siguientes describe de forma detallada lo que ahora abrevio: Cerone incluye 6 de las razones por las que San Agustín da el sentido de número perfecto al 3: tiene principio, medio y fin, representa al triangulo (trinidad) y este se circunscribe dentro del circulo que es el todo y es perfecto, representa la unidad, Dios, todos los demás números se desvían de la unidad.

Entonces el 3 que es el tiempo perfecto se representará con el círculo, musicalmente $3/2$ y el imperfecto con el círculo partido, la C, $4/4$. El dualismo, que era la doctrina de la época separaba de forma absoluta las cosas perfectas, el espíritu, Dios, la justicia, la bondad... en oposición a las imperfectas, la carne, el hombre, la injusticia, la maldad...

Este concepto es fundamental para entender el contexto de la música en Hispanoamérica en el siglo XVI y XVII. A este continente llegó esta teoría de forma tardía pero se utilizó a lo ancho y largo del mismo. Todos los manuscritos de ese periodo aparecen con tan solo dos símbolos que dan inicio a la partitura: $3/2$, el tiempo perfecto y C ó $4/4$ el tiempo imperfecto. Estos valores además están vinculados a temas más profundos, encontraremos una coincidencia general. Cuando el personaje es Dios, estará en 3, cuando es el hombre, estará en 4, un santo estará en 4 y en la medida que este sea más angelical en 3, luego las partituras tendrán en momentos 4 y en momentos 3 tiempos dependiendo del texto. Entonces los tiempos de las partituras son solo dos, el $6/8$, $2/4$ u otro en esta concepción no existe.

Notas rojas o coloradas

Estos escritos se desarrollaron en Hispanoamérica en el periodo en el que en Europa ya estaba el Barroco en su apogeo y esta escritura ya no se utilizaba, el propio Cerone las llama «antiguallas». ¿Por qué a Hispanoamérica llegó y se utilizó un sistema desfasado? es tema de otra investigación.

En «tiempo imperfecto», la escritura es muy similar a la de nuestra época, es un clásico compás de $4/4$, las figuras van desde la cuadrada (8 tiempos), hasta la corchea y eventualmente semicorchea ($1/4$ de tiempo), no existe nada extraño, los símbolos son muy similares. «Al certamen de amores» es una obra con esas características, en $4/4$.

Pero cuando entramos al mundo del «tiempo perfecto» todo cambia, las figuras son diferentes, se escriben de otra forma, todas las figuras son blancas (corcheas blancas), todo gira alrededor de los 3 tiempos con 3 o cuatro variaciones rítmicas y aparece una novedad, una figura de otro color, ni negra, ni blanca, aparece una figura roja o colorada con un valor hasta ese momento desconocido por mí.

Las «notas coloradas», como las llamare a partir de este momento, no están puestas al azar en los manuscritos, obedecen a cierta lógica e incluso geometría no

muy difícil de entender si los conceptos del tiempo perfecto e imperfecto están claros. Fueron diseñadas para introducir dentro del tiempo perfecto, imperfecciones, alteraciones rítmicas que permitieran expresar lo que decían los textos, una especie de Sincopa contemporánea.

Su escritura va a seguir otra lógica y otro contexto, ni la del tiempo perfecto de 3 que es relativamente fácil de deducir, ni la del imperfecto de 4, ambos muy similares a nuestro actual sistema, sino un antiguo parámetro: la imperfección dentro de la perfección.

Los valores se van a desprender de las antiguas notas largas y brevis, de la escritura del siglo XIII, la longa se escribía como una figura negra cuadrada con plica y la brevis solo como una figura negra cuadrada, estas en Hispanoamérica se van a convertir en figuras similares pero circulares.

La mayoría de deducciones y análisis partieron del manuscrito y su relación con otras obras del archivo.

El manuscrito del Raro remedio

Es una obra para 3 tiples, alto, tenor y bajo, cuenta con 90 compases, está diseñada en dos pliegos con figuras triangulares de reducido tamaño, es una partitura a 6 voces de autor anónimo y está escrita en sistema mensural del periodo franconiano. El primer tiple lleva la melodía con el acompañamiento del bajo continuo a la que responde una y otra vez el coro, toda la obra está en tiempo perfecto, el manuscrito del bajo (la otra obra similar) que mencione al comienzo del artículo tiene la tercera parte en tiempo imperfecto.

Los procesos de transcripción

Primero y sin darme cuenta de todo el significado del tiempo perfecto empecé a transcribir la obra como si estuviera en 3 tiempos, reemplace la figura blanca con plica por la negra y a las blancas les di el mismo valor, los compases superiores fluían sin problema, pero los inferiores, los del bajo, que estaban con notación colorada no coincidían contrapuntística ni armónicamente con el tiple, al llegar a todas las voces, la confusión era mayor, la consonancia era caótica.

El siguiente paso fue seguir los modelos y las fórmulas de quienes me antecieron, seguí los modelos de von Gavel y Samuel Claro (aun hoy la mayoría de transcritores sigue usando esta fórmula), pero los valores tampoco cuadraban, la disonancia era más evidente y se creaba un ritmo desde mi punto de vista extraño para la época, en algunos casos sobraban notas y en otros faltaban, por ejemplo, entre el compás 11 y 14 del bajo, según el sistema de von Gavel, debiera haber colocado una redonda con punto luego una redonda y blanca y después dos blancas con punto, lo correcto, como lo deduciría después era colocar una redonda, luego una blanca, y después 3 redondas, que es exactamente lo que tiene dibujado el manuscrito. Este problema se repetía a lo largo de toda la obra y al final en algunas voces faltaban compases y en otras sobraban.

Hice un paréntesis y me dediqué a revisar las transcripciones de von Gavel y compararlas con los manuscritos, en varios casos él había resuelto su problema obviando notas, aumentándolas o inventándolas, modificando compases y tiempos para que cuadrasen con nuestro sistema. Un mecanismo que va ser continuado por sus seguidores, algunos más pulcros y otros excesivamente diversos. Samuel Claro modificaba los valores, cambiaba las figuras y transportaba las obras, con mejor éxito que von Gavel pero no era fiel al manuscrito.

Considero que aun cuando se hagan todos los cambios que se quieran hacer en la obra debe existir una versión fiel al manuscrito original, que lo respete en toda su dimensión, solo a partir de este se podrá crear cualquier versión, ampliada reducida o modificada.

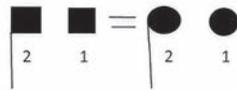
El camino final

En 1942 un músico al que le tengo mucha admiración y aprecio, (muchos de sus libros me han servido en mis años de estudios) desarrollaría toda la teoría para descifrar estos manuscritos, Willy Apel en su tratado sobre *The notation of Polyphonic Music 900 - 1600* publicado por la The medieval academy of America-Cambridge Massachusetts narra con mucho detalle y ejemplos los sistemas de notación desde el 900 hasta el 1600, con las modificaciones y transformaciones que fue teniendo en Europa.

Lo único que faltaba era relacionar este conocimiento con los archivos del continente americano, deducir que se utilizó y que se dejó de esa teoría para escribir música en esta región, pero esto fue posterior.

Notación mensural

Para resolver el problema recurrí a las matemáticas antes que a la música, yo aún no había visto los trabajos de Apel pero la virtud del manuscrito es que me definía que cantidad de valores (figuras) entraban en un compás, estos valores variaban dependiendo «del contexto», algo que también entendería después. Lo primero fundamental fue modificar el concepto, cambiar lo que se decía y se dice todo el tiempo: Mis antecesores consideran que la negra con plica vale un tiempo y la negra sin plica vale dos, olvidando su relación con la longa y la brevis de este periodo. En el Perú y creo en toda la América colonial se reemplazaron las figuras cuadradas por las circulares.



Mi teoría: Negra con plica = Longa = 2,

Punto negro = Brevis = 1

La primera utilidad de esta corrección, es que los acentos musicales van a cuadrar con los gramaticales, una regla fundamental en la composición vocal.

Ahora había que entender algo adicional: el contexto, el músico del siglo XVI cambia los valores pero no de forma arbitraria, obedece a ciertas reglas, tiene suficiente cantidad de figuras musicales como para usarlas de una u otra forma con valores definidos.

Veremos ahora cómo se resuelven los casos más conocidos, pero que permitirán entender la teoría de forma global.

El principio es simple: En el tiempo perfecto (de 3/2) si deseamos alterarlo rítmicamente, incluiremos las notas coloradas, pero aun cuando tienen diferente valor, su suma nos debe dar tiempos perfectos exactos. Según la cantidad de figuras que tengan, estas asumirán un valor u otro.

Es importante mencionar que si bien estas figuras aparecieron originalmente en color rojo, por un tema de ahorro o escases de tinta, se modificaron y se dibujarían negras dentro del tiempo perfecto en el que todas las figuras se escriben como blancas.

Para facilitar la explicación a partir de este momento denominare a la negra con plica como Longa (L) y al punto negro como brevis (B), y definiré un pulso (P) de 3 tiempos, el puntillo separa cada pulso (Los gráficos muestran lo primero que mencione, la equivalencia entre los valores de la longa y la brevis con la blanca y negra actuales).

Debo precisar que esta deducción matemática está vinculada con los archivos peruanos, no conozco los archivos de otras regiones, imagino casi sin temor a equivocarme de que toda Hispanoamerica sigue el mismo principio:

1. Una *longa* y una *brevis* equivalen a una blanca y una negra respectivamente, su suma da 3 tiempos o un pulso, aquí tenemos dos pulsos seguidos.



2. En el modelo (incompleto) el puntillo separa la primera L convirtiéndola en un pulso, el segundo pulso está dado por la BL, la última brevis está sola, vale un tiempo. Usualmente, debiera existir una figura más para completar los dos tiempos faltantes.



3. Cuando las *brevis* están al medio y no existe un puntillo, asumen los 3 tiempos. Una de ellas tomará el valor de una blanca y necesariamente convertiremos a

la primera *longa* en un pulso, las dos *brevis* en negra blanca, y la última *longa* en otro pulso.



4. Este es el caso opuesto al tercero, pues aquí tenemos un puntillo intermedio que separa los dos pulsos. Obtenemos una blanca, una negra y luego una negra y blanca.



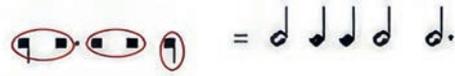
5. El caso es similar al cuarto, pero al tener una *brevis* previa, esta y la *longa* que le sigue se convertirán en un pulso. Las dos *brevis* como antes: en una negra, una blanca y la última *longa* en otro pulso.



6. Al tener tres *brevis* intermedias, estas valdrán un pulso y por tanto las longas de los extremos necesariamente valdrán cada una un pulso.



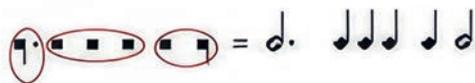
7. Como en el cuarto caso, el puntillo separa el pulso y esto obligará a la última *brevis* a convertirse en blanca para completar el pulso (3 tiempos).



8. Tenemos 3 pulsos: el primero, la *longa* con la primera *brevis*, luego las 3 *brevis* que le siguen y el último, la última *longa*.



9. El puntillo separa el pulso, por tanto, la primera *longa* va sola y se convierte en un pulso de 3 tiempos, luego siguen 3 *brevis* como segundo pulso y para obtener un tiempo perfecto, se une la última *brevis* con la última *longa* generando el último pulso.



Los archivos en Perú

Estas definiciones me ayudarían a resolver la mayoría de dificultades que aparecían en los manuscritos de Cuzco, después de concluir con «*Raro remedio*» verifiqué la teoría con alrededor de 40 obras del archivo y llegué a la misma conclusión, tengo que reconocer que era muy útil el acceso que surgió a todo el archivo a partir de mi catálogo.

Faltaba una prueba crucial: *Quando el bien que adoro*, es una obra que Samuel Claro no puedo resolver fehacientemente y originó su escrito en el que con mucha honestidad indicaba que se requería mayor investigación, a la que yo también me

uno, la mayoría de investigaciones está vinculada a los textos y a la historia de los músicos pero hay muy poca vinculada a la música y el análisis de las partituras, en principio porque son muy pocos los que tienen acceso a ella, todos han asumido la fórmula que dio Von Gavel como fórmula final y nadie ha hecho una revisión de la misma.

Transcribí *Quando el bien que adoro* siguiendo mis parámetros y resolví la dificultad de Samuel Claro pero generé una controversia que más adelante ampliaría mis investigaciones.

El contexto histórico

Es fundamental entender el contexto en el que se crea esta teoría, mas allá de la parte filosófica, la parte auditiva, el oído de aquella época era muy diferente al de hoy, su criterio de afinación no obedecía al sistema temperado creado a comienzos del siglo XVI, y de alguna manera establecido en Europa con Juan Sebastián Bach hacia el 1700. La gente estaba acostumbrada a oír otras consonancias, se afinaba de otra forma, en la afinación mesotónica de aquella época las quintas paralelas no molestaban como a la teoría temperada.

En algún momento mis teorías debían confrontar la de otros investigadores. Por casi 40 años se había usado la teoría de von Gavel y el 95% de las transcripciones sobre los archivos del continente se había hecho siguiendo esos parámetros.

El 2016 expuse en un congreso en Montevideo mi teoría y la transcripción de «Quando el bien que adoro», obra crítica en el archivo, lo primero que saltó fue la disonancia que aparecía y la forma en la que se resolvía, la cual de acuerdo a nuestra actual teoría sería errada. Por tanto mis deducciones parecían incorrectas.

Este argumento parecía haber dado la razón a mis opositores, pero el 2017 gracias al trabajo en conjunto, la maestra Zoila Vega Salvatierra realizó una transcripción de un *Vexilla Regis* del Archivo de Cuzco. Mi primera sensación al oír la transcripción de la maestra fue asumir que ella se había equivocado, pues había varias disonancias como las que se cuestionaron en Montevideo y que se resolvían de forma extraña, o no se resolvían. Esta era una coincidencia importante para mis investigaciones, entonces hice la revisión al *Vexilla Regis*, transcripción e instrumentación. Grande fue mi sorpresa al evidenciar que estaba escrita en tiempo imperfecto, ósea, no había opción de error ni de modificación de valores, pero las

disonancias persistían y tenían las mismas características de «Quando el bien que adoro» y se resolvían de la misma forma.

Entonces mi teoría estaba confirmada, coincidía con los principios de Willy Apel, la aparente disonancia (después descubriría que no existía tal disonancia) era parte de la escritura y afinación antigua, el *Vexilla Regis* y muchas más desestabilizaban la teoría de mis opositores en Montevideo, pero me obligaba a resolver otro problema:

¿Por qué escribían con tal disonancia y por qué la resolvían de esa manera?... y esto me llevó a otra investigación: La afinación en el siglo XVI.

Afinación en el siglo XVI

Una de las palabras que he oído con mayor frecuencia por parte de investigadores europeos es la de decir que en el continente americano se escribía defectuosamente y que era necesario corregir los errores de estos músicos a los que les dan una importancia menor.

Este es un error a priori, nadie puede definir un concepto teórico a partir de los conceptos teóricos de su época o su región, sino que debe enmarcarse dentro del mundo de la época que investiga y en el caso concreto la realidad sonora del siglo XVI, era muy diferente a la del siglo XVIII o actual.

Pedro Cerone en su tratado del *El Mellopeo y el maestro* hace una referencia detallada de la afinación, sus orígenes y los conceptos físico-teóricos que va llevar esta por siglos. La afinación temperada, que es la que hoy usamos, dejó la regla natural y creo una regla forzada, que si bien es útil en nuestro siglo (nuestro oído ya está adecuado a ella) no se puede aplicar al siglo XVI ni a los siglos anteriores.

Un poco de historia: Nuevamente es Cerone en su libro segundo *De la música théorica y practica* del R. D. Pedro Cerone de Bérغامo: De la invención de las proporciones musicales, Cap. XIX» quien nos cuenta la historia que abrevio: Tubal entro en la fragua de Thubal Cayn, su hermano, primer inventor de la herrería y oyó que al golpear dos martillos, estos causaban consonancia y buena sonoridad a causa de que uno era más pesado, otro mediano y otro más ligero, entonces Tubal inclinado a la música escogió 4 martillos, uno pesaba 12 libras, los otros 9, 8, 6, respectivamente, al golpear el de 6 con el de 12 (6/12) obtuvo el diapasón que según los prácticos es la octava, al combinar el 8/12, obtuvo el diapente o quinta,

el 9/12 el diatesarón o 4ta y el 8/9 el tono o segunda, 6/9 diapente o quinta, 6/8 diatesarón o cuarta. Pitágoras descubrió lo mismo pasando por una herrería 4608 años después de la creación del mundo y 590 antes de la encarnación de nuestro señor.

Esta teoría de los intervalos y la afinación consonante va a generar una situación extraña, en una quincena (15 notas) tendremos 7 especies de diapasón, 4 especies de diapente y 3 diatesarones. Justamente porque la afinación es diferente obtendremos algo que hoy en día no es concebible, dos tipos diferentes de cuartas y quintas. Con la afinación temperada se forzaron esas quintas para convertirlas en quintas idénticas, no reales. Evidentemente para abordar la música del siglo xv en Europa o siglo xvii en Perú y hacia atrás debemos asumir la afinación anterior.

A propósito de los intervalos consonantes y disonantes Cerone seguirá explicando: los tres géneros en la música, el Diatónico, el cromático y el enharmónico evidencian una de las diferencias fundamentales con la afinación actual y denotan la música hasta el siglo xvi, cuerdas divididas y ordenadas en tetracordios, generan tres órdenes de constituciones o sistemas máximos: en el género cromático se entiende un semitono cantable (aproximadamente segunda mayor) un incantable (aproximadamente segunda menor) y tres incompuestos, en el diatónico uno no cantable y dos tonos incompuestos, en el incompuesto los tres están en el mismo intervalo, (aproximadamente tercera menor). Cerone dice que la Cromática es lasciva y deshonesto, da cabida a cosas inmorales y blandas de la carne, en la enharmónica hay gran dificultad por su trabajosa e imposible averiguación.

Con el tiempo esta teoría se perfeccionará, se había originado con los modos griegos, hoy perdidos y de los cuales se seleccionaron algunos para definir los modos gregorianos, modificándose la afinación, luego se reeditarían los modos gregorianos y de estos se deduciría la escala mayor y menor hasta llegar a la forma en la que la conocemos y sobre la cual se ampliaría el contrapunto y la armonía creada en el periodo mesotonico o mensural.

Afinación mesotónica - La tercera justa

Hoy en día si por ejemplo deseamos afinar un piano, buscamos con el diapasón el LA 440 (establecido en el siglo xx) afinamos una cuerda y luego igualamos las otras dos correspondientes a la misma nota en función a la vibración, nuestro oído

sentirá una frecuencia ondulante que deberemos «limpiar» (eliminar la ondulación), ajustando o soltando la cuerda. Una vez obtenido el primer sonido, el LA, buscamos en la octava inferior el siguiente LA, que al tocarse con la anterior deben estar limpias entre sí, **octava justa** (sin vibración), después ascendemos y buscamos el MI, la **quinta justa**, también limpia, bajamos del Mi al SI, la cuarta inferior también limpia, y subimos a la quinta del Si al FA SOSTENIDO, todas limpias, sin vibración, del FA SOSTENIDO bajamos al RE y obtendremos la **tercera que a diferencia de la quinta, no es justa**, nos generará una vibración muy veloz y fácil de reconocer para los afinadores, el proceso continua hasta cerrar el círculo de la octava, después se procede a afinar hacia la izquierda los bajos y luego a la derecha los agudos.

Pero **en el siglo XVI, la regla era diferente: la tercera era justa**, no tenía ninguna vibración, esa es la afinación mesotonica que imperó hasta el siglo XVII en Hispanoamerica.

Yo estudie física, y hoy en día con ayuda de esta ciencia esto es relativamente fácil de resolver, consulté a mis amigos físicos, todos me dieron una formula simple: tomas un osciloscopio y por la frecuencia deduces y afinas cada nota. Eso es evidente, pero no es real, los afinadores no usamos un osciloscopio y en el siglo XVI no existían, todo se hace al oído. En la afinación actual existe una práctica por parte de los afinadores que ha sido estudiada en la física: la «onda de Railsback». Una frecuencia de error intencional e intuitivo al afinar las octavas de los extremos más amplias de lo que la teoría supone, compensando auditivamente la inarmonía existente en el piano. El oído regula en función de la vibración y la ajusta, de una forma que no puede hasta la fecha un equipo electrónico. La solución no estaba aquí.

Necesitaba de alguien con mayor conocimiento: Frank Anders, con quien yo trabajé largos años reparando pianos, debe ser de los afinadores con mayor experiencia en el Perú, así que lo busque y le pedí desarrollar un piano mesotonico.

Frank hizo lo que yo esperaba, trabajo como un afinador del siglo XII o XVII, afinó el LA, luego la octava limpia, la quinta limpia también (esto obedece a las teorías de Pitágoras) hasta llegar a la tercera, una vez que llego ahí, la «limpio», logro eliminar la vibración ondulante y veloz hasta volverla limpia, obteniendo una **tercera justa**. En un proceso más largo de avanzar y retroceder fue afinando el círculo, en algún momento la afinación se volvió imposible, aparecía la **quinta del lobo**, una tercera que no se puede volver limpia, una especie de tritono del siglo

xv, sin embargo logró completar el círculo y obtuvimos un piano mesotónico. Uno empieza a seguir esa regla y va a llegar un momento que va a haber una quinta que no se va a poder afinar sin alterar lo demás, a esta quinta se llama **quinta del lobo**, esto tenía una solución en el siglo xv, y se obtiene un círculo con una quinta «fallada».

Lo que siguió fue más interesante, en este piano empecé a tocar las obras del archivo, los manuscritos y las transcripciones que habían seguido mis teorías y todo sonaba consonantemente, las disonancias que fueron cuestionamiento en Montevideo no eran incómodas al oído. La séptima, que usualmente se resuelve en sentido contrario, aquí se debía resolver subiendo, las quintas paralelas no molestaban y por el contrario las terceras paralelas si lo hacían, razón por la cual se evitan en la música de ese periodo, la quinta del lobo era un equivalente a nuestro famoso tritono, entonces mis puntos de vista se volvían consistentes, mis deducciones se afirmaban.

Ahora puedo atreverme a decir que en las colonias de América estos fueron los principios que predominaron, mis deducciones que se originan en las teorías europeas del siglo xiii y se desarrollan sobre los archivos cusqueños permiten resolver los archivos del continente americano de los siglos xvi y xvii sin alterarlos y nos ayudan a entender la afinación de ese periodo y el entorno musical de la época.

Entonces, ¿qué sucede con todo lo trabajado por quienes me antecedieron?

Simplemente requiere una revisión, las transcripciones de obras que están en tiempo perfecto o que tienen partes en tiempo perfecto, requieren una mayor investigación, mucho más por aquellos que considerando las teorías actuales han deseado cambiar las notas de los manuscritos originales, peor aquellos que se han tomado excesivas libertades y han fantaseado sobre los originales.

El concepto que existía de que esta música estaba mal hecha es errado, quienes hicieron esa apreciación lo hicieron con un oído limitado, sujeto a las normas del siglo xviii, las obras no necesitan acomodarse ni modificarse, simplemente hay que trabajar pensando que se es un músico del siglo xv y aceptando los sonidos que ofrecen los archivos y del cual el Perú cuenta con obras importantes.

Y ahora, en pleno siglo XXI

Es fundamental transcribir las obras en su versión original y de ser el caso tener registros de grabación de ese periodo, pero la estética del mundo ha cambiado, el oído se ha vuelto más tolerante, considero que es razonable o usar el contexto antiguo para una versión como era en la época o adecuar la versión antigua a una afinación contemporánea, informando a la gente lo que se está haciendo, no es ético presentar arreglos como versiones originales.

Desde mi punto de vista, siendo director de un Festival del Barroco Latinoamericano en el que la música es uno de los ejes importantes, considero que las versiones que más se acerquen al original tendrán mayor calidad aunque requieran «ajustar» la afinación a nuestra época, eso tan solo dependerá de la destreza de los directores.

Más aún, considero que las versiones, incluso las más estrafalarias tienen un valor y se deben oír, siempre que se tenga claro lo que se ha hecho con el manuscrito original. Hoy en día es común ver presentaciones con obras de los archivos con pequeños grupos orquestales, sin ninguna precisión en el programa, cuando en todo el archivo no existe una sola partitura que contenga la parte instrumental. La gente debe saber que lo que existe es la parte vocal y el acompañamiento del continuo, un bajo cifrado que el organista desarrollaba durante la presentación y sobre el cual se supone los instrumentistas improvisaban similar al jazz actual.

Estoy convencido que abrir los oídos y la mente es más seguro que cerrarlos en una estética que apenas y entendemos.

La partitura

Incluyo dos páginas de la partitura transcrita conservando la clave original, además de la obra en su totalidad con las claves en sol y fa para una lectura más simple.

En la transcripción se verá diversos colores, las figuras en rojo equivalen a las figuras coloradas del siglo XVI, se pueden leer como negras, algunas figuras están en verde, esto debido a una corrección armónica, incluir los bemoles que no están y las notas en azul son en realidad redondas que el programa de transcripción las separa y liga en dos blancas.



Imágenes de los archivos musicales del Seminario San Antonio Abad del Cusco - Arzobispado del Cusco.

Raro Remedio

Seminario San Antonio Abad del Cuzco
Arzobispado del Cuzco

Transcripción:
Ivan Zignaigo

Anónimo

TIPLÉ 1
TIPLÉ 2
TIPLÉ 3
ALTO
TENOR
BAJO

2

Todos

T1
T2
T3
A.
T.
B.

16 17 18 19 20 21 22 23

T1 ra - ro, ra - ro re - me dio que in - cen - dio se ven - sa con

T2 fue - go

T3 fue - go

A. fue - go

T. fue - go

B.

24 25 26 27 28 29 30 31

T1 el in - cen - dio, que in - cen - dio se ven - sa con el in - cen - dio

T2 la gra - cia lo

T3

A. la gra

T.

B.

32 33 34 35 36 37 38 39

T1

T2 diga lodi - ga si llama ene - mi - ga ven - cer - la pro - cu - ra con

T3 la gra - cia lo di - ga lo di - ga

A. cia lo di - ga lo di - ga

T. la gra - cia lo di - ga si lla - ma ene - mi - ga ven -

B.

40 41 42 43 44 45 46 47

T1

T2 fal - sa dul - zu - ra con fal - sa dul - zu - ra fal - sadul - zu - ra

T3 si lla - ma ene - mi - ga ven - cer - la pro - cu - ra con fal - sa dul -

A. si lla - ma ene - mi - ga ven - cer - la pro - cu - ra con fal - sa dul - zu - ra

T. cer - la pro - cu - ra con fal - sa dul - zu - ra con fal - sa dul -

B.

a 4

48 49 50 51 52 53 54 55

T1
T2 fal - sa dul - zura pues a - pli - ca lue - go ar - dor a suho - nor ven - cien - do suar - dor...
T3 zu - ra, pues a - pli - ca luego ar - dor a su ho - nor ven - cien - do su
A. falsa dul - zura, pues a - pli - ca luego ar - dor a su ho - nor ven - cien - do su
T. zu - ra, pues a - pli - ca lue - go ar - dor a suho - nor ven - cien - do suar - dor...
B.

56 57 58 59 60 61 62 63

T1 ra - ro, ra - ro, ra - ro re - me...
T2 el fue - go con fue - go
T3 ar - dor el fue - go con fue - go
A. ar - dor el fue - go con fue - go
T. el fue - go con fue - go
B.

a 4

64 65 66 67 68 69 70 71

T1: dío quel in - cen - dío se ven - sa con el in - cen - dío, ven - cien - do su ar - dor

T2: ra - ro, ra - ro re - me - dío

T3: quel in - cen - dío se

A.: quel in - cen - dío se ven - sa se

T.: ra - ro, ra - ro re - me - dío

B.: 76 76

10

72 73 74 75 76 77 78 79

T1: el fue - go - con fue - go ra - ro, ra - ro re - me -

T2: quel in - cen - dío se ven - sa con el in - cen - dío

T3: ven - sa con el in - cen - dío. quel in - cen - dío se

A.: ven - sa con el in - cen - dío in - cen - dío quel in - cen - dío se ven - sa con el in -

T.: quel in - cen - dío se ven - sa con el in - cen - dío, in -

B.: in -

Todos

80 81 82 83 84

T1: dio ra - ro, ra - ro re - me - dio

T2: quel in - cen - dio se ven - sa con el in - cen - dio se

T3: ven - sa con el in - cen - dio se ven - sa con el in -

A.: cen - dio con el in - cen - dio quel in - cen - dio se ven - sa se

T.: cen - dio quel in - cen - dio se ven - sa con el in -

B.: (bass line)

12

85 86 87 88 89 90

T1: quel in - cen - dio se ven - sa con el in - cen - dio

T2: ven - sa con el in - cen - dio con el in - cen - dio

T3: cen - dio con el in - cen - dio

A.: ven - sa con el in - cen - dio con el in - cen - dio

T.: cen - dio se ven - sa se ven - sa con el in - cen - dio

B.: (bass line)

Bibliografía

- APEL, Willy
1942 *The notation of Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge: The medieval academy of America.
- ARNDT VON GAVEL
1973 *Investigaciones musicales de los Archivos coloniales en el Perú* (p. VI). Lima: Asociación artística y cultural «Jueves».
- CERONE, Pedro
1613 *El Mellopeo y el Maestro, Música theorica y práctica* (Libro segundo, p. 252 y Libro décimo séptimo, p. 941). Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, impresores.
- CLARO, Samuel
1972 «La música secular de Tomas de Torrejón y Velazco (1644 - 1728), algunas características de su estilo y notación musical». *Revista Musical Chilena*, vol. 26, n.º 117, p. 17.
- MANUSCRITOS
(s./f.) Archivos musicales del Seminario San Antonio Abad del Cuzco. Siglos XVI-XVII-XVIII.
- ZIGNAIGO, Ivan
2009 *De Bocanegra a Torrejón, un estudio sobre los archivos musicales del Seminario San Antonio Abad del Cuzco* (inédito).
- ZIGNAIGO, Ivan
2008-2016 *Catálogo de los archivos musicales del seminario San Antonio Abad del Cuzco*.