

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

**Las Sinfonías de Ignacio Jerusalem: un aspecto poco estudiado del
estilo galante en la Nueva España**

Trabajo de Investigación

Para obtener del Título de:

Licenciado Instrumentista, Clavecín

Presenta:

Lamberto Alejandro Retana Moreno

Asesora: Dra. María de la Luz Enríquez Rubio

México, D. F., Enero de 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	3
Agradecimientos	7
I Estado de la cuestión	8
II La sinfonía Galante	21
III Esquemas de la música galante presentes en las sinfonías de Ignacio Jerusalem	28
IV Análisis del segundo movimiento de la sinfonía en Re mayor ACCMM A0096/Dgo. Ms. Mus. 257.	68
Conclusiones	79
Bibliografía	85

Las sinfonías de Ignacio Jerusalem: un aspecto poco estudiado del estilo galante en la Nueva España.¹

Al buscar por primera vez dentro del repertorio de música virreinal novohispana, hace ya más de una década, me vi a mí mismo ansioso por encontrar aquel “tesoro” musical anunciado por algunas publicaciones dedicadas al tema. Con la inquietud e ingenuidad propias de un joven estudiante de música, busqué en pos de aquel “Bach mexicano”, o de algún compositor virreinal que fuera equiparable con alguna de aquellas “grandes figuras” de la historia universal de la música” a quien poder ver con orgullo en un infantil fervor nacionalista.

La promesa de dicho “esplendor” se insinuaba de manera poco sutil en varios artículos, programas de conciertos y discos: “El esplendor de los maitines en México [...]”,² “Sonatas Novohispanas”,³ “New World Symphonies”,⁴ etc. Conforme crecieron mis nociones de música, mi conocimiento sobre la vida y actividad musical en la Nueva España también se vio ampliado. Así fui descubriendo que no sólo era un error valorar a cualquier compositor con base en qué tanto podía equipararse con J. S. Bach, sino que, además, era una búsqueda vana.

Al escudriñar en las bibliotecas en busca del repertorio virreinal, el primer obstáculo con el que el uno se enfrenta es la escasez de ediciones, un negro presagio de una similar escasez de obras y autores pertenecientes al México colonial. Lucero Enríquez ha profundizado sobre el problema de la música en México del cual es reflejo

¹ Este trabajo se derivó del proyecto “Tres Sinfonías de Ignacio Jerusalem: Estudios de un género galante en Nueva España”, investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UANM; agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

² Craig H. Russell, “El esplendor de los maitines en México: Sonoridad y estructura arquitectónica en los *Maitines para la Virgen de Guadalupe* (1764) de Ignacio de Jerusalem”, en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros – Fábregas, (coords. y eds.), *La Música y el Atlántico, Relaciones Musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, UDG, 2007, pp. 359 – 395.

³ *Sonatas Novo Hispanas*, La Fontegara, Urtext, Ciudad de México, 2000.

⁴ *New World Symphonies from Araujo tu Zipoli: an A to Z of Latin American Music*, Jeffrey Skindmore (dir.), Ex Cathedra, All Saints, 2002.

la pequeña cantidad de autores y obras compuestas en nuestro país durante el periodo que comprende de 1720 a 1780, en comparación con España y el resto de Europa.⁵

Al colaborar con diversos equipos de trabajo académico dentro del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente he conocido un número significativo de obras que se compusieron y ejecutaron en la Catedral Metropolitana. Desde libros de canto llano de finales del siglo XVI hasta juegos de vísperas posteriores al Concilio Vaticano II.⁶ En el equipo que revisa, corrige y completa el catálogo del acervo de música de la catedral de México conocido como “Papeles de Música”,⁷ he podido familiarizarme con los distintos géneros y estilos que componen dicho acervo y es notable la ínfima cantidad que hay de música puramente instrumental: métodos, versos instrumentales, música de salón, algunas sonatas para teclado, entre otras muy pocas obras.⁸

Hace aproximadamente dos años, dentro del mismo Seminario escuché por primera vez algo que me hizo recordar mis febriles búsquedas musicales: una sinfonía en Sol mayor de Ignacio Jerusalem.⁹

¡Qué maravillosa noticia! Diversos musicólogos como Drew Davies, Javier Marín, Evguenia Roubina y Aurelio Tello han escrito acerca de ésta y otras sinfonías, dispersas por los archivos mexicanos. De entre estas obras – puramente instrumentales –

⁵ Este problema es tratado por la doctora Enríquez en dos publicaciones: Lucero Enríquez, “La música en la Nueva España”, en *Arqueología México*, Vol. 16, No. 94, México 2008, pp. 52 – 59. y Lucero Enríquez, “Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la nueva España Galante”, en Lucero Enríquez (ed.), *IV Coloquio Musicat Harmonia Mundi: Los instrumentos en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, México, 2009, pp. 65 – 100.

⁶ Que tuvo lugar de 1962 a 1965.

⁷ “Musicat-ADABI: catalogación de libros y papeles de música del archivo del cabildo de la Catedral de México”

⁸ Para más información recomiendo leer Analía Cherñavsky, Germán Rossi y Gabriel Lima, “El repertorio de música del ACCMM”, en Lucero Enríquez, *et al*, *Catálogo de papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, vol. 1 Villancicos y Cantadas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM/ Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A. C., en prensa

⁹ Lecce, 3 de Junio de 1707; Ciudad de México, 15 de diciembre de 1769.

quise saber más sobre las compuestas por Ignacio Jerusalem, arrojar un poco de luz sobre ellas, comprenderlas y compararlas con sus contrapartes europeas, achicando la brecha de 250 años que nos separan de estas obras.

Gracias a la asesoría del Dr. Drew Davies pude saber que había tres sinfonías compuestas por Ignacio de Jerusalem disponibles para su estudio:

- Una Sinfonía en Sol mayor para dos violines y bajo, disponible en el Archivo Histórico de la ciudad de Durango (en adelante AHCD), Dgo. Ms. Mus. 266.¹⁰
- Una sinfonía en Sol mayor para dos violines, bajo y dos cornos *da caccia* disponible en AHCD, Dgo. Ms. Mus. 009.
- Una sinfonía en Re mayor que se encuentra en dos fuentes. Una de ellas en AHCD, Dgo. Ms. Mus. 257 para dos violines (carece de la parte de violín segundo), bajo y dos cornos; la otra se encuentra en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), Papeles de música, A0096¹¹ para dos violines, bajo, dos cornos y dos clarinos.

Para la presente investigación,¹² analizaré estas tres sinfonías bajo los lineamientos planteados por Robert O. Gjerdingen en su libro *Music in the Galant Style*¹³ y buscaré en ellas las características propias del estilo galante con el fin de valorar en qué medida estas tres sinfonías son consistentes con las compuestas contemporáneamente en Europa.

¹⁰ Los números de catálogo correspondientes a la catedral de Durango están tomados de: Drew Edward Davies, *Catálogo de la colección del Archivo histórico de la arquidiócesis de Durango*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa.

¹¹ Los números de catálogo correspondientes a la catedral de México están tomados de: Enríquez, *et al*, *Catálogo...*, *op. cit.* Esta obra puede ser consultada en la dirección <http://musicat.unam.mx> Musicat-ADABI, Catálogo del archivo de música de la Catedral de México.

¹² Proyecto de opción de titulación “Actividad de investigación” por parte de la Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.

¹³ Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, New York, Oxford University, 2007.

Este trabajo está dividido en cuatro apartados. En el primero describo, en primera instancia, algunas de las publicaciones en las que es tratado el compositor y maestro de capilla de la Catedral de México Ignacio Jerusalem. Posteriormente, presento las publicaciones que hablan, de alguna manera, de estas sinfonías en específico. Hago una pequeña reseña de cada una y menciono de qué manera aportan luz al presente trabajo.

El segundo apartado se enfoca en la sinfonía galante. Trata gradualmente el estilo y el género musicales a los que pertenecen estas tres sinfonías.

En el tercer apartado centro mi atención en los *Schematta* identificados por Gjerdingen en el libro *Music in the Galan Style*, mencionado anteriormente, proporcionando al lector de este trabajo la descripción que hace Gjerdingen de cada una de estas células rítmico-melódico-armónicas, añadiendo ejemplos tomados de las tres sinfonías de Jerusalem y compartiendo así en cierta manera el conocimiento que he logrado obtener a lo largo de esta investigación,

En el cuarto apartado incluyo el análisis detallado del segundo movimiento de la sinfonía en Re mayor ACCMM A0096/Dgo. Ms. Mus. 257, en cuanto a los esquemas que subyacen en sus motivos generadores, la función que aquellos tienen dentro de su estructura y las tonalidades en que esquemas y motivos se presentan.

He desarrollado este trabajo a partir de la siguiente hipótesis:

Las sinfonías de Ignacio Jerusalem fueron escritas en estilo galante para cumplir con más de una función social y no muestran significativas diferencias técnicas o estilísticas con las compuestas en Europa durante esa misma época.

Agradecimientos

Quiero agradecer a cada uno de mis maestros de música, tanto prácticos como teóricos, con especial atención a las maestras Luisa Durón Crespo y María de la Luz Enríquez Rubio como principales ejes de mi más reciente crecimiento artístico, intelectual y laboral, quienes con paciencia y templanza ayudaron a desenterrar lo mejor de mí. A Miguel Cicero, cuyas clases me brindaron un enfoque diferente y me abrieron un nuevo espectro de posibilidades interpretativas. A cada uno de los maestros clavecinistas, que a lo largo de mi carrera me han brindado sus oídos y respondido con sus conocimientos y sus invaluable opiniones: Jacques Ogg, Francesco Corti, François Guerrier, Aapo Häkkinen, Marion van Herreveld y Raúl Moncada. Al doctor Drew Davies, quien me mostró por primera vez las sinfonías que inspiraron esta investigación además de facilitarme las digitalizaciones de las sinfonías presentes en Durango. Al profesor Edén Mario Zárate miembro del Proyecto Musicat-actas de cabildo y otros ramos, que me facilitó la búsqueda en las fuentes documentales correspondientes al siglo XVIII. Al Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente que me ha dado varias oportunidades de presentar mi trabajo y progresar en la investigación y el rescate del patrimonio cultural nacional. A mi hermana Rosa Elena Retana Moreno por su inapreciable ayuda en la captura de las tablas correspondientes a cada esquema, que resultaron imposibles para mí. Por último quiero agradecer de forma póstuma al maestro presbítero Xavier González Tezcucano, mi maestro de musicología y dirección de coro y orquesta, descansa en paz.

I Estado de la cuestión

El compositor y maestro de capilla Ignacio Jerusalem ha sido abordado en varios textos, de los que a continuación presento una sintética reseña crítica.

Craig Russell, en el diccionario *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,¹⁴ da una breve biografía que, si bien proporciona la fecha y lugar de nacimiento del compositor, de hecho comienza en el año de 1742 con la partida de Jerusalem de la ciudad de Cádiz junto con un grupo de instrumentistas, bailarines y cantantes para laborar en el Antiguo Coliseo de la ciudad de México. Refiere su posterior nombramiento como Maestro de Capilla en la Catedral Metropolitana que, según esta fuente, le valió a la capilla musical de la Catedral el elogio de Juan de Viera quien, en 1777, la describió como “La más selecta, diestra y sabia de cuantas tiene la América”.¹⁵ Menciona elementos de la vida de Jerusalem que considera relevantes tales como el descuido de sus obligaciones en el Coliseo, los conflictos con las autoridades catedralicias concernientes al sueldo que recibía, los fuertes alegatos que realizó durante sus últimos años en pro de detener la creación de una capilla musical auspiciada por la Real y Pontificia Universidad de México. Russell hace un especial énfasis en los aportes realizados por el músico a las prácticas musicales de la capilla, que “influenciaron la música mexicana por el resto del siglo [XVIII]”, tales como el uso de la notación moderna y el aumento en el número de instrumentistas. Concluye esta biografía con elogios a su leal servicio a la catedral metropolitana y a su obra que, afirma Russell, se

¹⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2a. Ed., [29 volúmenes], Stanley Sadie y Jonh Tyrrell (eds.), Londres, Macmillan, 2001, vol. 13, pp. 15 – 17, s. v. Jerusalem, Ignacio.

¹⁵ La descripción de Juan de Viera proporcionada por Russell en el diccionario Grove, está traducida al inglés. Con el fin de evitar las variables de una doble traducción he transcrito esta descripción de su fuente original: Juan de Viera, “Breve Compendiosa narración de la ciudad de Mexico, corte y cabeza de toda la America septentrional”, en Antonio Rubial (ed.), *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*, México, Conaculta, 1990, (Serie Cien de México), p. 205. He conservado la ortografía de esta fuente.

siguió interpretando hasta bien entrado el siglo XIX. Este diccionario incluye un listado que agrupa algunas de las obras de Jerusalem de acuerdo con las siguientes categorías: misas, vísperas, himnos de vísperas y cánticos, maitines, ciclos de responsorios para los maitines, motetes, villancicos, loas y pastorelas. El diccionario proporciona al lector una información básica sobre el compositor, no ahonda en aspectos particulares ni pretende hacerlo. Enfatizo que no proporciona dato alguno sobre la vida del compositor anterior a su partida a México. Esta fuente no menciona ninguna de las sinfonías objeto de este trabajo, de hecho en la lista de obras que proporciona no figura ninguna obra de carácter instrumental.

El musicólogo Aurelio Tello, en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*,¹⁶ hace mención a las actividades de Jerusalem desde 1742, año de su llegada a México. Aunque informa de su puesto en el Coliseo, centra su atención en sus actividades como maestro de capilla en la Catedral. Tello escribe sobre el rechazo de Jerusalem al “sistema de notación que provenía del renacimiento, aun en uso entre los compositores españoles y mexicanos” hasta ese momento; emplea pequeñas transcripciones de documentos de la época para ilustrar estos cambios en el estilo de composición utilizado en la capilla de la catedral, describe elementos que caracterizan al estilo galante: lo “homofónico, [lo] armónicamente imaginativo, con escritura melódica muy rica”, aspectos que, según el musicólogo, “demuestran el claro carácter secular de la música catedralicia de su tiempo”. Tello proporciona también una lista de obras ordenada en las siguientes categorías: himnos, misereres, motetes, responsorios, salmos, secuencias, versos, arias, loas, pastorelas, villancicos y “otras”. Así como el *Grove*, este diccionario aporta una mirada muy general sobre la vida y la obra del compositor; incluye transcripciones de documentos de la época, al parecer actas del Cabildo

¹⁶ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* [9 volúmenes], Emilio Casares Rodicio (dir. y cord.), Madrid, Sociedad General de Autores y Escritores, 2000, vol. VI, p. 565, s. v. Jerusalem, Ignacio.

Catedral de la ciudad de México de las que no proporciona puntual información para su localización. Esta biografía comienza también en 1742 sin aportar información acerca de la vida del músico anterior al año de su salida de Cádiz. No proporciona datos sobre su labor en el Teatro del Coliseo en este acercamiento básico a Ignacio de Jerusalem. La lista de obras data por Tello no incluye ninguna sinfonía, obertura u obra instrumental.¹⁷

El libro *La Música y el Atlántico*¹⁸ es un compendio de veinte artículos que tratan de los varios nexos históricos existentes entre la música española y la de los países hispanoamericanos, el intercambio de influencias musicales entre Europa y el Nuevo Mundo, el ámbito de la música dentro de las catedrales y también sobre la música profana. En este volumen, se hace mención a Ignacio Jerusalem en cinco de los trabajos que lo integran. En “Migraciones de músicos entre España y América (Siglos XVI – XVIII): estudio preliminar”,¹⁹ la doctora María Gembero analiza el fenómeno migratorio de compositores e intérpretes que llegaron desde la península ibérica a distintos países de América. En su estudio, la doctora Gembero busca las razones que motivaron a estos viajeros a realizar una empresa tan riesgosa como era el viaje transatlántico. Debido a que sus sujetos de estudio variaban en origen, destino, oficio, situación social y época, Gembero muestra un amplio espectro de posibles razones para dicho viaje. Entre sus casos de estudio figura el del músico de teatro Ignacio de Jerusalem a quien, junto con otras 17 personas, le fueron tramitadas aceleradamente y con inusuales facilidades administrativas, licencias de viaje para embarcarse con destino a la Nueva España. Dada la visible prisa con que se efectuó este trámite, por parte de

¹⁷ Ni Russell ni Tello afirman proporcionar una lista completa de obras de Ignacio Jerusalem, por lo que la falta de este tipo de obras no debe ser considerado un defecto en la información que proporcionan.

¹⁸ María Gembero Ustárroz y Emilio Ros – Fábregas (cords. y eds.), *La Música y el Atlántico, Relaciones Musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, UDG, 2007.

¹⁹ María Gembero Ustárroz, “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI – XVIII): estudio preliminar”, en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros – Fábregas, (cords. y eds.), *La Música... op. cit.* pp. 19 – 57.

Don José de Cárdenas,²⁰ la autora señala el carácter de urgente con el que este grupo de músicos fue requerido para servir en la ciudad de México. La investigadora proporciona al lector mapas²¹ que ilustran las rutas tomadas por los músicos mencionados en este artículo y una tabla²² que enlista algunos personajes que dieron pie a este fenómeno migratorio, ordenándolos por nombre, profesión o instrumento que tocaban, fecha del viaje, acompañantes y la fuente de donde se tomó la información. Este artículo ilustra de forma clara y comprensible un fenómeno estudiado en un espectro temporal que abarca más de dos siglos, presenta una extensa variedad de causas y menciona las posibles consecuencias de dicho traslado de personas, prácticas artísticas e ideas musicales. En este trabajo, Ignacio Jerusalem es sólo uno de los muchos sujetos que abarca el estudio. La mención a sus sinfonías o a cualquier otro tipo de obra escrita por el maestro de capilla no competen a este estudio.

Como parte de la misma publicación, “Algunas conexiones musicales entre Cádiz y el Nuevo Mundo en los siglos XVII y XVIII”,²³ escrita por Marcelino Díez Martínez, ilustra al lector sobre el flujo constante de comunicación e influencias que se dio entre la ciudad de Cádiz y el continente americano. Comienza por explicar las razones por las cuales considera importante este contacto y cómo el crecimiento, tanto de la capital gaditana como del imperio ultramarino español, dieron paso a estos múltiples contactos en ambas direcciones. Al respecto menciona que no sólo la música viajaba de un extremo al otro del océano en manos de sus exponentes sino que, en ocasiones, los compositores mandaban su música como un recurso promocional con la esperanza de ser conocidos y, tal vez, remunerados o llamados al Nuevo Mundo. Con base en la

²⁰ En algunos escritos figura como “Joseph de Cárdenas”. Mayordomo del Hospital Real de los Indios de Ciudad de México, *Ibid.* p. 33.

²¹ *Ibid.* pp. 51 – 52.

²² *Ibid.* p. 36 – 37.

²³ Marcelino Díez Martínez, “Algunas conexiones musicales entre Cádiz y el Nuevo Mundo en los siglos XVII y XVIII”, en María Gembero Ustároz y Emilio Ros – Fábregas, (cords. y eds.), *La Música... op. cit.* pp. 89 – 103.

interpretación de sus fuentes, Diéz Martínez, explica el proceso de exportación e importación de música y señala la importancia de este intercambio cultural, como un factor que moldeó de forma indeleble tanto a Cádiz como al Nuevo Mundo. Ignacio de Jerusalem es nombrado en este artículo como una muestra de cómo el paso desde Europa hacia el continente americano era por excelencia Cádiz, tanto para los músicos que deseaban embarcarse al Nuevo Mundo como para los que requerían contratar músicos diestros procedentes de Europa. Este estudio se concentra en los intercambios musicales y devocionales realizados entre Cádiz y el Nuevo Mundo. Diéz menciona algunos compositores que él considera importantes, e incluye un listado de sus obras y el lugar donde se encuentran los ejemplares. Jerusalem es un caso más en este estudio: se menciona de él solamente el año de partida, destino y acompañantes pero no ofrece referencia a ninguna de sus obras.

Javier Marín participa en esta publicación con el artículo “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689 – 1812): el Fondo Estrada de la Catedral del México”,²⁴ en la que presenta una colección del archivo de papeles de música de la Catedral Metropolitana de México conocida como “Fondo Estrada”, que fue restituida al archivo en 1998. Este grupo de ciento veintidós obras²⁵ de diversos compositores se encontraba en posesión del organista Jesús Estrada quien al parecer, “por razones de comodidad”, la sustrajo del archivo de la catedral para su estudio y transcripción. El doctor Marín, en esta presentación del Fondo Estrada, relata la importancia de su restitución a la Catedral y la considera como una acción que permitió

²⁴ Javier Marín López, “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689 – 1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México”, en María Gembero Ustároz y Emilio Ros – Fábregas, (cords. y eds.), *La Música... op. cit.*, pp. 311 – 357.

²⁵ El artículo menciona 120 sin embargo la colección contiene 122 después del proceso de catalogación realizada por el proyecto Musicat-ADABI: catalogación de libros y papeles de música. Este proceso es detallado en Drew Edward Davies, Analía Cherñavsky y Germán Rossi, “Guía a la Colección Estrada del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México”, en Silvia Salgado (ed.), *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 4, México, UNAM, 2007, pp. 5 – 70.

llenar un hueco dentro de la comprensión que tenemos acerca del repertorio catedralicio novohispano. Entre los compositores de esta colección figuran Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya e Ignacio Jerusalem. Al mencionar las obras compuestas por Jerusalem, Marín resalta el desarrollo orquestal, más complicado que el de Sumaya, así como la dificultad técnica y el protagonismo que le otorga a los violines. Basándose en esto, Marín sugiere que posiblemente cinco obras anónimas en este acervo²⁶ pertenecen también a Ignacio Jerusalem, siendo una de éstas una obertura; sin embargo, después de tomar en consideración las armonías presentes en esta obra, su estructura formal, el manejo de sus frases y motivos y la instrumentación requerida, puedo afirmar que ésta pertenece a un estilo posterior al manejado por Jerusalem.²⁷ Marín ahonda en las obras escritas por éste más que en las de otros autores. A pesar de ello no menciona ninguna obertura o sinfonía, aparte de la anteriormente referida, que pudiera enriquecer o apoyar el presente trabajo.

Del compendio *La Música y el Atlántico*, he dejado para el final el trabajo del doctor Craig H. Russell titulado “El esplendor de los Maitines de México: sonoridad y estructura arquitectónica en los *Maitines para la Virgen de Guadalupe* (1764) de Ignacio de Jerusalem”,²⁸ que es el único en la publicación que centra su atención en el compositor proveniente de Lecce. Russell plantea en su artículo la equivalencia de la producción musical novohispana en el siglo XVIII con la de las ciudades europeas contemporáneas. Haciendo hincapié en los Maitines, Russell exalta la calidad de los ejemplares producidos en la Nueva España, en particular los de Ignacio Jerusalem

²⁶ El doctor Marín, en su artículo, identifica estas cuatro obras por las firmas anteriores de esta colección, actualmente en desuso. A continuación brindo los números correspondientes al Catálogo actual, junto a las firmas proporcionadas por Javier Marín: E. 105, ahora ACCMM papeles de música A0106 *Amplius lava me* para S, acomp, 2vl; E. 109, ahora ACCMM papeles de música A0110 *La ciudad que a María- En hora feliz* para S, acomp, 2vl; E.116, ahora ACCMM papeles de música A0117 *Miserere mei Deus* para Coro 1: T; Coro 2; S, A, T, B; acomp, 2vl, vlne; E.121, ahora ACCMM papeles de música A0122 *Obertura* para acomp, 2vl, vla, 2fl, 2ob, 2cor, 2tr.

²⁷ En el artículo “Guía a la...”, *op. cit.*, p. 7. se ubica esta obertura en el último cuarto del siglo XVIII.

²⁸ Russell, “El esplendor...”, *op. cit.* pp. 359 – 395.

dedicados a la Virgen de Guadalupe. Explica, apoyado en tablas y ejemplos musicales, la forma interna y externa de los Maitines, así como las características del estilo galante típico de Jerusalem que, según sus palabras “se aleja de la frenética e inexorable actividad del barroco y se aproxima a las características estilísticas del periodo clásico”. Señala, separa e identifica las distintas texturas utilizadas por el compositor y señala de forma halagadora, la variedad y maestría de que da muestra Jerusalem para juntar las secciones tradicionales de canto llano con los responsorios orquestales sin que esto mengüe la unidad de la obra. En el estudio de Russell llaman la atención las constantes menciones al manejo de la orquesta por parte del compositor. Russell equipara en este artículo los Maitines con óperas, los responsorios con villancicos y los salmos orquestales con pequeñas sinfonías; desconozco la razón de estas comparaciones entre géneros. Es posible que la intención de Russell haya sido mostrar los maitines desde la perspectiva de la música de concierto interpretada dentro de la catedral, considero que estas comparaciones pueden ocasionar en el lector visión errónea de la música litúrgica. El artículo no menciona ninguna de las sinfonías que se estudiarán en el presente trabajo.

En el artículo “*Hidden Structures and Sonorous Symetries: Ignacio de Jerusalem’s Concerted Masses in Eighteenth – Century Mexico*”,²⁹ Craig Russell habla acerca de las misas concertadas de Jerusalem y de la “simetría sonora” que ve en ellas. Separa estas obras por sus secciones estructurales con bases en sus textos. Elogia la gran variedad que el compositor da a las secciones en cuanto a tonalidad, ritmo, metro, dotación y textura. Puntualiza que el estilo característico manejado por el músico es el galante, sin embargo puntualiza que estas misas tienen secciones específicas en una

²⁹ Craig H. Russel, “Hidden Structures and Sonorous Symetries: Ignacio de Jerusalem’s Concerted Masses in Eighteenth – Century Mexico”, en Paul R. Laird y Craig H Russell, (eds.), *Res Musicae Essays in Honor of James W. Pruett*, Warren, Harmonie Park Press, 2001, pp. 135 – 160.

polifonía que recuerda una escuela anterior; identifica estas secciones como el *Christe Eleison* del *Kyrie* y el *Amen* con que concluye el *Gloria*, en particular las contenidas en la *Misa policoral en D*. Apoyado en tablas y extractos de la partitura, Russell señala peculiaridades en esta misa, interesantes para él, como una simetría en las secciones internas del *Kyrie* (*Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*) o un paralelismo entre *Christe eleison* y el *Amen* antes mencionado;³⁰ compara los motivos compartidos por diversas secciones a lo largo de las misas y muestra las regiones tonales por las que pasa cada movimiento de esta misa. En la introducción de este artículo, el doctor Russell aborda la vida de Jerusalem a partir de su estancia en Cádiz donde, según el musicólogo, amasó una considerable fama como músico en el teatro local. Cuando menciona el viaje de José de Cárdenas, hace notar que éste fue con el objetivo específico de buscar talentos que laborasen en el Coliseo de México. Russell aporta al lector una gran variedad de datos acerca del Coliseo, su fecha de construcción y reconstrucción a causa de un incendio, la dirección en la que se encontraba e incluso la fecha en la que fue enviado José de Cárdenas con el beneplácito de Su Majestad. Sobre las actividades de Jerusalem como maestro de capilla en Catedral, proporciona fechas precisas en una línea de tiempo sucesiva que toca los puntos de la vida del músico en esta institución que el musicólogo considera más relevantes: contratación como maestro de violín para los infantes, examen de oposición para ocupar la plaza de maestro de capilla, composición de los Maitines para la Virgen de Guadalupe, y su muerte. Este artículo considera las misas y los maitines del compositor como obras musicales desconectadas de su función litúrgica, compara los nocturnos propios de los Maitines con actos en una ópera u oratorio. Esto lo lleva a mirar las secciones estructurales de los Maitines sin considerar su función. Russel explica: “cada nocturno comienza con tres

³⁰ *Ibid.* p 147. La traducción del inglés es mía: “Each nocturne begins with three psalms framed by short musicals snippets called antiphons, followed by three responsories – extended choral works in Latin that are elaborate and often multi-sectional”

salmos enmarcados por pequeños fragmentos musicales llamados antífonas, seguidos por tres responsorios – extensas obras corales en latín que son elaboradas y a veces multiseccionales”.³¹ El hecho de considerar en una antífona su duración y no su texto (que prelude y cierra un salmo), específicamente, muestra, de la misma manera que en su artículo “Hidden Structures...” antes mencionado, una perspectiva polémica acerca de estas obras, sin considerar la función de esta música litúrgica. Los aportes biográficos que Russell proporciona son minuciosos, aunque discutibles. A diferencia de otras biografías, muestra gran interés por el músico de teatro que fue Jerusalem.

Evguenia Roubina en dos de sus publicaciones³² menciona una sinfonía en Sol mayor compuesta por Ignacio de Jerusalem.³³ En la primera, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*,³⁴ proporciona un estudio monográfico de los instrumentos de cuerda frotada en la Nueva España a partir de sus representaciones pictóricas, características morfológicas y los documentos en donde son mencionados. Estudia tanto instrumentos de la familia de las violas *da gamba* como los cordófonos modernos que forman parte del ya tradicional cuarteto de cuerdas. Identifica la evolución experimentada por estas familias de instrumentos, desde un punto de vista organológico, tecnológico y estético. Equipara estos avances con el desarrollo de la técnica instrumental y los cambios en el patrón de consumo musical en las iglesias y palacios de la Nueva España. Roubina, a partir de sus fuentes, sintetiza en tablas las características de dichos instrumentos que aprecia en el acervo pictórico novo-hispano. Sin olvidar su carácter de imágenes artísticas, la profesora las considera un valioso vehículo para entender la evolución de estos instrumentos y el repertorio de música compuesta para

³¹ *Ibid.* p. 140.

³² Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México, Conaculta, 1999 y Evguenia Roubina, *El Responsorio “Omnes Moriemini” de Ignacio Jerusalem*, México, UNAM, 2004.

³³ AHCD Dgo. Ms. Mus. 266.

³⁴ *Op. cit.*

ellos en la Nueva España. Menciona la sinfonía Dgo. Ms. Mus. 266 en Sol mayor como muestra de los “géneros musicales de formato grande” para el servicio en la iglesias o en el teatro. Roubina añade en esta publicación las transcripciones de los primeros compases de cada movimiento de esta sinfonía como ejemplo del repertorio meramente instrumental, compuesto específicamente para cordófonos modernos por autores residentes en la Nueva España. Considero este libro un aporte valioso a un tema poco discutido; mira las imágenes en busca de una “evolución” de los instrumentos de acuerdo a su época y las relaciona con los eventos culturales contemporáneos. Junto con la sinfonía Ms. Mus. 266 menciona otras obras instrumentales para orquesta y de gran formato.

La segunda publicación de la doctora Roubina en la que menciona una sinfonía compuesta en la Nueva España es *El Responsorio “Omnes Moriemini” de Ignacio Jerusalem*³⁵ que tiene como objeto de estudio el responsorio al que alude el título, hallado en el archivo musical de la catedral de Durango. La autora da sus puntos de vista sobre su origen, las posibles causas por las cuales esta obra llegó a este acervo y, particularmente, las razones por las que esa obra contiene, escrita por “primera vez”³⁶ en la Nueva España, una parte solista de violonchelo. Reparte a lo largo del libro los datos que integran una pequeña biografía del autor junto con información de tipo contextual. Hace mención al cambio en el gusto musical de parte de los públicos nobles y eclesiásticos, reflejado en los patrones de consumo de los mismos. Señala las características propias de la “estética del arte del violonchelo” y los requerimientos técnicos para la interpretación del *responsorio “Omnes Moriemini”* así como aquellos personajes que fueron parte del proceso de su composición y ejecución. La autora menciona, al igual que en *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, la sinfonía Ms.

³⁵ *Op. cit.*

³⁶ Afirmación hecha en la portada del libro, como subtítulo.

Mus. 266 en Sol mayor como un ejemplo de la literatura musical en Nueva España que, a mediados del s. XVIII, contiene una parte para violonchelo obligado, señalando con esto el papel del violonchelo, usado sólo como base armónica de la música incluso hasta finales del s XVIII. Esta publicación trata el responsorio *Omnes moriemini* desde varios puntos de vista, algunos de los cuales podrían considerarse cuestionables debido a lo mucho que se alejan del objeto principal de estudio. Temas como la definición y problemática de las “zangonautas” o el análisis de la escritura del posible copista son interesantes aunque, si bien tienen relación con este responsorio, no justifican el uso de un capítulo entero para cada uno de estos asuntos; parecen más bien materiales para otras publicaciones. Hace menciones a archivos que contienen música instrumental y orquestal con el fin de señalar un gusto por parte de la nobleza novohispana por este tipo de repertorio.

Tal vez, el que más ha ahondado en el tema de la sinfonía en la Nueva España sea el Dr. Drew Davies en su obra “The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español culture, and The Aesthetics of Devotion in Eighteenth – Century New Spain”.³⁷ En esta disertación doctoral el musicólogo trata la estética y estilo galantes, su globalización en Europa y especialmente en la sociedad hispana e hispano – americana. Ilustra esta “italianización” enfocando su estudio al contenido del archivo musical de la catedral de Durango. En este trabajo, el autor trata diversos tópicos alrededor de la producción, adquisición y ejecución de música durante el siglo XVIII así como la migración de obras, estilos y compositores reflejados en el archivo de dicha catedral. En el tercer capítulo de la obra, intitulado “From the Theater to the Cathedral: The European Musical Repertoire at Durango”, en el apartado ‘Italian’ Overtures, Davies

³⁷ Drew Edward Davies, *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español culture, and The Aesthetics of Devotion in Eighteenth – Century New Spain*, Tesis Doctoral, Chicago, The University of Chicago, 2006.

hace mención a las obras de este género contenidas en este acervo; menciona el paralelismo que hay entre éstas y las sinfonías galantes con respecto a sus estructuras, razón por la cual estas obras que llevan el encabezado de “obertura” pueden ser consideradas sinfonías. Davies muestra fragmentos de sinfonías de autores como Ignacio Jerusalem y David Pérez. Esta disertación doctoral ilustra de forma clara el porqué el estilo galante, encontró suelo fértil en la comunidad tanto eclesiástica como seglar del siglo XVIII. Proporciona al lector ejemplos musicales que ilustran sus argumentos y finaliza el trabajo con un listado de las obras completas que se encuentran en el archivo musical de la catedral de Durango. Especifica autores, géneros y títulos. Esta obra es para el presente estudio un gran aporte.

De las publicaciones mencionadas puedo extraer los siguientes puntos:

- Ignacio Jerusalem nació en la ciudad de Lecce en el reino de Nápoles el 3 de junio de 1707.
- En 1742 fue contratado, con urgencia, por José Cárdenas para servir junto con otros artistas en el Teatro del Coliseo de la Ciudad de México.
- En 1746 fue contratado por la Catedral Metropolitana como violonista y maestro de violín para los infantes de coro.
- En 1750 hace los exámenes de oposición y es nombrado Maestro de Capilla de la Catedral.
- En los últimos años de su vida realiza fuertes alegatos con el fin de evitar la conformación de una capilla musical de la Real y Pontificia Universidad de México.
- Muere el 15 de diciembre de 1769 en la ciudad de México.

En cuanto a las sinfonías objeto de este estudio muy poco se ha escrito; en general son mencionadas en trabajos referentes a otros temas, sólo con el objeto de hacer referencia a ellas. Hasta el momento no he encontrado ninguna publicación que trate este tema como su centro de atención.

II La sinfonía galante

El estilo galante.

R. J. Pascall define como estilo “una manera de discurso, un tipo de expresión”,³⁸ una forma específica de dar un discurso; parafraseando, la manera en que se realiza una obra de arte. El estilo musical presenta características propias en el lenguaje de un compositor o grupo de compositores en un periodo histórico, en una ubicación geográfica o en una sociedad: “se manifiesta a sí mismo en usos característicos de forma, textura, armonía, melodía, ritmo y *ethos*”.³⁹ El estilo identifica las propias generalidades de estos elementos dentro de un discurso determinado y las similitudes y diferencias que mantiene ese discurso con otros discursos dentro de estilos distintos, sin dejar de tomar en cuenta que cada obra presenta de forma única los elementos estilísticos que la constituyen.

Antes que referir a una forma específica de componer o interpretar música, la palabra “galante” denota un tipo de comportamiento social. Robert O. Gjerdingen describe esta conducta como una “serie de actitudes y maneras asociadas con la nobleza culta”.⁴⁰ Este proceder tiene el objetivo de ser agradable en sociedad y abarca una serie de hábitos en cuanto a comportamiento, expresiones verbales, vestimenta y costumbres, todo esto con la meta de ser una compañía placentera por lo que este comportamiento se caracteriza por la ligereza, la claridad y la moderación.

El estilo galante en música se identifica por presentar, entre otras características, un acompañamiento ligero y melodías periódicas. Lucero Enríquez hace especial énfasis en el tratamiento melódico de este estilo: parafraseando a Heinrich Koch y haciendo

³⁸ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op. cit., vol. 18, pp. 316 – 321, s. v. Style. La traducción del inglés es mía: “A manner of discourse, mode of expression”.

³⁹ *Ibid.* “Style manifest itself in characteristic usages of form, texture, harmony, melody, rhythm and ethos”.

⁴⁰ Gjerdingen, *Music in the...*, op. cit., pp. 3 – 24. La traducción del inglés es mía: “A collection of traits, attitudes, and manners associated with the cultured nobility”.

una comparación con el anterior estilo barroco, Enríquez señala que el tratamiento galante se caracteriza por las “muchas elaboraciones de la melodía y de la variación de los tonos melódicos principales; a través de más obvias pausas y cesuras en la melodía, y especialmente en la sucesión de figuras melódicas que no tienen una relación estrecha entre sí” además de estar sustentado en “una armonía poco densa” y “una textura homofónica”.⁴¹

Mientras que en el ámbito social el término “galante” se entendía como “maneras nobles francesas”,⁴² en música significó para los teóricos de aquella época la manera moderna de hacer música, específicamente, la manera moderna teatral italiana de hacer música. Daniel Hertz, en el diccionario *Grove*, cita a Rousseau refiriéndose a las características de un minueto galante, claro ejemplo del repertorio propio de ese estilo como una música “elegante y [de] noble simplicidad”,⁴³ reafirmando las características del comportamiento social galante antes descritas. Enríquez⁴⁴ identifica tres momentos del periodo galante: el que coexiste con el barroco tardío, y que se le puede llamar rococó, que abarca aproximadamente de 1720 a 1740,⁴⁵ el conocido como *Empfindsamer Styl* o estilo sentimental, en el cual los compositores procuraron alejarse de las maneras del barroco tardío y que puede ser ubicado entre los años de 1740 a 1760. El tercer momento que identifica la doctora Enríquez podría comprender los años de 1760 a 1780 y es conocido como estilo pre-clásico. Éste acopla las innovaciones técnicas y estilísticas de los momentos anteriores con las técnicas de ejecución instrumental desarrolladas por la llamada Escuela de Mannheim. La música galante, en

⁴¹ Lucero Enríquez, “¿Y el Estilo Galante en Nueva España?”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarubias (eds.), *Primer Coloquio Musicat, Musica, Catedral y Sociedad*, México, UNAM, 2006, pp. 177.

⁴² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op. cit., vol. 7, p. 92, s. v. Galant. La traducción del inglés es mía: “French courtly manners”.

⁴³ *Idem.* p. 93. La traducción del francés es mía: “Est une élégante et noble simplicité”.

⁴⁴ Lucero Enríquez, “¿Y el estilo...”, op. cit. p. 177 – 178.

⁴⁵ Para las referencias al estilo barroco, Lucero Enríquez alude a la categorización de Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York, W. W. Norton, 1947.

palabras de Robert O. Gjerdingen, es “la música encargada por los hombres y mujeres galantes con el fin de entretenerse a sí mismos como escuchas, de educarse o divertirse como intérpretes amateurs y glorificarse a sí mismos como los patronos de la más ingeniosa, encantadora, sofisticada y moderna música que el dinero podía comprar”.⁴⁶

El género.

El género es un concepto creado con el fin de facilitar el estudio y entendimiento de una unidad, categorizándola en relación con otras unidades a las que se puede agrupar con base en las características que comparten. En música, ésta unidad es la obra. A partir de su género musical, una creación sonora puede ser estudiada dentro del marco referencial del grupo en el cual calza; en palabras del musicólogo Robert Pascall: “el género es una fuerza que se opone a la individualidad y la autonomía de una obra de arte”.⁴⁷ La doctora Enríquez, citando a Jim Samson señala que un género “se comporta como un contrato entre el autor de la obra y los destinatarios a quien va dirigida”.⁴⁸ El género contrapone peculiaridades con generalidades; a partir de su estudio es posible identificar lo común de lo particular, las prácticas persistentes de las caídas en desuso, lo que en su tiempo fue innovador o arcaico. El género se define tanto por el contenido musical de la obra: forma, estilo, dotación, textura y en algunos casos texto, como por factores ajenos a la música *per se*: título de la misma, función social, propósito del compositor, lugar en que fue o es ejecutada, etc.

⁴⁶ Robert O. Gjerdingen, *Music in the ...*, *op. cit.*, p. 5. La traducción del inglés es mía: “Galant music, then, was music commissioned by galant men and women to entertain themselves as listeners, to educate and amuse themselves as amateur performers, and to bring glory to themselves as patrons of the wittiest, most charming, most sophisticated and fashionable music that money could buy”.

⁴⁷ Robert Pascall, “Genre and the finale of Brahms’s Fourth Symphony”, en *Music Analysis* 8:3, Blackwell Publishing, 1989. P. 233 – 236. La traducción del inglés es mía: “Genre is an opposing force to the individuality and autonomy of the artwork”.

⁴⁸ Lucero Enríquez y Gabriel Lima Rezende, “Prólogo”, en Lucero Enríquez, *et al*, *Catálogo de...*, *op. cit.*

Una vez establecido un género e identificadas las obras afines a él, se tiene una herramienta de comunicación y comprensión entre compositor – intérprete – público – crítico – analista, etc. que permite tener una serie de expectativas acerca de la o las obras.

La Sinfonía.

Hoy día la palabra sinfonía nos refiere en una primera instancia a una obra de gran extensión, compuesta para ser ejecutada por una orquesta sinfónica. Sin embargo, el desarrollo de este género ha pasado por muchas transformaciones.

El término sinfonía se remonta a las palabras griegas “*syn*” (junto) y “*phone*” (sonido); pasó a la lengua latina como *Synphonia*, manera en la que fue utilizada por diversos autores desde el Renacimiento. Como ejemplos podemos destacar las *Sacrae symphoniae* de Giovanni Gabrieli (1597 – 1615) que contienen tanto movimientos vocales como movimientos instrumentales, y las *Symphoniae sacrae* de Heinrich Schütz (1629, 1647 y 1650) que son conciertos sacros para instrumentos obligados en dotación de tres a 8 voces.⁴⁹

Durante el siglo XVII, el término sinfonía (y sus diversas variantes lingüísticas) fue utilizado para denotar un movimiento instrumental que preludia, media o concluye una obra vocal como una ópera, oratorio o cantata.

En el año 1607, la obra instrumental que abre *L'Orfeo favola in musica* de Claudio Monteverdi⁵⁰ aún no representa un género definido. En palabras de Clemens Künig, el término de “Sinfonía [...]” no se refería a una forma definida, sino que denominaba una función o modo de ejecución: el hecho elemental y destacado era la

⁴⁹ Clemens Künig, *Tratado de la Forma Musical*, trad. Luis Romano, Barcelona, Idea Books, pp. 123 – 124. (Col. Idea Música).

⁵⁰ Claudio Monteverdi, *L'Orfeo favola in musica*, SV 318, segunda impresión a partir de un nuevo grabado, publicado originalmente en 1609, reimpresso en 1615. Edición facsimilar proporcionada por el portal del proyecto IMSLP Petrucci Music Library: http://imslp.org/wiki/Main_Page, consultado en julio del 2012.

delimitación de la música vocal”.⁵¹ Para ese momento, una obra instrumental de esa naturaleza podía llevar una amplia variedad de nombres que solían ser intercambiables.⁵²

Podemos identificar el origen de la sinfonía del siglo XVIII en la ópera italiana que a principios de 1700 consolidó la estructura de la apertura instrumental en tres movimientos cortos: A (rápido) – B (lento) – C (rápido). Tanto esta estructura como su función de apertura fueron características constitutivas de un género frecuentemente utilizado por varios compositores en países como Italia, Alemania e Inglaterra. Jan la Rue, en su participación en el diccionario *Grove*,⁵³ puntualiza que esta configuración de movimientos: rápido – lento – rápido, fue menos popular en Francia, donde la llamada “obertura francesa” prevaleció.⁵⁴

Según afirma Ralph Hill,⁵⁵ cuando la introducción orquestal a una ópera italiana creció en extensión y se convirtió en una importante obra instrumental por sí misma fue llamada “obertura” y su estructura de tres movimientos, claramente perceptibles, fue reconocida como “obertura italiana”.

Durante el siglo XVIII, los términos sinfonía y obertura significaban lo mismo y eran intercambiables. Este tipo de obras adquirió tal popularidad que las sinfonías llegaron a ser frecuentemente ejecutadas en las salas de conciertos como obras individuales, separadas de la obra más extensa de la que formaban parte. De esta manera

⁵¹ Clemens Künn, *Tratado...*, *op. cit.*, p. 123.

⁵² En el caso de *L'Orfeo* estos episodios puramente instrumentales llevan los siguientes nombres: “*Toccata*” que abre la ópera en la página IV de la edición; “*Sinfonia*” que cierra el “*Atto Primo*” en la página 26; “*Sinfonia*” que cierra el “*Atto Secondo*” en la página 47; “*Sinfonia*” dentro del “*Atto Terzo*” en la página 66; “*Sinfonia A 7*” que se presenta dos veces en medio y al final del “*Atto Terzo*” en las páginas 68 – 69 y 73; “*Sinfonia A 7*” que se presenta dos veces en medio del “*Atto Quarto*” en las páginas 82 – 83 y 87; “*Moresca*” con la que finaliza la ópera en la página 100. Más un gran número de *Ritornelli* instrumentales distribuidos a lo largo de toda la obra.

⁵³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *op. cit.*, vol. 18, pp 438 – 440, s. v. “*Symphony*”.

⁵⁴ Esta otra vertiente de la sinfonía u obertura fue consolidada por Jean Baptiste Lully y sigue un esquema de A (lento) – B (rápido y fugado) – C (lento). Esta forma de sinfonía no se tratará en este estudio.

⁵⁵ Ralph Hill, “The Symphony and its Development”, en Ralph Hill (ed.), *The Symphony*, London, Penguin Books, 1969, pp. 6 – 21.

las oberturas o sinfonías compuestas especialmente para los teatros, cámaras o salas de conciertos consolidaron un género musical propio. Las primeras sinfonías fueron escritas sólo para conjunto de cuerdas. Hill menciona que “Haydn escribió diez y ocho obras para cuerdas con parte *ad libitum* para oboes y cornos”.⁵⁶ Estas obras tenían una dotación muy específica: dos violines que se hacían cargo de la melodía, acompañados de un bajo (que puede ser sólo la cuerda o también incluir diversos tipos de instrumentos de bajo continuo) que genera la armonía por medio de notas repetidas en un ritmo constante de corcheas, conocido como “bajo de tambor” y una viola que dobla o apoya el ritmo del bajo. Desde la conformación de la orquesta en Mannheim, la sinfonía ha sido el género preferido por los compositores para la experimentación y el desarrollo orquestal.

Durante el siglo XVIII, Alessandro Scarlatti, según afirma Jean la Rue,⁵⁷ abandonó el conocido esquema de la *Sonata da Chiesa* barroca (lento, rápido, lento) común en la música del periodo llamado barroco por un “esquema más dramático” (rápido, lento, rápido). Al mismo tiempo, la agrupación instrumental tradicional de cuerdas solistas y *ripieni*, característica de Vivaldi y Corelli, cambió a un *ensemble* más variado que incluía partes para aliento –madera y metal–. Alrededor de 1730, la adición al grupo orquestal de dos oboes y dos cornos se tornó más y más común convirtiéndose posteriormente en el estándar de la orquesta galante. Durante gran parte del s. XVIII, esta música se ajustó a las posibilidades locales de cada recinto: en las pequeñas cámaras o capillas, por ejemplo, era ejecutada generalmente por un trío de cuerdas acompañado de un clavecín. Fue la gran demanda de este género musical lo que dio como resultado que varios compositores escribieran sinfonías tanto para agrupaciones

⁵⁶ *Ibid*, p. 13.

⁵⁷ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op. cit., vol. 18, p 439, s. v. “Symphony”

de gran tamaño como también “exclusivamente para cuerdas hasta avanzado el 1770”.⁵⁸

A partir del desarrollo y repetición temáticos, la extensión de los movimientos de la sinfonía creció aún más junto con la demanda de nuevas sinfonías.

Anthony Pople afirma que durante la segunda mitad del s. XVIII la producción de sinfonías por parte de autores de distintas nacionalidades superó las 7,000 obras,⁵⁹ lo que nos habla de un género muy gustado y demandado por los públicos urbanos seculares y eclesiásticos de la segunda mitad del Siglo de las Luces. Las primeras sinfonías galantes se publicaron en Italia alrededor de 1730 siendo sus autores Andrea Zani, Giovanni Batista Sammartini, Antonio Brioschi, Leonardo Leo y Leonardo Vinci.

Pople afirma que en los países católicos la sinfonía fue usada también como interludio en las misas o como sustitución de algún elemento del Propio por lo que es acertado afirmar que, durante el s. XVIII, la sinfonía fue un género ejecutado por igual tanto en iglesias como en los teatros de las ciudades centro europeas e iberoamericanas.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Diccionario Enciclopédico de la Música*, primera edición en español, Alison Latham (Cord. Rev. Trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 1405 – 1407, s. v. “Sinfonía”

III Esquemas de la música Galante presentes en las sinfonías de Ignacio Jerusalem.

Para analizar propiamente estas obras se debe superar el obstáculo del tiempo que las separa de nosotros y que dificulta nuestra comprensión de ellas.

Para ello, me basaré en el libro de Robert O. Gjerdingen *Music in the Galant Style*⁶⁰ en el cual proporciona una forma de abordar esta música, distante de nuestro tiempo por más de dos siglos, desde una perspectiva lo más cercana posible a la que los patronos, compositores, intérpretes y escuchas de ese momento tuvieron en su tiempo.

Gjerdingen invita a su lector a realizar una labor arqueológica musical para la cual debemos abstenernos de interpretar elementos del pasado desde el bagaje cultural de nuestro tiempo, alterando su significado. Gjerdingen cita al folklorista Henry Glassie al escribir sobre el compromiso que se requiere a la hora de abordar una cultura ajena a nosotros: “un estudio de la historia de una comunidad no comienza con una redada para extraer restos y agregar un color, carne o nobleza de la historia de otra comunidad. Comienza cuando el observador adopta la perspectiva local, entonces pone los puntos de referencia locales a la vista, dando a las creaciones de la gente de esa comunidad – los artefactos en los cuales su pasado se encuentra sepultado, los textos en los que están sus vidas pasadas – una presencia completa”.⁶¹

Para acercarse a la forma apropiada de ver la música galante, Robert O. Gjerdingen describe el uso de “esquemas”: células musicales que conformaban la música del siglo XVIII⁶² y que se infieren o deducen del estudio de las herramientas

⁶⁰ Gjerdingen, *Music in the...., op. cit.*

⁶¹ Gjerdingen, *Music in the...., op. cit.*, p. 18. La traducción del inglés es mía: “Serious study of a community does not begin with a raid to snatch scraps to add color or flesh or nobility to the history of another community. It begins when the observer adopts the local prospect, then brings the local landmarks into visibility, giving the creations of the community’s people – the artifacts in which their past is entombed, the texts in which their past lives – complete presence”.

⁶² *Ibid*, p. 10.

didácticas empleadas en ese tiempo: *zibaldone*,⁶³ *partimenti*⁶⁴ y *solfeggi*.⁶⁵ Gjerdingen separa, caracteriza y da nombre a estas células que eran conocidas por maestros, ejecutantes y patronos.

La sucesión de estos esquemas o células en el discurso musical da forma a la obra en lo que se describiría como un diálogo de frases ingeniosas; en éste, es tan importante un comentario cómo su hábil respuesta para crear un diálogo entretenido y digno de ser escuchado por la sociedad galante, donde “una respuesta mal escogida podía resultar en un desastre social”.⁶⁶ A partir del estudio de estas frases, Gjerdingen guía nuestra atención a su aprendizaje y entendimiento a fin de darnos, en lo posible (y sin dejar de mencionar la naturaleza especulativa de su estudio) la perspectiva más adecuada para mirar, comprender y recuperar este pasado musical que se fue perdiendo en su paso de maestro a maestro.

Algunos nombres utilizados en el catálogo de esquemas de Gjerdingen fueron proporcionados por los compositores y teóricos de la época, otros fueron nombrados por el propio Gjerdingen en palabras que consideró describían su aspecto o función, como hubiera hecho un teórico dieciochesco.

Cada uno de estos fragmentos musicales o “esquemas” (*schemata*) consiste en una secuencia de varias células concatenadas constituidas por una combinación de melodía, bajo y acorde. Estas células musicales se representan en diagramas que muestran una serie de óvalos, cada uno de éstos, en la terminología de Gjerdingen, representa un evento; varios eventos constituyen un “esquema”. La forma de interpretar armónicamente los grados del bajo y la melodía será con respecto a la tónica en la que se origina el “esquema”. Algunas de las células musicales tienen una naturaleza

⁶³ Cuaderno de estudio de música que contiene ejercicios y reglas.

⁶⁴ Colecciones de bajos que podían estar, o no, cifrados.

⁶⁵ Melodías acompañadas de un bajo sin cifrar.

⁶⁶ Gjerdingen, *op. cit.*, p. 45.

modulante o de inflexión por la que implican más de una tonalidad. Los eventos que conforman estos “esquemas” se pueden leer de arriba debajo de la siguiente manera⁶⁷.

- Posición dentro del compás (Fuerte/ Débil)
- Grado de la escala empleada en la melodía
- Armonía expresada como bajo cifrado
- Grado de la escala empleado en el bajo

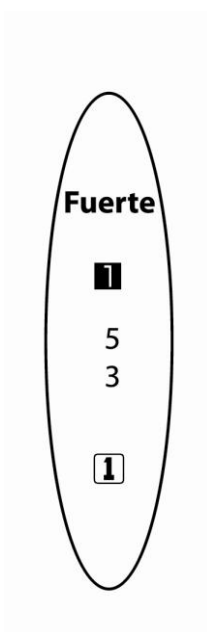


Fig. 01. Ejemplo de diagrama de un “evento”. Tomado de Gjerdingen, *op. cit.*, p. 453.

La posición dentro del compás alude a la ubicación del evento con respecto a la acentuación natural del compás (tiempo fuerte o débil).

Por grado –de la melodía o del bajo– se refiere al número de grado que le corresponde en la escala. En el ejemplo mostrado arriba los números correspondientes a la melodía o el bajo no expresan funciones armónicas sino sólo una nota (el primer grado de la escala en ambos casos).

⁶⁷ *Ibid*, p. 453.

El uso de estos diagramas permite entender la estructura básica de cada esquema en cuanto a la dirección de su melodía, la secuencia del bajo y la disposición de sus acordes sin importar en qué tonalidad, compás o tesitura se encuentre éste.

Estos arquetipos o esquemas son un esqueleto muy básico sobre el cual la música está construida. Como se puede ver en los ejemplos que presenta Gjerdingen, sobre estos “esquemas” modélicos la melodía, el bajo y la armonía se vuelven intrincados y más complejos de acuerdo con la creatividad de cada autor.

A continuación presento una traducción resumida de los esquemas planteados en el “Apendix A” de *Music in the Galant style*.⁶⁸ Este resumen incluye los diagramas de algunos de los “esquemas” que Gjerdingen identifica como materia prima de la composición musical galante. Después de cada diagrama incluyo entre uno y tres pasajes seleccionados de las tres sinfonías de Jerusalem a fin de ejemplificar tanto el esquema como la forma de composición basada en el uso de estos “*schemata*”.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 453 – 464.

“Romanesca:

Fue utilizada fundamentalmente como un recurso de apertura. Su periodo de apogeo comprende las décadas de 1700 a 1730 pero se encuentra en obras musicales durante el resto del siglo. Común mente usada al inicio de un *adagio*.

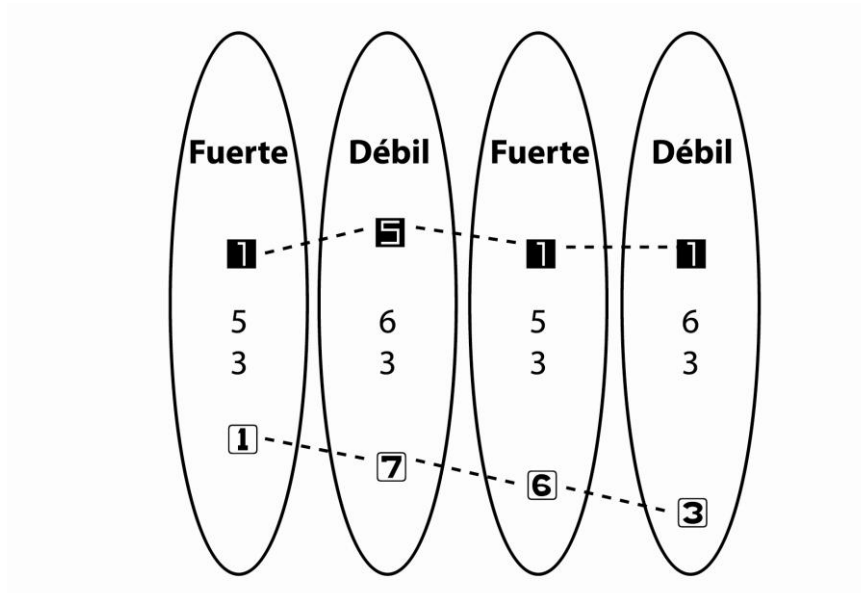


Fig. 02. Diagrama general de *Romanesca*. Tomado de Gjerdingen, *op. cit.*, p. 454.

- Conformado por cuatro eventos de la misma duración, el primer evento está situado en una posición fuerte dentro del compás.
- La melodía hace énfasis en el salto 1 – 5 o 5 – 1.
- Alterna acordes en disposiciones 5_3 con 6_3 .

Variantes

- Descenso alternando saltos de 4^a descendente y 2^a ascendente por parte del bajo 1 – 5 – 6 – 3 – 4 en la que todos los acordes tienen una disposición de 5_3 (el cuarto evento es usualmente una triada menor). Esta variante fue la más común durante el s. XVII.

- Descenso del bajo por grados conjuntos $\boxed{1} - \boxed{7} - \boxed{6} - \boxed{5} - \boxed{4} - \boxed{3}$ en la que se alternan las disposiciones 5_3 y 6_3 .⁶⁹

Los enlaces armónicos implicados en este esquema resultan en una sonoridad muy característica; utiliza una buena variedad de funciones tonales a lo largo de su realización. La diferencia entre cada variante reside en el bajo y, aunque la sonoridad de cada acorde varía por el cambio en la disposición de sus voces, las funciones tonales son las mismas.

Romanesca

Romanesca

Ej. 01. Bernardo Storace, op. 1, No. 14, Ciaccona, compases 1 – 3.

No pude localizar ningún ejemplo de *Romanesca* en ninguna de las tres sinfonías de Jerusalem. La *romanesca* presentada arriba está tomada del libro *Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed órgano* del compositor Bernardo Storace.⁷⁰ En este ejemplo podemos ver un caso de *Romanesca* con un bajo abordado por saltos de 4^a descendente y 2^a ascendente, su forma más antigua. Este esquema es la base para toda la *Ciaccona* de Storace.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 454.

⁷⁰ Bernardo Storace, *Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo*, BartonHudson (ed.), American Institute of Musucology, Middleton, 1965, pp. 107 – 117.

Romanesca

Romanesca

Ej. 2. Johann Sebastian Bach BWV 1056 mov. 2, *Largo*, compases 1 – 3.

En este ejemplo, tomado del concierto para clavecín BWV 1056 de Johann Sebastian Bach,⁷¹ vemos en el motivo inicial del movimiento un claro caso de *Romanesca* por grado conjunto descendente.

En ambos ejemplos notamos que alrededor del esquema de *Romanesca* se intercalan melodías y armonías complementarias que enriquecen la sonoridad de la frase. Estos elementos musicales, ajenos al diagrama general, no deforman la sonoridad del esquema, al grado de que éste no sea perceptible al oído.

Este esquema, para mi sorpresa, no es usado en las 3 sinfonías que son objeto de este estudio, ni como un motivo importante ni como pasaje de digresión melódica.

⁷¹ Johann Sebastian Bach, *Complete concerti for solo keyboard and orchestra in full score*, Dover, New York, 1985, pp. 132 – 133.

Es posible que la carencia de motivos generados a partir del esquema de *Romanesca* en estas tres sinfonías sea resultado de que éstas fueran compuestas entre 10 y 29 años después del periodo de apogeo de este esquema.

“*Prinner*:

El *Prinner* era frecuentemente utilizado cómo respuesta a un recurso de apertura musical, su periodo de mayor uso comprende de 1720 a 1770; fue utilizado con menor frecuencia durante el resto del siglo. La presencia de un *Prinner* que responde [a un esquema de apertura] es una de las mejores indicaciones de un estilo musical fundado en el galante italiano.

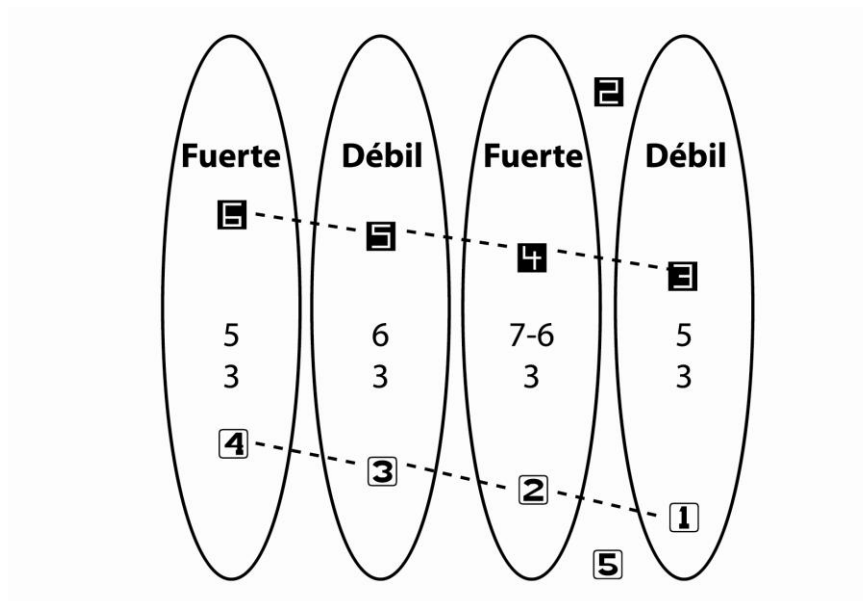


Fig. 3. Diagrama general de *Prinner*. Tomado de Gjerdingen, *op. cit.*, p. 455.

- Cuatro eventos métricamente iguales, el tercer evento puede encontrarse extendido o enriquecido.

- La melodía hace énfasis en el descenso melódico por grado conjunto de $\text{5} - \text{4} - \text{3} - \text{2} - \text{1}$, puede incluir un salto hacia el grado 5 agudo antes del final para reforzar el efecto de cadencia.
- El bajo hace énfasis en el descenso $\text{4} - \text{3} - \text{2} - \text{1}$. En ocasiones se encuentra añadido, en el tercer evento, un salto hacia el grado 5 para fortalecer la cadencia.
- Los acordes de los eventos se encuentran dispuestos de la siguiente manera: 5_3 , 6_3 , 6_3 , 7-6_3 y 5_3 .

Variantes

- Un canon con una melodía $\text{5} - \text{4} - \text{3} - \text{2} - \text{1}$ entre el bajo y las voces agudas. Usualmente presenta un pedal sobre el grado 1 , con los grados $\text{4} - \text{3}$ de una voz sonando simultáneamente con los grados $\text{5} - \text{4}$ en otra.
- Un tipo pre-cadencial que muestra, a menudo los dos primeros eventos antes de una cadencia ordinaria”.⁷²

Es posible ver en el *Prinner* un complemento lógico, casi perfecto para la *Romanesca*. Mientras que el esquema anterior es una herramienta que abre o inicia una frase, quedando abierto a extender un motivo más allá del modelo, el *Prinner* es más bien un recurso que cierra. Estas dos naturalezas se tornan complementarias; un motivo o frase iniciado por una *Romanesca* puede con toda naturalidad ser concluido por un *Prinner*.

⁷² Gjerdingen, *Music in the...*, op. cit, p. 455.

The image shows a musical score for Horns and Violins. The top part features two Horn parts (Corno da caccia 1 and 2) in G major. Below them are Violin 1 (vl1) and Violin 2 (vl2) parts, and a Bass (b) part. A section labeled "Prinner" is highlighted with a box and arrows, showing a sequence of notes and fingerings: 4, 3, 2, 2, 1. Below this sequence is a "G" and another "Prinner" box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Ej. 03. Ignacio Jerusalem. Dgo. Ms. Mus. 009. Movimiento 3, *Allegro*, compases 8 – 16.

En este ejemplo podemos notar que el esquema general del *Prinner* es modificado por cromatismos (incluida una sexta aumentada), sin embargo es posible escuchar y ver dicho modelo y su naturaleza cadencial.

The image shows a musical score for a string quartet and woodwinds. The parts are labeled: cor1, cor2, cmo1, cmo2, vl1, vl2, and b. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two sections, both labeled "Prinner". The first "Prinner" section is in the woodwind parts, and the second "Prinner" section is in the bass line. The bass line has a sequence of fingerings: 4, 3, 2, 5, 1. The diagram is labeled "Prinner" in two boxes.

Ej. 04. Ignacio Jerusalem. ACCMM A0096/ Dgo. Ms. Mus. 257. Movimiento 1 *Allegro*, compases 9 – 12.

En este caso notamos dentro del esquema de *Prinner* la extensión en la melodía del bajo que se encuentra entre el tercer y cuarto eventos del diagrama (Fig. 3, **2** – **5** – **1**). Después de este *Prinner* vemos una cadencia que parte de los motivos melódicos del anterior *Prinner*

Prinner

The musical score consists of three staves: violin 1 (vi1), violin 2 (vi2), and bass (b). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into six measures. Above the first six measures, a bracket labeled 'Prinner' is shown. Below the bass staff, a sequence of numbers in boxes indicates a specific pattern: 4, 4, 3, 3, 2, 1. The first measure is marked with a 'D' below the bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Bowings are indicated by flags above or below notes. Trills are marked with a '3' above the notes. The score ends with a final measure containing a trill.

Prinner

Ej. 05. Ignacio Jerusalem. Dgo. Ms. Mus. 266. Movimiento 3 *Allegro*, compases 32 – 39.

Este modelo es usado escasamente en las tres sinfonías estudiadas, no es utilizado como base en la construcción de motivos importantes, más bien se encuentra usado en cadencias.

“*Fonte*:

Recurso que sirve para desviaciones y/o regreso a la tonalidad principal. Este esquema fue utilizado a lo largo de todo el s. XVIII. Comúnmente usado después de la barra de repetición en minuetos u otros movimientos cortos. En conciertos, arias u otras obras de gran formato, *Fontes* largos eran utilizados como episodios de digresión o elaboración temática.

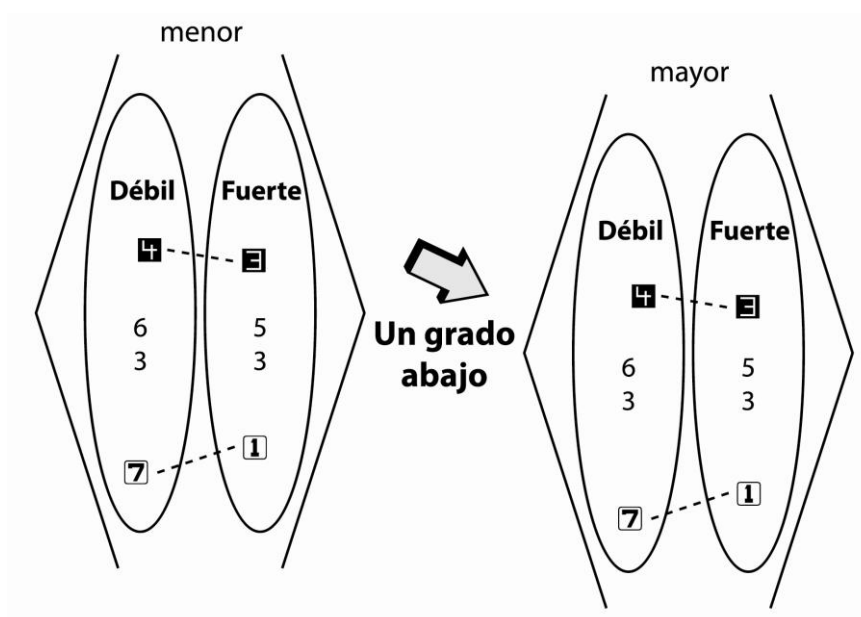


Fig. 4. Diagrama general de *Fonte*. Tomado de Gjerdingen, *op. cit.*, p. 456.

- Cuatro eventos presentados en dos partes, la primera parte de un *Fonte* llega a un acorde menor, mientras que la segunda llega a un mayor, un grado más abajo de la escala que la primera mitad del esquema.
- La melodía es una corta sucesión descendente que termina en ♯ – ♮, comúnmente ♮ – ♮ – ♯ – ♮. Ocasionalmente la melodía arpeggia las notas del acorde de la dominante temporal.

- El bajo asciende hacia las tónicas temporales como dos pares de eventos de $\boxed{7} - \boxed{1}$. Otras formas en las que se puede encontrar el bajo en este esquema son $\boxed{5} - \boxed{1}$ o $\boxed{2} - \boxed{1}$.
- Cada uno de estos dos pares de eventos concluye con un relativamente estable acorde en disposición de 5_3 , precedido por uno más inestable o disonante en 6_3 , 6_5 o 7_3 .

Variantes

- Un tipo en el que las notas correspondientes a la melodía aparecen en el bajo y viceversa, las notas correspondientes al bajo se encuentran en la melodía.
- Una forma poco común de *Fonte* está constituida por tres pares de eventos, en el que los dos primeros hacen cadencia a un acorde en modo menor y el tercero a uno en modo mayor”.⁷³

El *Fonte* es en general una cadencia $\boxed{7} - \boxed{1}$ que se confirma un grado o un tono más grave. Es una herramienta muy útil para la imitación en grados descendentes, esta imitación produce una sonoridad que recuerda los pasajes de “enlaces activos” o de progresiones de dominantes entrelazadas, por lo que se pueden encontrar grupos de *Fontes* como resultado intrínseco de un pasaje de enlaces de dominante auxiliares (Ej. 08).

⁷³ Gjerdingen, *Music in the...*, *op. cit.*, p. 456.

The image shows a musical score for Horns 1 & 2, Violins 1 & 2, and Bass. The score is divided into two parts by a double bar line. The first part is labeled 'menor' and the second part is labeled 'mayor'. The 'Fonte' label is placed above the first part and below the second part. The bass line features a cadence (7-1) in La minor, followed by a shift to Sol mayor (7-1). The 'Fonte' label is placed above the first part and below the second part of the section.

Ej. 06. Ignacio Jerusalem. Dgo. Ms. Mus. 009. Movimiento 3, *Allegro*, compases 65 – 74.

En el ejemplo anterior vemos un *Fonte* que no sólo se limita a una cadencia **7** – **1**, extiende la misma al grado **5** del bajo para sonar la dominante temporal en su disposición fundamental además de intercalar el grado **1** en disposición de 6_3 . Los saltos de la melodía que preceden el **4** – **5**, hacen de ésta una secuencia más característica e identificable al momento de la repetición un grado abajo, el cambio de modalidad de La menor que va a Sol mayor da riqueza a la confirmación de este motivo.

menor Fonte

a

mayor Fonte

G

Ej. 07. Ignacio Jerusalem. ACCMM A0096/ Dgo. Ms. Mus. 257. Movimiento 2, *Andante*, compases 15 – 21.

En esta frase que Jerusalem usa para continuar el movimiento después de la barra de repetición, expande este esquema a dos secciones de seis eventos cada una en la que el primer evento dura un compás completo mientras que los cinco restantes duran sólo un tiempo cada uno, repitiendo el enlace 7 – 1 – 7 – 1... en cada una de estas dos secciones. Esta manipulación en la duración de los eventos crea un efecto de aceleración en el ritmo armónico de la cadencia.

The image shows a musical score for three staves: Violin I (v1), Violin II (v2), and Bass (b). The score is annotated with 'Fonte' labels above the staves and 'Enlaces activos' below. The bass line shows a sequence of chords: F, B^b, E^b, D, G, C, F, B^b. The violin parts show a sequence of notes that correspond to the chords, with 'Fonte' labels above. The bass line also shows a sequence of notes: F, B^b, E^b, D, G, C, F, B^b, with 'Enlaces activos' labels below. The score is in 3/4 time and G major.

Ej. 08. Ignacio Jerusalem. Dgo. Ms. Mus. 009. Movimiento 2, *Andante*, compases 12 – 17.

El ejemplo anterior ilustra cómo Jerusalem en un pasaje de enlaces activos genera una serie de *Fontes* entrelazados que pasan por varias tónicas que inmediatamente se transforman en dominantes de una nueva tonalidad pasajera. La procesión de los grados **5** – **1** entrelazados, conocidos como círculo de quintas, hace de este largo *Fonte*, un ejemplo clásico y prototípico.

“Do-Re-Mi:

Este esquema es uno de los recursos de apertura más utilizados en la música galante. Usado ampliamente durante todo el s. XVIII y común en todo género. La melodía de este esquema puede presentarse en la línea del bajo y, de la misma manera, la melodía del bajo puede ocupar la voz más aguda. La manera en la que melodía y bajo pueden intercambiar sus partes hizo de este esquema un recurso común para lograr efectos de imitación entre el bajo y la melodía.

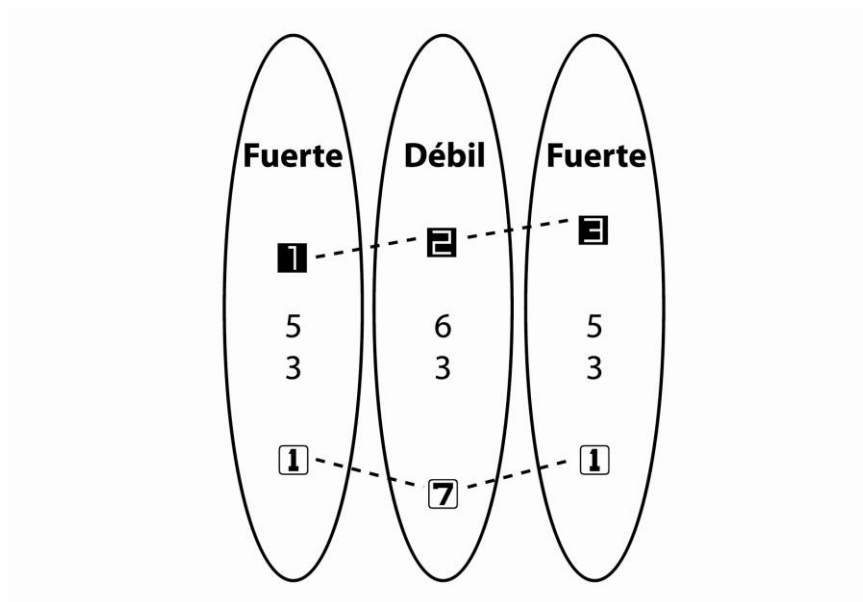


Fig. 5. Diagrama general de *Do-Re-Mi*. Tomado de Gjerdingen, *op. cit.*, p. 457.

- Tres eventos de la misma duración; en ocasiones el primer evento presenta una duración mayor a la de los dos siguientes.
- La melodía hace énfasis en el ascenso por grados conjuntos 1 – 2 – 3. Este ascenso puede presentar cromatismo.
- El bajo hace énfasis en los grados 1 – 7 – 1 de la escala en uso, el grado 7 de esta secuencia puede ser remplazado por el grado 5.

- La secuencia de acordes se encuentra en posición de 5_3 , 6_3 y 5_3 . Retrasar el descenso del bajo ① a ⑦, crea un efecto de disonancia que da fuerza al segundo evento.

Variantes

- El *Do-Re-Mi* de tipo *Adeste Fidelis* presenta una interrupción del ascenso, por grados conjuntos de la melodía, intercalando saltos hacia el grado ⑤ inferior, presentando la secuencia ① – ⑤ – ② – ⑤ – ②.
- Una presentación en dos pares de eventos, *Do-Re, Re-Mi*”.⁷⁴

El *Do-Re-Mi* es el esquema más utilizado a lo largo de las tres sinfonías de Jerusalem. Es usado como esquema para cinco motivos importantes en estas tres obras.

The image shows a musical score for three staves: violin 1 (vi1), violin 2 (vi2), and bass (b). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into three sections: 'Do-Re-Mi (Adeste fidelis)', 'Cadencia', and 'Suspendida'. The first section is marked with a bracket and contains the following chord progressions: ① G, ⑦, ①, ④, ⑤, ⑦, ①, ④, ⑤. The second section is marked 'Cadencia' and the third 'Suspendida'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ej. 09. Ignacio Jerusalem. Dgo. Ms. Mus. 266. Movimiento 1, *Allegro*, compases 1 – 4.

El ejemplo anterior es un claro ejemplo de la variante *Adeste fidelis* en la que el ascenso del *Do-Re-Mi* es interrumpido por saltos al grado ⑤ inferior como en la canción a la que alude el nombre de esta variación. El impulso ascendente de este esquema es reforzado por el salto cada vez más amplio hacia y desde el grado ⑤ inferior. Las

⁷⁴ Gjerdingen, *Music in the...*, op. cit, p. 457.

semicorcheas por parte del vl2 refuerzan este efecto. Estos 4 compases se repiten de forma textual, lo que es congruente con las observaciones de Gjerdingen.

Allegro

Corno da caccia 1

Corno da caccia 2

Do-Re-Mi

vl1

vl2

b

1 7 1 4 5 6 7 1 7 6 5

G

Do-Re-Mi

Cadencia rota

Cadencia a la dominante

Ej. 10. Ignacio Jerusalem. Dgo. Ms. Mus. 009. Movimiento 3, *Allegro*, compases 1 – 7.

El anterior ejemplo es el recurso de apertura del tercer movimiento de la sinfonía Dgo. Ms. Mus. 009. La melodía del *Do-Re-Mi* es extendida hasta completar la escala de Sol mayor para decantar, primero en una cadencia rota (pasajera, de hecho) y después, en una cadencia a la dominante. La reducción en las figuras rítmicas da un efecto de aceleración a lo largo de la escala ascendente que colabora con el impulso natural del esquema. En este motivo de apertura el *Do-Re-Mi* no se repite, lo que era según las observaciones de Gjerdingen, la práctica más común.

The image shows a musical score for Example 11, featuring a 'Do-Re-Mi' motif. The score is written in 3/8 time and includes parts for cor1, cor2, clno1, clno2, vl1, vl2, and b. The 'Do-Re-Mi' motif is highlighted in boxes and connected by arrows. The bass line includes fingering numbers (5, 3, 6, 5, 3, 6, 5, 3, 5, 3, 6, 5, 3, 5, 3). The motif is repeated in the bass line and the first horn part.

Ej. 11. Ignacio Jerusalem. ACCMM A0096/ Dgo. Ms. Mus. 257. Movimiento 3, *Allegro*, compases 1 – 8.

En ejemplo de arriba vemos un modelo de *Do-Re-Mi* que se repite de una manera sutilmente diferente: replica la melodía una octava más grave y omite la participación de los metales, lo que da un efecto de *decrecendo* orquestal. A pesar de que los violines no presentan el grado $\boxed{5}$ en su la melodía, ésta se encuentra en la línea del corno primero, justo sobre el grado $\boxed{7}$ del bajo, completando el esquema de *Do-Re-Mi*. Al momento de la repetición esta nota ya no se encuentra, aun así debido a las características que comparte con el esquema anterior he decidido considerar este motivo como un *Do-Re-Mi*, incluso con la ausencia de un *Re* más evidente en su repetición.

Cabe notar que los cuatro motivos compuestos a partir del esquema *Do-Re-Mi*, presentes en estas tres sinfonías terminan en una cadencia a la dominante.

“*Monte*”

A principio del s. XVIII, fue el esquema preferido para secuencias ascendentes. La forma más simple de *Monte* consiste en dos secciones. Con este esquema extendido a tres o cuatro pares de eventos se podían efectuar modulaciones a tonos relativamente distantes. En obras escritas al final del s. XVIII constaba comúnmente de dos secciones en las que destacaba el enlace de los acordes de la sub-dominante y dominante; usualmente usado antes de una cadencia importante.

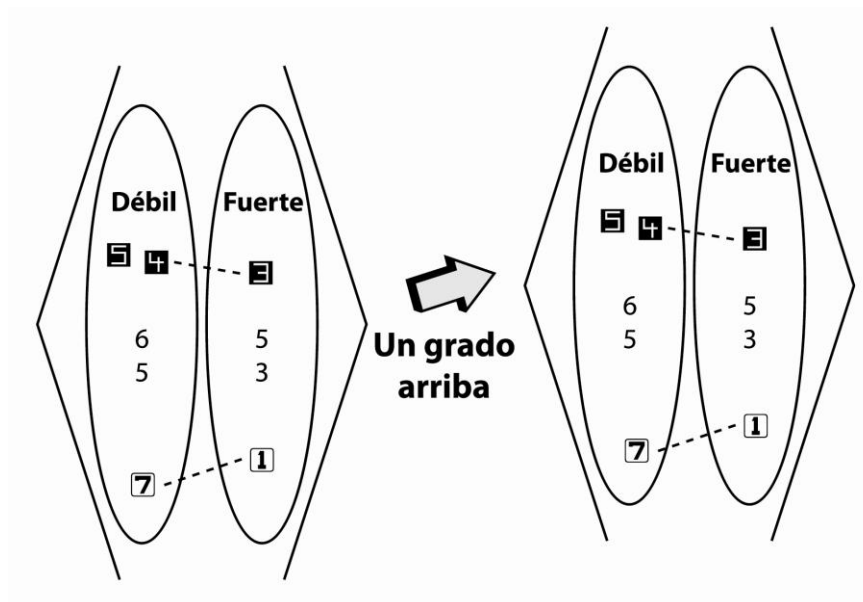


Fig. 6. Diagrama general de *Monte*. Tomado de Gjerdingen, *op. cit.*, p. 458.

- Dos o más secciones que se suceden cada una un grado más agudo que el anterior.
- La melodía asciende en general con movimientos descendentes (dentro de cada sección), que son complementados por los movimientos ascendentes de la línea del bajo.
- El bajo asciende cromáticamente hacia distintas tónicas pasajeras.

- En la secuencia de dos o más pares de eventos, cada sección muestra dos acordes: uno en 6_5 (inestable) que precede a un 5_3 (estable); el modo del acorde 5_3 es variable según la escala empleada.

Variantes

- Extensiones en el ascenso de sub-dominante a dominante hacia los acordes de VI o, incluso VII y I de la escala.
- Una forma diatónica en la que se repite el patrón interválico $\mathbb{5} - \mathbb{6}$ entre bajo y soprano en la disposición ${}^5_3 - {}^6_3$ sin el ascenso cromático.
- Una variedad muy utilizada en la que todos los acordes se presentan en 5_3 y el bajo muestra saltos de cuarta ascendente y tercera descendente alternados.
- Una forma similar a la *Romanesca* con un salto de quinta ascendente seguido de una cuarta descendente. La melodía presenta retrasos de la tercera por una *appoggiatura* de cuarta con respecto al bajo”.⁷⁵

El *Monte* es la antítesis del *Fonte* pero comparte el que se presta a la imitación sobre el enlace de la cadencia $\mathbb{7} - \mathbb{1}$ con una melodía $\mathbb{4} - \mathbb{5}$ en una disposición 6_5 o ${}^6_3 - {}^5_3$. La diferencia entre estos modelos de composición radica en que en el *Monte* la confirmación de los elementos musicales de la primer sección de eventos, es realizada un grado de la escala más agudo, en vez de más abajo, como sucede en el *Fonte*. Esta secuencia genera más tensión al ser escuchada que la propia de los enlaces activos o que la del *Fonte*. Este esquema es comúnmente usado a la largo de las tres sinfonías de Jerusalem.

⁷⁵ Gjerdingen, *Music in the...*, *op. cit.*, p. 458.

Monte

Cadencia

Monte

Cadencia

Ej. 12. Ignacio Jerusalem. Dgo. Ms. Mus. 009 movimiento 2, *Andante*, compases 21 – 28.

En el anterior ejemplo Jerusalem intercala una cadencia entre la primera y segunda parte del *Monte*. Comienza desde la tonalidad de B^b en la que termina la primera parte del *Andante* y que continúa después de la barra de repetición. Por medio del cromatismo el compositor pasa de Si bemol mayor a do menor y después a re menor. La secuencia de la primer sección empieza en un grado 1 que se vuelve el grado 1^b de la nueva tonalidad, con la que continúa con la cadencia 7[#] – 1 propia del modelo de *Monte*.

Ej. 13. Ignacio Jerusalem. Dgo. Ms. Mus. 266. Movimiento 2, *Andante*, compases 9 – 12.

En el anterior ejemplo vemos un *Monte* que se extiende a tres pares de eventos que modulan desde Sol mayor hasta mi menor. Este fragmento musical precede al motivo inicial del segundo movimiento de la sinfonía. Algunos de los grados de la cadencia propia del bajo de este esquema (7 – 1), son tocados por el violín segundo.

Ej. 14. Ignacio Jerusalem. Dgo. Ms. Mus. 266. Movimiento 2, *Andante*, compases 22 – 26.

Este es un particular ejemplo de *Monte* que se constituye de tres secciones de cuatro eventos cada una. En cada sección se repite el enlace del bajo 7 – 1 – 7 – 1 junto a la melodía ♯ – ♮ – ♯ – ♮ en movimientos ascendentes y descendentes respectivamente. Este ejemplo muestra una peculiaridad extra: en su tercera sección, en donde normalmente la imitación se realizaría un grado más agudo en relación con la anterior, ésta es abordada una 4ª justa más aguda que la sección que le precede. Este

movimiento sale del modelo general de *Monte*, es posible que excluir estas notas del modelo sea lo más correcto; sin embargo, la consistencia en bajo, melodía y armonía, aunada a la falta de un esquema que justifique este movimiento me animan a mostrar este ejemplo como muestra de la plasticidad en el uso de estas herramientas conforme al genio creativo del compositor.

“*Meyer*:

Una opción frecuente para temas importantes. Su periodo de mayor uso comprende de 1760s hasta 1780s. Este esquema es tonalmente estable y su secuencia de acordes reafirma la tonalidad en la que este se presenta.

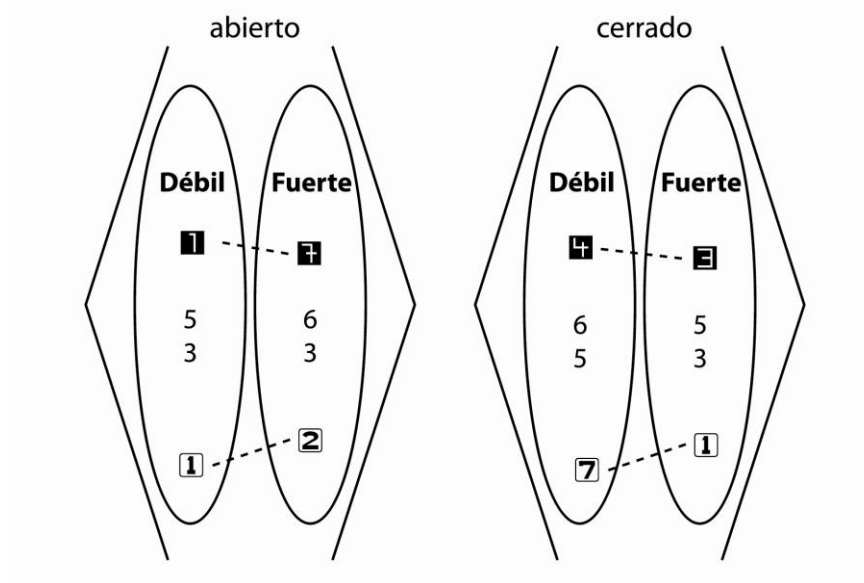


Fig. 7. Diagrama general de *Meyer*. Tomado de Gjerdingen, *op. cit.*, p. 459.

- Cuatro eventos, presentados en pares que ocupan el mismo lugar en el compás; cada par de eventos constituye una sección. Las dos secciones son complementarias una de la otra; mientras que el final de la primera sección termina en un acorde de $\boxed{2}$ en 6_3 (inestable), la segunda sección finaliza en un

acorde de $\mathbb{1}$ en 5_3 (estable). Puede haber una distancia de uno a cuatro compases entre cada sección de este esquema.

- En la melodía, el semitono descendente $\mathbb{1} - \mathbb{2}$ es respondido por un subsecuente descenso $\mathbb{4} - \mathbb{3}$.
- En el bajo, el ascenso $\mathbb{1} - \mathbb{2}$ es respondido por un ascenso de semitono $\mathbb{7} - \mathbb{1}$ o, en ocasiones $\mathbb{5} - \mathbb{1}$.
- En la secuencia de cuatro acordes, usualmente 5_3 , 6_3 , 6_3 (o 6_5) y 5_3 , el primero y último acorde son consonantes y estables, mientras que los dos acordes de enmedio son inestables y pueden ser disonantes.

Variantes

- El descenso melódico $\mathbb{1} - \mathbb{2}$ puede ser más agudo o más grave (octava alta o baja) que el subsecuente $\mathbb{4} - \mathbb{3}$.
- La variedad *Jupiter* presenta una melodía $\mathbb{1} - \mathbb{2} - \mathbb{4} - \mathbb{3}$, compartiendo su carácter de apertura con el *Do-Re-Mi* y su cierre con el *Meyer*.
- La variedad *Pastorella* presenta una melodía $\mathbb{3} - \mathbb{2} - \mathbb{4} - \mathbb{3}$, ésta también comparte su sección de cierre con el *Meyer*.
- La variedad *Aprile* presenta una melodía $\mathbb{1} - \mathbb{2} - \mathbb{3} - \mathbb{1}$, comparte su apertura con el *Meyer*".⁷⁶

Las dos secciones del *Meyer* parecen ser utilizables tanto para abrir como para cerrar un motivo importante; su constitución y variedad la hacen difícil de identificar o de diferenciar de una cadencia común. La cantidad de variantes identificada por

⁷⁶ Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, op. cit, p. 459.

Gjerdingen, y su grado de especificidad, nos sugiere que este modelo se prestaba a una mayor libertad con respecto a las intervenciones por parte de los autores alrededor de este modelo general.

Meyer

Meyer

Ej. 15. Johann Sebastian Bach. BWV 1056, mov.1, compases 21 – 24.

No fue posible identificar el uso de un Meyer dentro de las tres sinfonías que se estudian en este trabajo. En este fragmento del concierto para clavecín y cuerdas en Fa menor de Johann Sebastian Bach⁷⁷ vemos una frase musical construida sobre los patrones de *Meyer*; en ella podemos notar una clara división a la mitad, siendo los primeros dos compases la apertura de la frase con las armonías de la tónica general en 5_3 (estable) y dominante en 4_3 (inestable) y la segunda parte de la frase mostrando los acordes de dominante en 7_3 (inestable) y nuevamente tónica en 5_3 (estable).

⁷⁷ Bach, *Complete concerti...*, pp. 132 – 133.

“*Quiescenza*”:

Marca un corto periodo de quietud después de una cadencia, al final de una sección importante. Este esquema también se usa, aunque menos frecuentemente, como inicio de un discurso (usualmente sin repetición). Su periodo de apogeo comprende desde 1760 hasta 1790; fue especialmente usado en Viena y París.

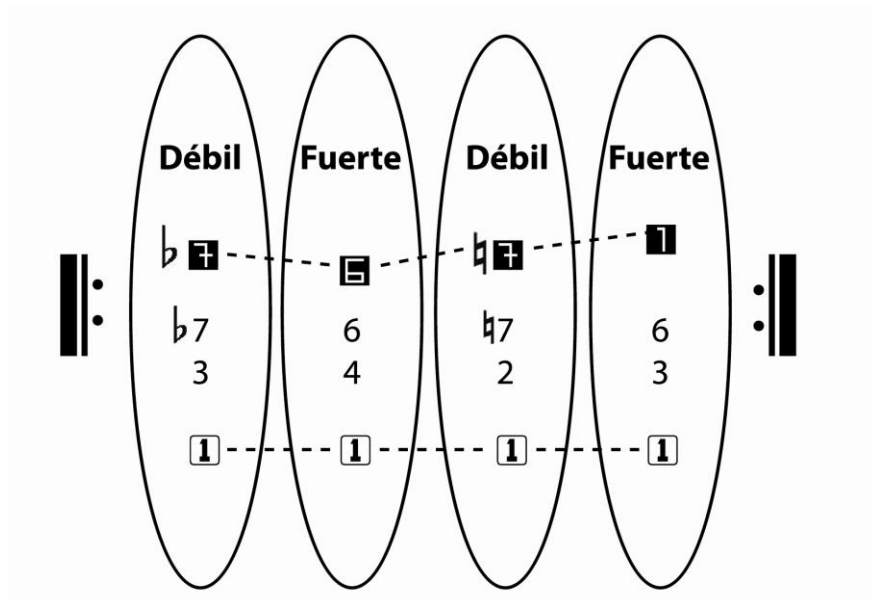


Fig. 8. Diagrama general de *Quiescenza*. Tomado de Gjerdingen, *op. cit.*, p. 460.

- Cuatro eventos; comúnmente, todo el esquema se repite.
- En la melodía, el semitono descendente $b7 - 6$ es respondido por el semitono ascendente $b7 - 6$.
- El bajo presenta un pedal en el grado 1 de la escala.
- Una secuencia de cuatro acordes dispuestos usualmente en b_3 , 6_4 , 7_2 y 5_3 . El primer acorde es más inestable que el segundo mientras que el tercer acorde parece altamente inestable en comparación del cuarto, en región de tónica.

Variantes

- Una forma diatónica con una melodía $\text{IV} - \text{V} - \text{VI} - \text{I}$.
- Un tipo, poco común que presenta dos *Priners* sobre el pedal de tónica”⁷⁸.

Podemos ver en la *Quiescenza* un momento en que no se genera gran tensión en la obra. Durante su transcurso se escuchan varias funciones armónicas sobre un mismo bajo.

The image shows a musical score for three parts: violin 1 (vl1), violin 2 (vl2), and bass (b). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The bass line consists of a constant G pedal point. The violin parts play a melodic line with triplets. The score is divided into two sections: 'Quiescenza' (measures 1-3) and 'Cadencia a la dominante' (measures 4-5). The bass line is annotated with Roman numerals: 1, 2, 4, #4, 5. The Quiescenza section is marked with a box labeled 'Quiescenza' and the Cadencia section with a box labeled 'Cadencia a la dominante'.

Ej. 16. Ignacio Jerusalem ACCMM A0096/Dgo. Ms. Mus. 257. Movimiento 2, *Andante*, compases 1 – 4.

En el ejemplo mostrado arriba podemos ver una *Quiescenza* que sirve como recurso de apertura para el tiempo lento de esta sinfonía; vemos como el primer motivo suena dos veces sobre el pedal de tónica mientras hace sonar los acordes del 1 y 4 grados; esta *Quiescenza* da paso a una cadencia a la dominante en la que aún suena el motivo inicial.

⁷⁸ Gjerdingen, *Music in the...*, op. cit, p. 460.

The musical score consists of three staves: violin 1 (vi1), violin 2 (vi2), and bass (b). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piece is in the key of D major. The score is divided into two main sections, each labeled 'Do-Re-Mi' in a box above the staff. The first 'Do-Re-Mi' section spans measures 1-4, and the second spans measures 5-8. Between these sections, there are three measures labeled 'Quiescenza' in boxes below the staff. The bass line features a pedal point on G (indicated by a circled 1) and uses chords of degrees 7 and 5 (indicated by circled 7 and 5) as passing chords. Fingering numbers are provided for the bass line: 1, 7, 5, 1, 7, 5, 1, 1, 1. The violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with some grace notes in the first 'Do-Re-Mi' section.

Ej. 17. Ignacio Jerusalem. Dgo. Ms. Mus. 266. Movimiento 3, *Allegro*, compases 1 – 8.

Este caso vemos que la *Quiescenza* se encuentra después del motivo de apertura en el esquema *Do-Re-Mi*; presenta un pedal de **1** sobre el que se construye, principalmente, la sonoridad de tónica con breves intervenciones de los acordes de los grados **2** y **6**, como acordes de paso. Estas *Quiescenza* muestran que este recurso fue utilizado tanto en movimientos lentos como rápidos.

“*Ponte*”

Es un puente construido sobre la repetición o la extensión de la dominante o del acorde de VII grado. En los minuetos usualmente se utiliza el *Ponte* inmediatamente después de la barra de repetición, conectando la tonalidad secundaria (con la que termina la primera sección) con la tónica original. En la segunda mitad del siglo XVIII este esquema es utilizado para crear expectación antes de un importante tema nuevo o también para el regreso a la tonalidad original.

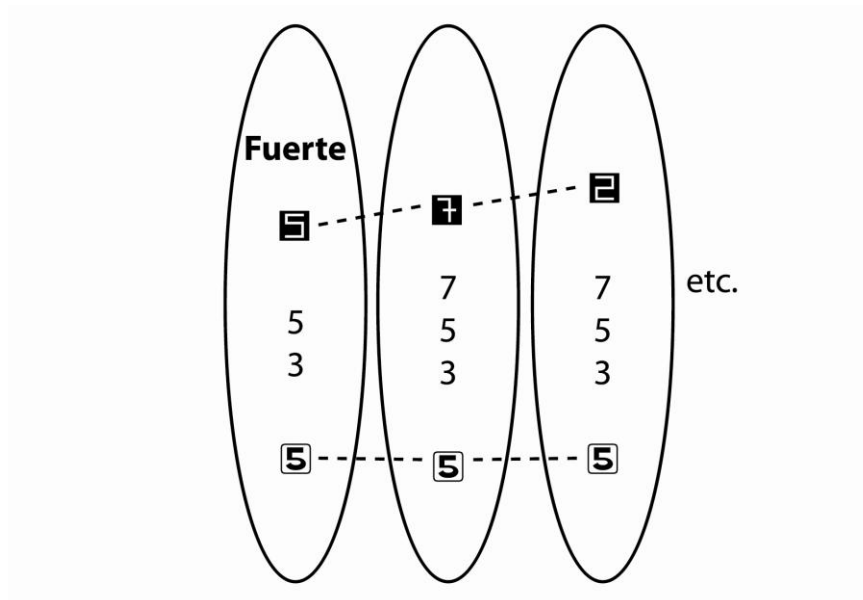


Fig. 9. Diagrama general de *Ponte*. Tomado de Gjerdingen, *op. cit.*, p. 461.

- Varios eventos que pueden extenderse hasta un retorno estable de la tonalidad deseada.
- La melodía presenta escalas y arpeggios alrededor de los tonos del acorde de dominante: $\boxed{5}$, $\boxed{7}$, $\boxed{2}$ y $\boxed{4}$, generalmente en forma ascendente.
- El bajo presenta recurrentemente del grado $\boxed{5}$ de la escala o, incluso es un pedal de $\boxed{5}$.

- En general es una secuencia de acordes de dominante o VII, puede alternar con sonoridades de tónica u otras funciones armónicas, en posiciones métricamente débiles del compás.

Variantes

- Una forma de *Ponte* que presenta una melodía descendente, $\boxed{5} - \boxed{4} - \boxed{3} - \boxed{2}$.⁷⁹

El *Ponte* se asemeja a la *Quiescenza* en el uso de un pedal; la diferencia radica en que mientras la *Quiescenza* se mantiene o amaina la tensión en el discurso musical, por estar sobre un pedal de $\boxed{1}$ (tónica), el *Ponte* acumula la tensión o la intensifica por estar sobre un pedal de $\boxed{5}$ (dominante). Sus características más comunes son un pedal de dominante que fundamenta una melodía ascendente.

The image shows a musical score for three staves: violin 1 (v1), violin 2 (v2), and bass (b). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four measures. Above the staves, there are boxes containing the numbers 5, 4, 3, 2, representing a descending melodic line. Below the bass staff, there are boxes containing the number 5, representing a dominant pedal point, which finally resolves to a box containing the number 1, representing the tonic. The violin parts (v1 and v2) play ascending semibreves (half notes) in each measure. The bass part plays a steady eighth-note pattern. A bracket below the bass staff spans the first three measures and is labeled 'Ponte'.

Ej. 18. Ignaciop Jerusalem. Dgo. Ms. Mus. 266. Movimiento 1, *Allegro*, compases 9 – 12.

En este ejemplo vemos un pedal de dominante resuelve a una tónica después de tres compases y medio; sobre el pedal suenan los acordes de dominante en el tiempo fuerte del compás y el de tónica en el tiempo débil. Las melodías de v1 y v2 ascienden en un ritmo de semicorcheas.

⁷⁹ Gjerdingen, *Music in the...*, op. cit, p. 461.

cor1
 cor2
 clno1
 clno2
 vl1
 vl2
 b

7
3
 6
4
 7
3
 6
4
 6
4
 6
4
 5
3

D

Ponte

Ej. 19. Ignacio Jerusalem. ACCMM A0096/Dgo Ms Mus 257. Movimiento 3, *Allegro*, compases 9 – 17.

Este *Ponte* sigue al *Do-Re-Mi* (Ej. 11) que abre el tercer movimiento de la sinfonía ACCMM A0096/Dgo Ms Mus 257. Esta sucesión de esquemas (*Do-Re-Mi* – *Ponte*) recuerda al de *Do-Re-Mi* que abre el tercer movimiento de la sinfonía Dgo. Ms. Mus. 266 y que continua con una *Quiescenza* (Ej. 17.). Con estos dos ejemplos podemos apreciar la diferencia en el efecto de *Ponte* o *Quiescenza* como contraste a un *Do-Re-Mi* que abre el discurso.

“*Fenaroli*”

Este esquema comunmente se repite; en general, se encuentra después de una modulación a la dominante. Un *Fenaroli* puede iniciar un tema secundario en el discurso musical; la ubicación métrica de cada evento puede variar, por lo que depende de la decisión tomada por el autor.

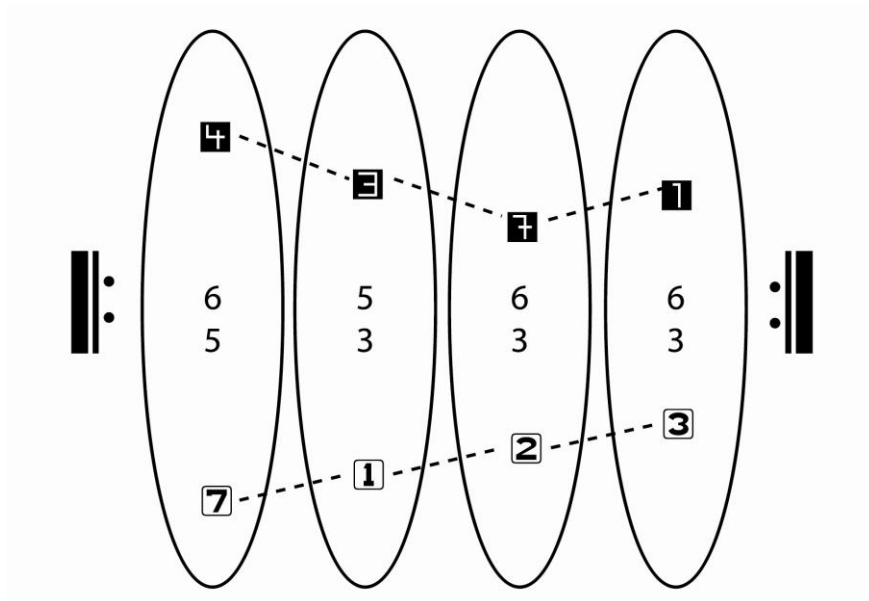


Fig. 10. Diagrama general de *Fenaroli*. Tomado de Gjerdingen, *op cit.*, p. 462.

- Cuatro eventos de la misma duración; generalmente se repite el esquema completo.
- El bajo muestra una secuencia 7 – 1 – 2 – 3.
- La voz superior es variable, en ocasiones la melodía 4 – 3 – 2 – 1 se opone al bajo 7 – 1 – 2 – 3. En ocasiones una melodía 3 – 2 – 1 – 1 crea un canon con el bajo. Un pedal en un registro medio o agudo de 5 también es común.
- La secuencia de cuatro acordes es usualmente 6_5 , 5_3 , 6_3 y 6_3 . El último acorde en una disposición de 6_3 , contribuye a la falta de un final concluyente del esquema.

Variantes

- La variante *Durante* contrapone una melodía $\boxed{5} - \boxed{4} - \boxed{3} - \boxed{1} - \boxed{4} - \boxed{5} - \boxed{1} - \boxed{3}$, con dos notas por cada uno de los tonos del bajo $\boxed{7} - \boxed{1} - \boxed{2} - \boxed{3}$. Es posible también que la melodía sea tocada por el bajo.
- El patrón del bajo $\boxed{7} - \boxed{1} - \boxed{2} - \boxed{3}$, ser remplazado por $\boxed{7} - \boxed{1} - \boxed{4} - \boxed{3}$, enfatizando así los semitonos del modo mayor y permitiendo un canon con la melodía $\boxed{4} - \boxed{3} - \boxed{4} - \boxed{1}$ ”⁸⁰.

El *Fenaroli* es el único de los esquemas recopilados por Gjerdingen que presenta una melodía ascendente por parte del bajo.

The image shows a musical score for three staves: Violin I (vll), Violin II (vll), and Bass (b). The key signature has one sharp (F#). The bass line is annotated with fingerings: 7, 1, 2, 3. Below the bass line, the letter 'D' is written. The score is bracketed as 'Fenaroli' at the top and bottom.

Ej. 20. Dgo. Ms. Mus. 266. Movimiento 1, *Allegro*, compases 13 – 15.

El *Fenaroli* presentado arriba muestra una línea de bajo que va desde la sensible hasta la subdominante que decanta en una cadencia a la dominante pasando por un grado $\boxed{4}$ ascendido. Este *Fenaroli* no vuelve a presentarse a lo largo del movimiento.

Este esquema es poco usado a lo largo de las tres sinfonías objeto de este estudio.

⁸⁰ Gjerdingen, *Music in the...*, op. cit, p. 462.

“*Indugio*:

Poco común durante la primera mitad del siglo XVIII, fue utilizado como una forma de extender un fragmento musical y retrasar la aparición de una cadencia. Fue utilizado con mucha más frecuencia durante la segunda mitad del siglo. En obras compuestas en modo mayor el *Indugio* permite la inserción de un breve pasaje en modo menor.

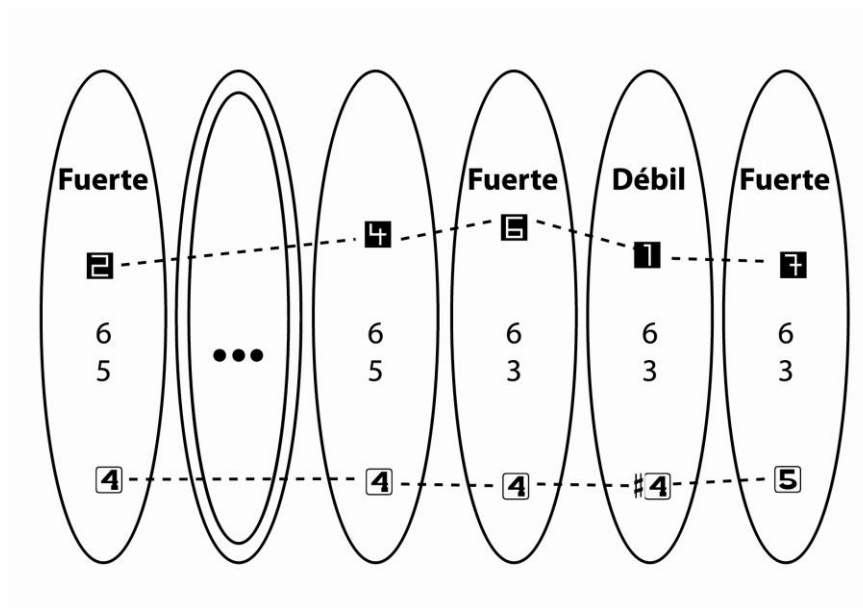


Fig. 11. Diagrama general de *Indugio*. Tomado de Gjerdingen, *op. cit.*, p. 464.

- Varios eventos que, en la mayoría de las ocasiones, llevan hacia una cadencia importante. El óvalo que muestra “...” (arriba) indica las libertades que se pueden tomar en la forma de abordar la apertura de este esquema.
- El bajo presenta una reiteración del grado $\boxed{4}$ que conduce hacia el $\boxed{5}$, como fundamental de una dominante; generalmente enriquece este paso añadiendo un $\#\boxed{4}$ que resuelve en el grado $\boxed{5}$.

- La melodía usualmente enfatiza los grados II , IV y VI , estos grados pueden ser abordados desde la nota inferior por cromatismo.
- Este esquema puede ir a la dominante de la tonalidad principal o también puede guiar hacia una nueva tónica.

Variantes

- Un tipo diatónico que carece del grado IV alterado.
- Una forma que presenta un bajo más activo que se mueve entre los grados IV y VI , manteniendo la sonoridad de la sub-dominante”.⁸¹

El *Indugio* utiliza dos sonoridades de la región de la subdominante, como el II o el IV grados seguidos de un IV alterado que funge como sensible auxiliar de la dominante. Se presta para concluir un motivo con una cadencia a la dominante que es complementado por un motivo contrastante que culmine en tónica. También puede ser utilizado para enriquecer una cadencia importante.

⁸¹ Gjerdingen, *Music in the ...*, *op. cit.*, p. 464.

cor1

cor2

clno1

clno2

Indugio

vln1

vln2

b

1

D

4

#4

5

Indugio

Ej. 21. Ignacio Jerusalem. ACCMM A0096/Dgo. Ms. Mus. 257. Movimiento 1, *Allegro*, compases 7 – 10.

El *Indugio* mostrado arriba concluye la primera frase de la sinfonía ACCMM A0096/Dgo. Ms. Mus 257, en él podemos observar una larga extensión del acorde de subdominante mediante la dominante auxiliar hacia la dominante general.

Indugio

vln1

vln2

b

1

D

3

4

#4

5

Indugio

Ej. 22. Ignacio Jerusalem. ACCMM A0096/ Dgo. Ms. Mus. 257. Movimiento 2, *andante*, compases 7 – 10.

Este *Indugio* presenta un grado $\boxed{4}$ en el bajo que es alterado hasta el último cuarto del compás para caer a una cadencia que anuncia el final de la primera mitad del movimiento (véase análisis del movimiento más adelante).

Giros musicales como los presentados en los ejemplos anteriores (11, 16 y 20), donde un $\boxed{4}$ grado se ve alterado antes de llegar a una cadencia, son fácilmente confundibles con el esquema del *Indugio*; sin embargo, en estos casos, su duración es tan corta que no alcanzan a mostrar la sonoridad de una subdominante que se extiende para retrasar la sonoridad de dominante.

IV Análisis del segundo movimiento de la sinfonía en Re mayor ACCMM

A0096/Dgo. Ms. Mus. 257.

Es prudente aclarar que aunque el uso de estos esquemas musicales fue ampliamente difundido, no todo tema, incluso tema principal, fue construido a partir de alguno de éstos. También debemos tomar en cuenta que no es posible plasmar en un estudio, por basto que sea, la totalidad de los elementos objeto de este estudio, siendo éstos tantos y algunos tan similares entre sí como lo son los llamados *Meyer*, *Jupiter*, *Pastorela* y *Aprile*. Algunos motivos galantes pueden estar basados en esquemas no presentes en el libro de Gjerdingen. Este autor advierte el haber dejado fuera de su estudio “El estridente y de alguna manera distinto estilo de la obertura operística fue dejado fuera de este tratado [...] tampoco fue posible incluir una adecuada cobertura a los esquemas favorecidos por la extraordinariamente rica tradición de la música sacra galante”,⁸² que son en cierta medida los estilos manejados en estas sinfonías. Algunos motivos o frases pueden estar contruidos a partir de uno o más esquemas.

A continuación muestro un análisis del segundo movimiento de la sinfonía ACCMM A0096/Dgo. Ms. Mus. 257 en Re mayor como ejemplo de la forma en una obra galante. Por forma me refiero a la manera de distinguir, articular y categorizar los distintos temas en relación a su importancia dentro del discurso musical, y a la frecuencia en la que se repiten, se alteran o se modifican a lo largo de la obra. Después del análisis de la partitura, presento una tabla que muestra los esquemas usados, la tonalidad en la que están escritos, los compases en los que se desenvuelven y su función

⁸² Gjerdingen, *Music in the...*, *op. cit.*, p.23. La traducción del inglés es mía: “The raucous and somewhat different style of opera overtures has been slighted in my treatmet [...] nor was it possible to include adequate coverage of schemata favored in the extraordinarily rich tradition of galant sacred music”.

dentro del discurso musical. Baso esta tabla en las mostradas por Gjerdingen al analizar obras de diversos compositores galantes.⁸³

⁸³ Gjerdingen, *Music in the ...*, *op. cit.*, Capítulos 5, 8, 10, 12, 15, 17, 19, 21-24, 26, 28 y 29.

Sinfonía en Re Mayor

Lamberto Retana
Transcripción

Ignacio Jerusalem

Motivo de apertura Motivo de apertura Motivo de apertura (modulante) Motivo de la coma

Andante

v11

v12

b

1 1 2 4 #4 5 7 4 5 1 3

Quiescenza Cadencia a la dominante Coma larga

G D

Motivo de la coma

Motivo del Indugio

The musical score consists of three staves: violin 1 (vi1), violin 2 (vi2), and bass (b). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two main sections: 'Motivo de la coma' (measures 1-3) and 'Motivo del Indugio' (measures 4-5). Fingerings are indicated by numbers 1-5 in boxes. Trills are marked with a double wavy line. Trill ornaments are marked with a square containing a plus sign. A measure rest is marked with a vertical bar and the number 10. Triplet markings (3) are present in measures 1, 2, 3, 4, and 5. The bass staff includes a sharp sign (#) in measure 2 and a sharp sign in a box (#) in measure 5.

Fonte

Indugio

The image shows a musical score for violin 1 (vl1), violin 2 (vl2), and bass (b). The score is divided into three main sections by brackets at the bottom:

- Cadencia:** This section covers measures 1 through 10. It is characterized by two "Motivo cadencial" (cadential motifs) in measures 1-3 and 4-6. The bass line includes fingering numbers: 5 3, #6 4 3, 7 #3, 5 3, #6 4 3, 7 3, 5 3, 5 3, 6 4 #3, 5 4 3, and 4 3.
- Cadencia completa ampliada:** This section covers measures 11 through 14. It features a "Motivo cadencial" in measure 11 and a "Motivo de apertura" (opening motif) in measure 14. The bass line includes fingering numbers: 4 3 2 1 and 7.
- Modulación a:** This section covers measures 15 through 18. It begins with a double bar line and a repeat sign. The bass line includes fingering numbers: #7, 6, and 5.

Additional annotations include a box labeled "Motivo de apertura" above measure 14 and a box labeled "Modulación a" below measure 15. The number "15" is written above the first measure of the modulation section.

Motivo de apertura

v11

v12

b

1 7 1 7 1

4 3 2 1 7

1 7 1 7 1 3 4 #4

Fonte

Modulación

Cadencia a la dominante

G

Musical score for three staves: v11 (Violin I), v12 (Violin II), and b (Cello/Bass). The score is in G major and 3/4 time. It features several triplet patterns and specific bowing/fingering instructions.

Annotations:

- Motivo de apertura**: First two measures.
- Motivo de apertura (No modulante)**: Third measure.
- Motivo de la coma**: Fourth measure.
- Quiescenza**: Indicated by a bracket under the first two measures.

Fingering and Bowing:

- v11/v12**: Triplet patterns (3) are used throughout. A **5** is marked above the first measure.
- b**: Fingering includes **5/3**, **6/3**, **5/3**, **5/3/7/3**, and **5/3/7/3**.
- Bowings**: **1**, **2**, **7**, **5**, **1**, **3**, **4**, **5** are indicated below the bass staff.
- A **25** is marked above the fourth measure.

Motivo de la coma

Tomado del motivo del Indugio

Motivo de la coma

Motivo de la coma

v11

v12

b

5 6 7 5 5 6 5 5 6 7 5 6 7 5 6 7

3 4 3 3 3 3 3 3 4 3 3 4 3 4 3

1 3 4 5 1 2 3 4 5 1 3 4 5 1 3 4 5

Cadencia

Ponte

Cadencia

Musical score for three staves: vl1 (Violin I), vl2 (Violin II), and b (Bass). The key signature is G major (one sharp). The score is divided into sections by brackets and labels:

- Section 1 (Measures 1-4):** Labeled "Tomado del motivo del Indugio". It consists of four measures of triplets. Fingering for vl1 and vl2: 5 3, 5 3, 6 3, 5 3. Fingering for b: 1, 2, 3, 4.
- Section 2 (Measures 5-8):** Labeled "Tomado del motivo del Indugio". It consists of four measures of triplets. Fingering for vl1 and vl2: 5 3, 5 3, 6 3, 5 3. Fingering for b: 1, 2, 3, 4.
- Section 3 (Measures 9-10):** Labeled "Ponte". It consists of two measures. Fingering for vl1 and vl2: 5 3, 5 3. Fingering for b: 1, 2.
- Section 4 (Measures 11-14):** Labeled "Tomado del motivo del Indugio". It consists of four measures of triplets. Fingering for vl1 and vl2: 5 3, 5 3, 6 3, 5 3. Fingering for b: 1, 2, 3, 4.
- Section 5 (Measures 15-16):** Labeled "Ponte". It consists of two measures. Fingering for vl1 and vl2: 5 3, 5 3. Fingering for b: 1, 2.

The score includes a measure number "35" above the final measure of the second section. The piece concludes with repeat signs in the final measure of each section.

Esquema del Segundo Movimiento, *Andante*, compás *alla breve*.

Elementos estructurales	Esquema	Tonalidad	Compases
Motivo de apertura, repetido tres veces.	<i>Quiescenza</i> + cadencia a la dominante	G	1 – 4
Motivo de la coma, repetido dos veces.	Coma larga	G	5 – 6
Modulación.	<i>Fonte</i> cromático modulante	G ⇨ D	7 – 8
Motivo del <i>Indugio</i> .	<i>Indugio</i> + cadencia	D	9 – 10
Proceso cadencial, motivo de la cadencia, repetido dos veces.	Cadencia sobre los grados de 1 – 2 – 5 – 1	D	11 – 14
Motivo modulante elaborado a partir del motivo de apertura, se repite dos veces.	<i>Fonte</i> + cadencia a la dominante	A ⇨ G	15 – 21
Motivo de apertura, repetido tres veces.	<i>Quiescenza</i> + cadencia	G	22 – 24
Motivo de la coma, se repite dos veces.	Coma	G	25 – 26
Motivo de la coma.	<i>Ponte</i> + cadencia	G	27 – 28

Motivo de la coma, se repite dos veces.	Coma	G	29 – 30
Motivo de la coma.	<i>Ponte + cadencia</i>	G	31 – 32
Motivo de la coma.	<i>Ponte + cadencia</i>	G	33 – 35

La sinfonía de la que este *Abdabte* forma parte cuenta con la mayor dotación de las tres. Se encuentra hasta el momento en dos acervos. El ejemplar presente en la catedral de México es una sinfonía que preludia la Loa *Al combate*,⁸⁴ para S, A, T, B b, 2vl, 2cor, 2clno y timp; el ejemplar que se encuentra en la catedral de Durango no presenta ninguna instrucción que indique que alguna otra obra continúa al finalizar esta sinfonía. A este ejemplar le falta la parte de vl2, su portada no indica el uso de clarinos (trompetas). Estos dos ejemplares permiten ver la variedad de usos que se daba a este tipo de obras. Una sinfonía podía ser interpretada dentro de la iglesia como interludio en la misa o escuchada en el teatro como una obra instrumental autónoma.⁸⁵ Una Loa podía ser interpretada en el teatro como parte de las celebraciones civiles de la ciudad tales como la entrada de un Virrey.⁸⁶

⁸⁴ ACCMM A0096.

⁸⁵ Véase el capítulo 2.

⁸⁶ Juan Pedro Viqueira Alban, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de la luces*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 116 – 122.

Conclusiones

1. A lo largo de este estudio he leído lo que otros autores han escrito de Ignacio de Jerusalem, los aspectos de su obra por los que es recordado y los juicios de valor que se han hecho de él. En su totalidad los comentarios que se hacen de él son halagadores en cuanto a su creatividad y gusto.
2. Aprendí sobre las características propias del estilo Galante, también sobre el desarrollo de la sinfonía desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII. Así mismo, sobre la consolidación de la forma de la Obertura Italiana y sus usos, tanto civiles como eclesiásticos.
3. La lectura del libro de Gjerdingen me dio las herramientas necesarias para analizar estas obras desde un punto de vista nuevo, o mejor dicho antiguo. Aprendí sobre la forma de ver esta música como un componente del estatus social de los señores – nobles y burgueses – que patrocinaban estas expresiones artísticas.
4. Conocí, estudié y analicé las células con las que esta música era enseñada, compuesta y escuchada por el público más preparado, de acuerdo con los numerosos ejemplos que proporciona por Gjerdingen.
5. En las tres obras de Jerusalem no encontré ejemplos del uso de todos y cada uno de los esquemas que presenta Gjerdingen. Es posible que haya fallado en localizar algunos presentes en las obras; también puede ser que hayan sido construidas sobre esquemas que Gjerdingen no identificó o no incluyó en su libro.

6. A pesar de que no estudié las tres obras de Jerusalem desde el punto de vista de la sociedad que las vio nacer, dejando ese aspecto para un estudio posterior, puedo adelantar algunas inferencias. Considero que es poco probable que estas sinfonías hayan sido interpretadas en el teatro, donde más bien los intermedios musicales consistían de “bailes y [...] sainetes”, que era lo más gustado y en consecuencia lo más interpretado.⁸⁷ Es posible que la loa *Al combate*, junto a su sinfonía en Re mayor haya sido interpretada en ocasión de la entrada de al menos un Virrey. De la misma manera es posible que estas tres obras y otras, que quizá esperan ser encontradas, hayan sido interpretadas durante la misa. También, como afirma Lucero Enríquez, es posible que la iglesia pudiera fungir como sala de conciertos por breves momentos durante el ritual.⁸⁸

A partir del análisis de estas tres sinfonías puedo dar las siguientes conclusiones:

7. Estas sinfonías están escritas en estilo Galante. La construcción de sus motivos y frases, la forma en la que aquéllos son introducidos, modificados y usados es consistente con las prácticas comunes de los compositores europeos contemporáneos a Jerusalem. Fueron construidas con base en los esquemas tradicionales y típicos del Galante.
8. Cada una de estas sinfonías, de acuerdo con las cuatro dotaciones que presentan, fue compuesta para una ocasión diferente –eclesiástica, civil o lúdica– y la composición de cada una se adaptó a las posibilidades locales, teniendo en común el uso de dos violines y un bajo instrumental.

⁸⁷ Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos?... op. cit.* p. 123

⁸⁸ Lucero Enríquez, “Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España Galante”, en Lucero Enríquez, *IV ColoquioMusical Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX, op. cit.* p. 94.

9. Estas sinfonías pudieron ser tocadas en más de un recinto y con más de un propósito, ya sea como una obra instrumental independiente (música absoluta), como obertura a una obra más grande (cómo en el caso de la Loa *Al combate*), para iniciar alguna ópera o representación teatral o como interludio dentro de una misa.

Para cerrar este trabajo agrego las fichas catalográficas de cada una de las sinfonías de Ignacio Jerusalem, como se encuentran en sus respectivos catálogos.⁸⁹

Archivo Histórico de la Ciudad de Durango

Ms. Mús. 266

JERUSALEM y STELA, Ignacio (1707 – 1769)

Sinfonía en sol mayor

Sinfonía, ca. 1760; obra completa, 4 fols.

“Overtura/ Con VV.s i Baxo / De D.n Ignacio Jerusalem”

bc, vl1, vl2

vl1 (1 Allegro):



vl1 (2 andante):



vl1 (3 Allegro):



⁸⁹ Lucero Enríquez, *et al*, *Catálogo de papeles...*, *op. cit.* y Drew Edward Davies, *Catálogo de la ...*, *op. cit.*

Archivo Histórico de la Ciudad de Durango

Ms. Mus. 257

JERUSALEM y STELA, Ignacio (1707 – 1769)

Sinfonía en re mayor

Sinfonía, ca. 1760; obra completa, 5 fols.

“Overtura,/ a due VV.s Trombas e Basso/ por D.n Ygn.io Jerusalem”

bc, vl1, vl2, cor1, cor2

vl1 (1 Allegro):



vl1 (2 Allegro):



vl1 (3 Allegro):



Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, colección de Papeles de Música

ACMM A0096

JERUSALEM, Ignacio (1707 – 1769)

Al combate (ca. 1760)

Loa (Obertura-recitado-coro-recitado-aria-recitado-aria-recitado-coro)

Partitura (S, A, T, B, acomp, cl1, vl2, cor1, cor2, clno1, clno2, timp)

vl1 (obertura):



Archivo Histórico de la Ciudad de Durango

Ms. Mús. 009

JERUSALEM y STELA, Ignacio (1707 – 1769)

Sinfonía en sol mayor

Sinfonía, ca. 1760; obra completa, 8 fols.

“Overtura/ Con Violini due Corni da Cacia e/ Basso/ del Sg.r Maestr. Di Cappela de la Chiesa Kate/drale de la Citta del Messico

bc, vl1, vl2, cor1, cor2

vl1 (1 Allegro):



vl1 (2 Andante):



vl1 (3 Allegro):



Las partes de cor1 y cor2 son para *corno da caccia*.

Abreviaturas referentes a instrumentos usadas en este trabajo⁹⁰

A	contralto
B	bajo (voz)
b	bajo (instrumental)
clav	clavecín ⁹¹
cor	trompa
clno	clarino
S	soprano
T	tenor
timp	timbales
vl	Violín

⁹⁰ Las abreviaturas fueron tomadas de: Drew Edward Davies, Analía Chernavsky y Germán Rossi, “Guía de la Colección ...”, *op. cit.* P.13.

⁹¹ Esta abreviatura fue tomada de *Searching for Musical Sources in RISM's on line catalogue, abbreviations and descriptions*. Se puede consultar en la dirección www.rism.info/en/service/help.

Bibliografía

- Bach, Johann Sebastian, *Complete concerti for solo keyboard and orchestra in full score*, Dover, New York, 1985
- Davies, Drew Edward, “*The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español culture, and The Aesthetics of Devotion in Eighteenth – Century New Spain*”, Chicago, UMI, 2006.
- Enríquez, Lucero, “¿Y el Estilo Galante en Nueva España?”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarubias (eds.), *Primer Coloquio Musicat, Música, Catedral y Sociedad*, México, UNAM, 2006.
- Gjerdingen, Robert O., *Music in The Galant Style*, New York, Oxford University, 2007.
- González Obregón, Luis, *México Viejo; Documentos Mexicanos* vol. 9, México, Porrúa, 1976
- Hill, Ralph (ed.), *The Symphony*, London, Penguin Books, 1969.
- Hertz, Daniel, *Music in the European Capitals, The Galant Style; 1720 – 1780*, New York, W. W Norton, 2003.
- Martín Moreno, Antonio, *Historia de la Música Española*, tomo 4, Siglo XVIII, Madrid, Alianza Música, 1996.
- Miño Grijalva, Manuel, *El mundo novohispano. Población, ciudades y economía, siglos XVII Y XVIII*, México, El Colegio de México, Fideicomiso de Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Moreno Toscano, Alejandra, y Huberto Batis, eds., *Historia de la Ciudad de México, desde su fundación hasta 1854*, Selección de artículos de Manuel Orozco y Berra, publicados en el Diccionario Universal de Historia y Geografía

- (1854), preparada por el Seminario de Historia Urbana del Departamento de Investigaciones Históricas de INHA, México, SepSetentas, 1973.
- Pascall, Robert, “Genre and the finale of Brahms` s Fourth Symphony”, en *Music Analysis* 8:3, Blackwell Publishing, 1989
 - Romero de Terreros, Manuel, *Bocetos de la Vida Social en Nueva España*, México, Porrúa, 1944.
 - Rubial, Antonio (ed.), *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*, México, Conaculta, 1990 (Serie Cien de México).
 - Rubio Mañé, José Ignacio, *El virreinato*, vol. I, México, FCE, 2005.
 - Samson, Jim, “Chopin and Genre”, en *Music Analisis* 8:3, Blackwell Publishing, 1989.
 - Solano, Francisco de, *Las voces de la ciudad de México a través de sus impresos (1539 – 1821)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
 - Storace, Bernardo, *Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo*, BartonHudson (ed.), American Institute of Mosucology, Middleton, 1965
 - Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987

Catálogos

- Lucero Enríquez, *et al.*, *Catálogo de papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México Vol. 1 Villancicos y Cantadas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM/ Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, a. C., en prensa
- Davies, Drew Edward, *Catálogo de la colección del Archivo histórico de la arquidiócesis de Durango*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa.