

APROXIMACION A LA OBRA DE JUAN DE ARAUJO

Lic. Carmen García Muñoz

La historia de la música colonial americana está siendo develada poco a poco por los investigadores. Tenemos ya publicaciones importantes¹ para documentarnos y un conjunto de partituras² y discos³ editados que pueden proporcionar un panorama general de todo el período.

Estimamos que es el momento —paralelamente a la consecución de los estudios mencionados— de iniciar el trabajo en profundidad sobre los principales creadores. A esa tarea estamos dedicados desde hace algún tiempo en la obra de Juan de Araujo, magnífico exponente de la época.

En esta oportunidad presentamos el catálogo del material araujiano hasta ahora identificado⁴ y las características básicas que ofrecen esos manuscritos.

I. CRONOLOGIA ARAUJIANA

Juan de Araujo nace en España, en la Villa de Villafranca, en 1646. Viaja muy pronto al Perú, en compañía de su padre, que era funcionario del Conde de Lemos, virrey del Perú. Estudia en la Universidad limeña de San Marcos y según Stevenson realiza su preparación musical y compositiva con Tomás de Torrejón y Velasco⁵. Se ordena sacerdote y es nombrado Maestro de Capilla en la Catedral hasta 1676, en que lo sucede en el cargo Torrejón y Velasco. Va luego a Panamá⁶ como Maestro de Capilla y probablemente a Guatemala donde da a conocer la obra de Torrejón⁷. A su regreso al Perú se lo contrata en la Catedral de Cuzco y en

1680 pasa a La Plata (Sucre) donde desempeñará el mismo cargo durante 22 años en la Catedral, hasta su muerte en 1712.

En la documentación complementaria analizada sobre Araujo⁸ constan los elogios que mereció tanto en su labor creativa como en la tarea de conducción y preparación de los grupos corales.

II. CATALOGO DE OBRAS

Tal vez sea Araujo uno de los autores de los que se conserva mayor cantidad de obras en los archivos americanos. Mencionamos en este trabajo 159 ítems; excepto seis, el resto ha sido consultado en forma personal. Algunos ofrecen dudas en su posible atribución y en cada caso hacemos la cita que corresponde. En otros manuscritos de la Biblioteca sucrense la ausencia total de indicación de autor nos plantea el problema de su adjudicación. Estamos seguros que varias composiciones por ahora estimadas anónimas pertenecen a Araujo. Una segunda etapa de estudio tendrá que enfocar este aspecto. Es evidente que Araujo posee características estilísticas y técnicas muy particulares, pero —como en cualquier momento histórico— la presencia de un gran compositor suscita muchos imitadores. Por eso la tarea debe ser lenta y prudente. Sólo al transcribir íntegramente cada obra y luego de un análisis exhaustivo en todos sus parámetros estaremos en condiciones de incorporar alguno de esos manuscritos⁹.

El catálogo lo hemos resuelto de acuerdo a las siguientes pautas:

- 1) en primer término indicamos el número asignado a cada obra siguiendo el ordenamiento alfabético de incipit,
 - 2) las composiciones se identifican por el comienzo de su texto,
 - 3) todos los textos se han volcado en grafía moderna,
 - 4) el incipit corresponde siempre a la sección que en los manuscritos aparece en primer término, sea ésta Estribillo, Coplas, Introducción, etc.,
 - 5) en el incipit hemos omitido la repetición de palabras¹⁰,
 - 6) cuando hay dos versiones de una misma obra con distinto texto proponemos aquel que estimamos más antiguo,
 - 7) un asterisco a continuación del incipit señala las obras no consultadas personalmente,
 - 8) en el segundo renglón se ubican:
 - a) el archivo donde se encuentran los originales: BNS (Biblioteca Nacional de Bolivia, Sucre¹¹, Cuzco (Archivo del Seminario de San Antonio Abad), Montevideo (Museo Histórico Nacional) y Moxos (Archivo de la Iglesia de San Ignacio de Moxos, Bolivia),
 - b) formación coral, es decir cantidad total de voces que integran la obra,
 - c) C. o I., que indica manuscrito original completo o incompleto,
 - d) publicaciones, señalando primero el transcriptor y luego —entre paréntesis— la publicación (cuyo título y datos completos se dan en la bibliografía) y la disco-grafía.
1. Abejita que libas las flores
BNS (C) - 4 voces - I.
 2. Abismo de confusiones
BNS (C) - 8 v. - I.
 3. Adivinen si pueden
BNS (C, F) - 2 v. - C. (12)
 4. Afuera luces
BNS (C) - ? - I.
 5. Afuera pastores
BNS (C) - 8 v. - I.
 6. Afuera que sale
BNS (F) - 4 v. - C.
 7. Ah de la nave
BNS (C) - 7 v. - I.
 8. Ah de la oscura, funesta prisión
BNS (F) - 8 v. C.
 9. Ah de la región de luces
BNS (F) - 8 v. - C.
 10. Ah de las altas ondas
BNS (C) - 4 v. - I.
 11. Ah de las aves canoras
BNS (C) - 8 v. - C.
 12. Ah de las aves que cantan al alba
BNS (C) - 8 v. - I.
 13. Ah de las flores
BNS (C) - 10 v. - I.
 14. Ah de las luces
BNS (C) - 10 v. - I.
 15. Ah del cielo
BNS (C) - 4 v. - C.
 16. Ah del tiempo
BNS (C) - 10 v. - C.
 17. A juicio mortales
BNS (C) - 7 v. - I.
 18. A la diga que diga
BNS (F) - 7 v. - I.
 19. Al agua, al aire
BNS (C) - ? - I.
 20. A la mar marineros
BNS (C) - 8 v. - I.
 21. Al arma, que el orbe en guerra feliz
BNS (C) - 8 v. - C.
 22. Al arma valientes
BNS (C) - 8 v. - C.
 23. A la selva
BNS (C) - 9 v. - I.
 24. A la unión más gloriosa
BNS (C) - 12 v. - I.
 25. Al blanco tiradores
BNS (C) - 8 v. - I.
 26. Albricias
BNS (C) - 8 v. - C.
 27. Al Carmelo
BNS (C) - 7 v. - I.
 28. Al enigma divino
BNS (C) - 8 v. - I.
 29. Al llanto más tierno
BNS (C) - 4 v. - C.
 30. Alma eternamente pura
BNS (C) - 8 v. - I.
 31. Al pozo de aguas vivas
BNS (C) - 9 v. - C.
 32. Al retiro, al silencio
BNS (C) - 8 v. - I.
 33. Al sentido confuso
BNS (C) - 10 v. - C.

34. Al venturoso oriente
BNS (C) - 10 v. - C.
35. Al ver que en nuestro hemisferio
BNS (C) - 2 v. - C.
36. A mayor gloria de Dios
BNS (C) - 5 v. - C.
37. Aquel incendio de luces
BNS (F) - 8 v. - C.
38. Aquí de los primores
BNS (C) - 8 v. - C.
39. Aquí valentones de nombre
BNS (C) - 11 v. C. - Stevenson (*Latin American Colonial Music Anth...*)
40. Aquí zagales, aquí pastores
BNS (C) - 8 v. - C.
41. A recoger pasiones inhumanas
BNS (C, F) - 7 v. - C. - Claro (*Antología de la música colonial...*)
42. Armonía canora
BNS (C) - 8 v. - C.
43. A sembrar el sembrador
BNS (C) - 10 v. - C.
44. Atención a la fragua amorosa
BNS (C) - 8 v. - I.
45. Aunque el amor vibre flechas
BNS (C) - 8 v. - C.
46. A un romance trasladado
BNS (C) - 4 v. - C.
47. Avecillas que al alba
BNS (C) - 10 v. - I.
48. Avecillas sonoras
BNS (C) - 2 v. - C.
49. Ay andar
BNS (C) - 4 v. - C. - Stevenson (*Latin American Colonial Music Anth...*) y Claro (*Antología...*)
50. Ay déjenme
BNS (C) - 6 v. - I.
51. Ay mi Dios
BNS (C) - 10 v. - I.
52. Ay que el sol
BNS (C) - 10 v. - C.
53. Ay que me abraso
BNS (C) - 10 v. - C.
54. Ay que me llevan las olas
BNS (C) - 7 v. - C.
55. Bellísima antigua madre
BNS (F) - 7 v. - I.
56. Cada elemento fiel
BNS (C) - 8 v. - I.
57. Cante amor su dulce aplauso
BNS (C) - 9 v. - I.
58. Canten cielos y tierra
BNS (F) - 9 v. - C.
59. Canten las aves
BNS (C) - 10 v. - I.
60. Cayósele al alba
BNS (C) - 3 v. - C. - García Muñoz (artículo en *Ficta*)
61. Corderito
BNS (C) - 4 v. - C.
62. Declárese el amor
BNS (C) - 8 v. - I.
63. Despejo alados escuadrones
BNS (C) - 10 v. - C.
64. Dime amor
BNS (C) - 4 v. - C. - García Muñoz (*Un archivo musical...*)
65. Dios de amor
BNS (C) - 2 v. - C.
66. Dixit Dominus
BNS (F) - 11 v. - I.
67. Dixit Dominus
Cuzco - 11 v. - C. - Stevenson (*Latin American Colonial Music Anth...*) y Von Gavel (*Investigaciones musicales...*); Stevenson (disco UCLA)
68. El pronóstico escuchen
BNS (F) - 4 v. - I.
69. En día de Nolasco
BNS (C) - 8 v. - C.
70. En el muy gran padre Ignacio
BNS (C) - 2 v. - C.
71. Errante clarín
BNS (C) - 3 v. - C.
72. Ese sol que glorioso amanece
BNS (C) - 8 v. - C.
73. Este pan al divino
BNS (C) - 7 v. - C.
74. Fuego de amor
BNS (F) - 12 v. - C. - Claro (*Antología...*)
75. Fuera que se quema el mundo
BNS (C) - 7 v. - C.
76. Fuera que va de invención
BNS (F) - 8 v. - I.
77. Guárdense del fuego
BNS (C) - 10 v. - I.
78. Guerra al arma
BNS (C) - 10 v. - I.
79. Háganse a la vela
BNS (C) - 8 v. - I.
80. Hola hao
BNS (C) - 8 v. - C.
81. Hola que vienen gitanas
BNS (C) - 6 v. - I.
82. Incipit Lamentatio
BNS (C) - 10 v. - C.
83. Jilguerillos a la fiesta
BNS (C) - 8 v. - C.
84. Kyrie eleison
BNS (C) - 8 v. - I.
85. Kyrie (*) (13)
Moxos - 6 v. - I?

86. Kyrie (*) (14)
Moxos - 4 v. - C.
87. Lauda Jerusalem
Cuzco - 12 v. - I.
88. Los coflados de la estleya
BNS (F) - 6 v. - C. - Stevenson (**Latin American Colonial Music Anth.**); Stevenson (disco **Choral Music of the Spanish New World**)
89. Los que tienen hambre
BNS (C) - 8 v. - I.
90. Luzcan los astros
BNS (C) - 10 v. - I.
91. Magnificat (*) (15)
Cuzco - 11 v. - C.
92. Magnificat (*) (16)
Cuzco - 10 v. - I.
93. Maravilla excelsa
BNS (C) - 10 v. - I.
94. Mariposa que vuelas
BNS (C) - 4 v. - C.
95. Matices del cielo
BNS (C) - 10 v. - C.
96. Métricas inspiraciones
BNS (C) - 10 v. - C.
97. Moradores del orbe venid y veréis
BNS (C) - 8 v. - C.
98. Moradores felices del orbe
BNS (C) - 8 v. - C.
99. Ninfas, aves, selvas, flores
BNS (C) - 4 v. - C.
100. No temas, no receles
BNS (C) - 8 v. - I.
101. Nueva guerra de los campos
BNS (C) - 9 v. - I.
102. Oh que bien
BNS (C) - 4 v. - C.
103. Oigan, atiendan
BNS (C) - 6 v. - I.
104. Oíganme que cuando celebros
BNS (C) - 10 v. - C.
105. Olas surca de cristal
BNS (C) - 8 v. - C.
106. Para arrullar al amor
BNS (C, F) - 4 v. - C.
107. Parabienes zagalejos
BNS (C) - 7 v. - C.
108. Para festejar al niño
BNS (C) - 10 v. - I.
109. Para qué es amor (*) (17)
Cuzco - 4 v. - C.
110. Para qué muestra la fe
BNS (C, F) - 4 v. - C.
111. Passio Domini
BNS (C) - 7 v. - I.
112. Passio Domini
BNS (C) - 10 v. - I.
113. Pastorcillo que al sueño entregado
BNS (C, F) - 7 v. - C.
114. Pastores amantes
BNS (C) - 8 v. - I.
115. Pues en mayo
BNS (C) - 10 v. - C.
116. Pues mi rey ha nacido
BNS (C) - 10 v. - I.
117. Que dulce, que horrible estruendo
BNS (C) - 7 v. - C.
118. Qué es esto que se mira
BNS (F) - 7 v. - C.
119. Que flores alumbró el cielo
BNS (C) - 7 v. - I.
120. Quein baala
BNS (C) - 2 v. - I.
121. Quién es farol
BNS (C) - 9 v. - I.
122. Quién llama, quién pide entrada
BNS (C) - 8 v. - I.
123. Quién llena de armonía
BNS (F) - 7 v. - C.
124. Recordar jilguerillos
Cuzco - 2 v. - C. - Claro (**Antología...**) y Von Gavel (**Investigaciones musicales...**)
125. Relación, villancico y gaceta
BNS (C) - 4 v. - I.
126. Resuenen los clarines
BNS (C) - 8 v. - C.
127. Ruiseñor que en blandas armonías
BNS (C) - 4 v. - C.
128. Salga el torillo hosquillo (18)
BNS (C) - 8 v. - C.
129. Salud a la aurora divina
BNS (C) - 6 v. - I.
130. Saludan las aves
BNS (C) - 10 v. - I.
131. Según la inquietud alegre (19)
BNS (C) - 8 v. - C.
132. Si Dios se contiene en el sacramento
BNS (C) - 3 v. - C. - Roldán (disco Qualiton)
133. Si el amor se quedare dormido
BNS (F) - 4 v. - C. - Claro (**Antología...**)
134. Si en el pan los misterios se cifran
BNS (C) - 7 v. - I.
135. Si es blanco de los amores
BNS (C) - 7 v. - I.
136. Si la humana iniquidad
BNS (C) - 8 v. - C.
137. Silencio, atención
BNS (C) - 10 v. - I.
138. Silencio, pasito
BNS (C) - 8 v. - C.
139. Suspensión, jerarquías angélicas
BNS (C) - 8 v. - I.

140. Tocan a fuego
BNS (C) - 8 v. - I.
141. Todo es gloria este día
BNS (C, F) - 8 v. - C.
142. Toquen alarma (*) (20)
BNS (C) - 12 v. - C.
143. Ut queant laxis
BNS (C) - 8 v. - C. - Stevenson (*Latin American Colonial Music Anth...*); Stevenson (disco *Choral Music of the Spanish New World*)
144. Vau
BNS (C) - 4 v. - C.
145. Vaya de gira
BNS (C) - 8 v. - I.
146. Vengan, admiren, asombren, aplaudan (21)
BNS (C), Mont. - 10 v. - C. - García Muñoz (*Latin American Colonial Music Anth...*); García Muñoz (disco UCLA)
147. Vengan si quieren saber
BNS (C) - 8 v. - C.
148. Venid, corred, volad
BNS (C) - 10 v. - I.
149. Venid mortales al asilo de los males
BNS (C) - 7 v. - I.
150. Venid mortales, venid a comprar
BNS (C) - 10 v. - I.
151. Venid mortales, venid a la audiencia
BNS (C) - 10 v. - I.
152. Veni sponsa Christi
BNS (F) - 3 v. - C.
153. Vientos, aves, prados, flores
BNS (C, F) - 10 v. - C.
154. Vitor la digan
BNS (C) - 7 v. - I.
155. Viva la noche
BNS (C) - 9 v. - I.
- 156.* Vuela fénix ardiente
BNS (C) - 8 v. - C.
157. Yo soy la noche oscura
BNS (C) - 10 v. - I.
158. Zagalejos, venid y notad
BNS (C) - 10 v. - C. - Roldán (*Un archivo musical...*)
159. Zagales del monte
BNS (C) - 10 v. - I.

III. CARACTERÍSTICAS DEL MATERIAL MUSICAL

La mayor parte del repertorio colonial se presenta en partes sueltas, vocales o instrumentales, en general de formato apaisado, con medidas aproximadas de 310 x 215 mm.

En los manuscritos araujanos sub-

siste la notación blanca del renacimiento europeo —común en América en esos años—, hallándose tipos de grafía más moderna en las copias posteriores, que son una prueba de la importancia y la popularidad de Araujo a través del tiempo. La ausencia original de barras de compás, colocadas después en algunos casos por los coristas, el dibujo de las figuras que pasa del rombo por el triángulo hasta llegar al diseño redondeado, las cabezas ennegrecidas que responden a las reglas de la tradición franconiana, las normas de perfección que se respetan cuidadosamente, son características de estos manuscritos.

Varias obras fueron escritas por un pulcro copista y constituyen un válido y precioso testimonio epocal. En otras partículas el apuro o el descuido de la grafía hace difícil la lectura. Los signos de compás siempre están indicados, tanto en lo ternario como en lo binario, o en las proporciones. El guión a fin de pauta, bajo diferentes formas, refleja fielmente la persistencia de una costumbre. Las alteraciones se anotan en general bajo o sobre la nota afectada; como no siempre están escritas es necesario el análisis armónico y la confrontación con pasajes similares para deducir cada caso.

El repertorio araujano hasta ahora conocido es para coro y continuo²². De las 159 obras catalogadas 85 están completas, 72 incompletas y de 2 faltan datos definitorios. En ese grupo de composiciones incompletas pueden ponerse en condiciones de ejecución aquellas en las que falta alguna parte fácilmente reconstruible (por ejemplo la voz más grave del coro, si existe el folio de acompañamiento, que lo duplica en forma habitual).

En cuanto a la cantidad de voces utilizadas podemos establecer el siguiente cuadro:

a 2 voces		7 obras
„ 3	„	4 „
„ 4	„	21 „
„ 5	„	1 „
„ 6	„	6 „
„ 7	„	21 „
„ 8	„	46 „

" 9	"		8	"
" 10	"		34	"
		(más 1 probable)		
" 11	"		4	"
" 12	"		4	"
sin determinar			2	"

La distribución coral de las voces tiene distintas variantes. En general, cuando hay más de un coro, el último presenta el cuarteto clásico: Ti-A-Te-B.

Como ejemplo anotamos dos formaciones a 8 voces y dos a 10:

a 8 voces:

- MS 11 - Primer Coro: Ti-Ti-A-Te; Segundo Coro: Ti-A-Te-B.
- MS 26 Primer Coro: A; Segundo Coro: Ti-A-Te; Tercer Coro: Ti-A-Te-B.

a 10 voces:

- MS 16 - Primer Coro: Ti-A-Te; Segundo Coro: Ti-A-Te; Tercer Coro: Ti-A-Te-B.
- MS 146 - Primer Coro: Ti-Te; Segundo Coro: Ti-Ti; Tercer Coro: A-Te; Cuarto Coro: Ti-A-Te-B.

Todas las obras tienen acompañamiento-continuo con indicaciones esporádicas de cifrados. En general ese Continuo se anota expresamente como ejecutado por el Arpa, en otros casos lleva la palabra "Acompañamiento", sin especificar instrumento. En las copias más modernas aparecen otros instrumentos (cajón, violines, etc.), signo casi seguro de arreglos posteriores.

En el aspecto formal la mayoría de las composiciones son Villancicos y gran parte de los transcriptos hasta ahora responde al esquema Estribillo-Coplas-Vuelta²³, clásica construcción que da como resultado trozos de sólida estructura con ricas variantes. En este grupo se encuentran incluidos tanto los Villancicos, como los denominados Tonos, Jácara, Juguetes, Letanías, etc. Las obras en latín (14 en el total y una alternando castellano y latín) dan ocasión para evidenciar una vez más la múltiple gama de recursos manejada por nuestro autor²⁴.

Sosteníamos en un trabajo anterior²⁵ la vinculación de los textos elegidos por Araujo con los poetas del siglo de

oro hispano. Hemos detectado ya cuatro textos, tres de Sor Juana Inés de la Cruz y el cuarto de Manuel de León Marchante. Las cuatro obras son las siguientes:

MS 89 - Los que tienen hambre - texto de Sor Juana Inés de la Cruz²⁶.

MS 132 - Si Dios se contiene en el sacramento - texto de Sor Juana Inés de la Cruz²⁷.

MS 151 - Venid mortales, venid a la audiencia - texto de Sor Juana Inés de la Cruz²⁸.

MS 158 - Zagalejos venid y notad - texto, con algunas variantes, de D. Manuel de León Marchante²⁹.

No dudamos que la consulta paciente y minuciosa de los autores y antologías del siglo de oro hispano y de sus equivalentes en el Nuevo Mundo conducirá al hallazgo de los inspiradores de otras obras araujianas. Será ese también el momento de estudiar a fondo la relación música-texto, de tanta importancia en Araujo y de extraer las constantes de composición en ese aspecto³⁰.

Cuando esté transcrito el corpus araujiano disponible habrá llegado la ocasión de verificar sus constantes estilísticas. Es evidente que en su obra el conjunto de todos los parámetros (melódico, rítmico, armónico, tímbrico, de textura, formal y de texto) se integra en la idea totalizadora musical-formal-textual, obteniendo un conjunto coherente, sabio y equilibradamente compuesto.

A título de avance preliminar, podemos enunciar algunas características sobresalientes que surgen del material hasta ahora estudiado:

a) preferencia por los movimientos melódicos por grado conjunto, en muchos casos de dibujo ondulante. El estudio de la interválica deparará sin duda hermosos frutos, por ejemplo la elección de determinados intervalos con sentido de células temáticas³¹.

b) uso intenso de procedimientos contrapuntísticos imitativos, con juego alternado y simultáneo de imitaciones en distinta dirección³².

c) marcado gusto por el metro ternario, aun en composiciones con texto en latín.

d) como célula rítmica típica en el ternario señalamos



e) metro binario usado como alternancia con el ternario. Hay obras sólo en binario, pocas en el total³³.

f) primacía de texturas policorales, a 2, 3 y 4 coros. En muchos casos los primeros coros realizan un juego contrapuntístico y el último coro oficia de sostén armónico³⁴.

g) todas las obras aparecen con continuo, asignado frecuentemente al arpa.

h) Stevenson señala con acierto el tratamiento "afectivo" de la palabra, con silencios entre las sílabas en la ocasión expresiva, necesaria, o dibujando el vocablo por medio de la melodía³⁵.

i) en el aspecto tímbrico vocal uso habitual de la combinación de dos voces agudas, contralto y tenor³⁶.

j) señalamos ya la cuidadosa selección de textos.

k) mayoría de textos en castellano, pocos en latín, uno con mezcla lingüística (MS 129), uno sólo en portugués (MS 120).

l) tratamiento morfológico de música y texto, controlado en minuciosa elaboración.

La tarea a la que estamos abocados es hermosa y difícil. Confiamos en que muchos investigadores continúen desentrañando el apasionante mundo colonial paña que la Musicología Histórica Americana recupere sus raíces y las haga conocer.

Octubre 1981

NOTAS

1. Fundamentalmente los trabajos de Robert Stevenson, Francisco Curt Lange y Samuel Claro, entre otros.
2. Confrontar las Antologías de Stevenson y Claro, el Códice del Convento del Carmen mexicano y los Doce cuadernos venezolanos. Los datos completos figuran en nuestro artículo de la Revista Nacional de Cultura.
3. Señalamos la serie editada en los Estados Unidos de Norteamérica por la Coral Roger Wagner, la colección brasileña de la Fundação Nacional de Arte, la del sello Qualiton en Buenos Aires, y los registros venezolanos, peruanos, brasileños, de Colombia, México y de la editorial Cornamusa en Buenos Aires.

4. Estamos elaborando el Catálogo temático-musical y una serie de transcripciones, prelude quizá de análisis específicos de las obras que creemos fundamentales. A las obras aquí consignadas debemos agregar dos ubicadas con posterioridad en el archivo sucreño: *Salve Regina Mater* (*), BNS (C), 7 v., I; y *Tremolad las banderas* (*), BNS (F), 8 v., C.
5. Tomás de Torrejón y Velasco es uno de los principales representantes de la música colonial peruana, autor de la primera ópera estrenada en América en 1701, *La Púrpura de la Rosa*, con texto de Calderón.
6. No existe todavía una cronología exacta sobre la vida de Araujo; los libros de iglesia pueden aportar aún invalorable datos.
7. Cfr. Claro: *Antología de la música colonial*.
8. Cfr. Stevenson: *The music of Peru*. El Dr. Robert Stevenson es sin duda una de las figuras primordiales de estos trabajos; su tarea infatigable y esclarecedora, sus publicaciones continuas, sus aportes fundamentales lo convierten en el conductor actual del movimiento y consejero insustituible del grupo de investigadores dedicados a esta tarea.
9. Por ejemplo el caso del Villancico Señor recién nacido, que Julia Elena Fortun le adjudica en su *Antología de Navidad* y cuyo manuscrito no tiene ninguna indicación de autor.
10. Es necesario un estudio exhaustivo de los textos para determinar cuál repetición de palabras corresponde a la poesía original y cuál fue utilizada por el compositor por razones de índole musical.
11. Con sus dos fondos de proveniencia: C = Archivo Arzobispal de la Catedral de Sucre; F = Colección privada Julia Elena Fortun, La Paz, Bolivia.
12. La obra se encuentra repetida: un grupo proviene del archivo de la Catedral y otro de la colección Fortun.
13. Cfr. artículo de Claro: *La música en las misiones jesuíticas de Moxos*.
14. Ibid.
15. Cfr. Claro: *Música dramática en el Curzco...* y Stevenson: *Renaissance and baroque musical sources...*
16. Ibid.
17. Ibid.
18. En la Biblioteca sucreña existen tres juegos de partes de esta obra: uno con el nombre de Araujo, otro señalando a Diego Joseph de Salazar y un tercer grupo anónimo. Aparentemente el manuscrito con el nombre de Araujo es el más antiguo.
19. En la carátula figuran dos nombres: Durán y Araujo. Tanto en esta obra como en el MS 128 es necesario un estudio posterior.
20. Cfr. Stevenson: *Renaissance and baroque...*
21. La obra figura en los dos archivos con diferencias de texto. El manuscrito de San Felipe tiene como incipit: Oigan, escuchen, atiendan, aplaudan. La transcripción publicada y registrada en el disco corresponde a los originales pertenecientes a la Iglesia de San Felipe Neri (Sucre, Bolivia).

actualmente depositados en el Museo Histórico Nacional de Montevideo. Cfr. Ayes-tarán: **El barroco musical hispanoamericano: Los manuscritos de San Felipe Neri**.

22. Desde dúos hasta obras a doce voces reales, repartidas en varios coros. No aparece ninguna composición para voz sola y todas, sin excepción, tienen acompañamiento de continuo.
23. La "vuelta" reitera la idea melódica del Estribillo, con o sin variantes.
24. Señalamos, por ejemplo, la Lamentación Segunda del Miércoles Santo (MS 144), hermosa y sólida obra a 4 voces y continuo, con formación coral de dos Tiples y dos Bajos.
25. **Un archivo musical americano**, pág. 24.
26. Letras sagradas para cantar. Letra XXI (Letras de San Bernardo. En la celebración de la dedicación de la iglesia del insigne Convento de monjas bernardas de la Imperial Ciudad de México, año de 1690). En: **Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas**. Prólogo de Francisco Monterde. México, Porrúa, 1977, pág. 306.
27. Letras sagradas para cantar. Letra XIX. Ob. cit., pág. 305.
28. Villancico IV, 2º Nocturno (Navidad, 1689. Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles, en los maitines solemnes del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, este año de 1689). Ob. cit., pág. 263.
29. Maestro D. Manuel de León Marchante (Pastrana 1631 - Alcalá 1680); **Obras poéticas póstumas**, 2 vols., Madrid, 1722-33. El texto del poema y los datos aparecen en el estudio liminar de Alfonso Méndez Plancarte a las **Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, II. Villancicos y letras sacras**. México, Fondo de Cultura Económica, 1952, pág. XXVII.
30. La elección de textos habla muy claramente de la calidad y formación del propio creador. Con esto Araujo nos certifica una vez más su ubicación en el puesto que le ha asignado la investigación musicológica.
31. El precioso Villancico Dime amor (MS 64) puede servir de ejemplo; los intervalos de 4ª y de 2ª se constituyen en ejes temáticos (cfr. transcripción en el libro editado por Eudeba).
32. La técnica araujiana en este aspecto es sólida y de gran habilidad y variedad de recursos, con aplicación diversificada según lo requiera la obra.
33. El metro binario total se da en la mayoría de las obras en latín consultadas.
34. Este tipo de textura varía según las necesidades del texto utilizado.
35. En el MS 29 Stevenson destaca el uso de la palabra "sus-pen-sión", rota en sílabas por silencios, o en otros manuscritos el vocablo "viento" transcrito musicalmente por una escala en notas rápidas.
36. Marcamos ya el contraste tímbrico del MS 144. En el MS 47, Ave-cillas que al alba, se conservan seis partes de Tiple y una de Bajo; la probable formación sería: Ti;

Ti-Ti; Ti-Ti; Ti; [Ti-A-Te]-B. La obra es a 10 voces.

BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL

1. AYESTARAN, Lauro: **El barroco musical hispanoamericano: Los manuscritos de San Felipe Neri** (Sucre, Bolivia) existentes en el Museo Histórico Nacional del Uruguay (en: **Anuario**, vol. I, p. 55-93. New Orleans, Tulane University, Inter-American Institute for Musical Research, 1965).
2. CLARO, Samuel: La música en las misiones jesuíticas de Moxos (en: **Revista Musical Chilena**, año 23, Nº 108, p. 7-31. Santiago, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile, julio-setiembre 1969).
3. CLARO, Samuel: Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y Catálogo de los manuscritos de música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Perú) (en: **Anuario**, vol. V, p. 1-48. New Orleans, Tulane Univ., 1969).
4. CLARO, Samuel: **Antología de la música colonial en la América del Sur**. Santiago de Chile, Ediciones de la Univ. de Chile, 1974.
5. FORTUN, Julia Elena: **Antología de Navidad**. La Paz, Biblioteca Paceña, Alcaldía Municipal, 1956.
6. GARCIA MUÑOZ, Carmen, y ROLDAN, Waldemar Axel: **Un archivo musical americano**. Buenos Aires, Eudeba, 1970.
7. GARCIA MUÑOZ, Carmen: Juan de Araujo, un compositor en la América colonial (en: **Ficta**, tomo I, Nº 2. Buenos Aires, marzo 1977).
8. GARCIA MUÑOZ, Carmen: La música en la América colonial. Un feliz reencuentro (en: **Revista Nacional de Cultura**, año 1, Nº 1. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura, julio-setiembre 1978).
9. STEVENSON, Robert: **The music of Peru**. Washington, Unión Panamericana, 1959.
10. STEVENSON, Robert: **Renaissance and baroque musical sources in the Americas**. Washington, General Secretariat, Organization of American States, 1970.
11. STEVENSON, Robert: **Latin American Colonial Music Anthology**. Washington, Organization of American States, 1975.
12. VARGAS UGARTE, Rubén: Un archivo de música colonial en la ciudad del Cuzco (en: **Mar del Sud**, Revista Peruana de Cultura, año 5, Nº 26, p. 1-10. Lima, marzo-abril, 1953).
13. VON GAVEL, Arndt: **Investigaciones musicales de los archivos coloniales en el Perú**. Lima, Asociación Artística y Cultural "Jueves", 1974.

DISCOGRAFIA BASICA

1. **Choral music of the Spanish New World (1550-1750)**. The Roger Wagner Chorale, 1966.

2. **Latin American Musical Treasures, from the 16th, 17th and 18th. centuries.** Roger Wagner Chorales and Sinfonia Chamber Orchestra. Univ. of California, Los Angeles, 2. Eldorado, UCLA - Latin American Center, 1977.
3. **Música colonial latinoamericana.** Coro de la Fundación Ars Musicalis y Orquesta de Cámara. Director Pbro. Jesús G. Segade. Buenos Aires, Qualiton. SQI-4038. 1973.

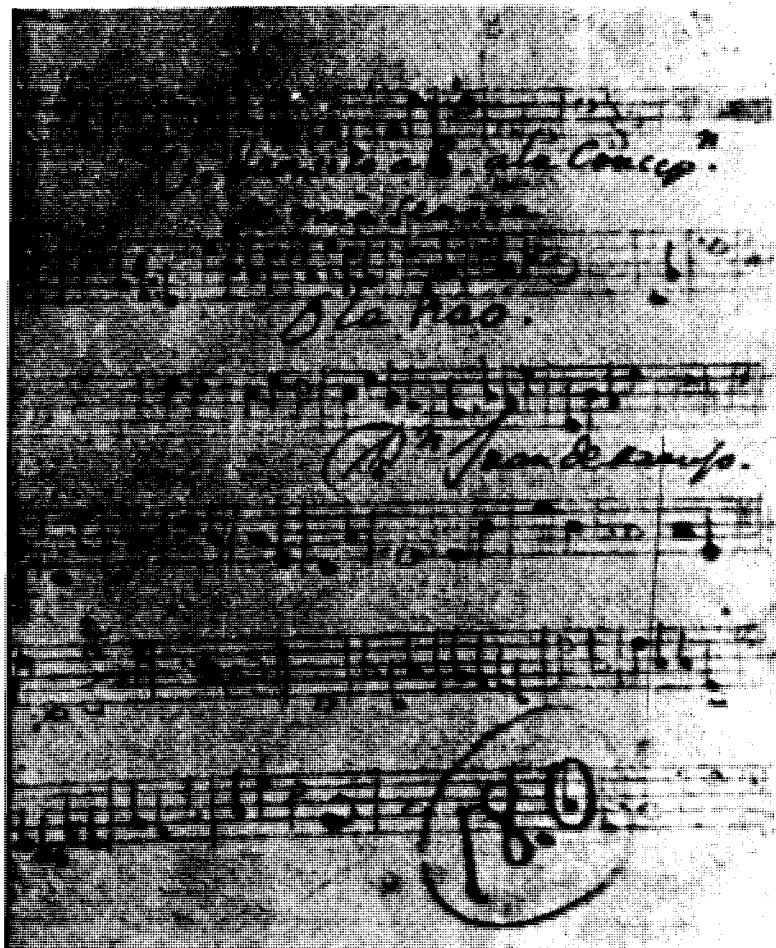
[illegible]

1. Parte de Alto primer coro del MS. 128: **Salga el torillo hosquillo.**

Organ es cu cilen atiendan cu chen atiendan Atiendan aplaudan tiendan
 a tiendan a plaudan
 cu chen atiendan a tiendan a plaudan quetae q Vite organ aplaudan Vite quetae quetae
 to de paula aplaudan atiendan // aplaudan organ Musicos Pasa rei Metricai
 Ja ca rei Mudan Beal candam delunimora ce q Vitea angimadificoi In bi lei lampam organ
 cu chen atiendan Atiendan aplaudan // a tiendan a tiendan aplaudan

2. Parte de Tiple primer coro del MS.148:
Vengan, admiren, asombren, aplaudan; la

copia corresponde al MS. de la Iglesia de San Felipe Neri.

3. Carátula del MS. 80: *Hola hao.*

PASIONARIO
ENCANTO ENCA-
RADO.
Tenor 3.º Coro 1.º, y 2.º
4. Coros.
Tiene 23. papeles. 1768.

16.
417
418

4. Carátula de uno de los cuadernillos del Pasionario de la Catedral sucreña que contiene tres obras identificadas con el nombre de Araujo: los MS. 82, 111 y 112.



5. Parte de Alto tercer coro del MS. 82: Incipit Lamentatio.



6. Parte de Acompañamiento del MS. 53: Ay que me abraço.

JUAN de ARAUJO

AI LLANTO MAS TIERNO

(MS. 29)

cuatro voces y arpa

transcr.

C.G.M.

5

Triple I
Al llanto más tierno, al llanto más tierno *quel alba*

Triple II
Al llanto más tierno *quel alba* en-gen-dro' *quel*

Alto
Al llanto más tierno *quel alba* en-gen-dro' *quel*

Tenor
Al llanto más tierno *quel alba* en-gen-

Arpa
Al llanto más tierno *quel alba* en-gen-

10

Ti I
en-gen-dro' en-gen-dro' al dulce ge-mi-do al

Ti II
al ba-gen-dro al dulce ge-

A
al-ba en-gen-dro' al dulce ge-mi-do ge-mi-do al

Te
dro' *quel* al-ba en-gen-dro' al dulce ge-mi-do al dulce ge-

Arp

15 20

TI I dulce ge-mi-do a la tierna voz la

TI II mi-do ge-mi-do a la tierna voz a la

A dulce ge-mi-do a la tier-na voz a

Te mi-do a la tierna voz a la

Arp

25

TI I tier-na voz sus-pen-

TI II tierna voz tier-na voz sus-pen-

A la tier-na voz A-veo sus-pen-

Te tier-na voz sus-pen-

Arp

30

35

TI I
 Sion sus- pen- sion
 TI II
 Sion flo- res sus- pen- sion
 A
 sion sus- pen- sion
 Te
 sion sus- pen- sion lu-
 Bp

TI I
 sus- pen- sion fun- tes sus- pen-
 TI II
 sus- pen- sion sus- pen-
 A
 sus- pen- sion sus- pen-
 Te
 ces sus- pen- sion sus- pen-
 Bp

45

Ti I: sion luzes y flores en a-
 Ti II: sion a-ves y fuentes
 A: sion luzes y flores en a-cor-de u-
 Te: sion a-ves y fuentes en a-corde u-
 Arpe:

50 55

Ti I: cor-de u-nion u-nion con el
 Ti II: en a-cor-de u-nion
 A: mon en a-cor-de u-nion con el al-ba i mi-tén el
 Te: mon en a-cor-de u-nion con el al-ba i mi-tén el llanto del
 Arpe:

60

Ti I al-ba i-mi-ten el llan-to del sol el llanto el llanto del

Ti II con el al-ba i-mi-ten el llanto del sol del

A llan-to del sol el llanto del sol el llanto del

Te sol del sol el llanto del sol del sol el llanto del

Arp

65 70

Ti I sol Que-di-to flo-res mo-tad que ha-ce tier-na-ma

Ti II sol

A sol

Te sol

Arp

75

Ti I

flor y las que li-quí-da por las gra-cias lá-grimas

Arpa

80

Ti I

son. Flo-res sus-pen-sion

Ti II

sus-pen-sion

A

sus-pen-sion Pa-

Te

sus-pen-sion

85

90

A

si-to fuer-tes pa-rad, que la pe-renne de un Dios sa-liendo de

Arpa

95

A ma-dre i-mun-da el or-be to-do en a-mor. Fuen-

Arp

100

105

TI I sus. pen- sion

TI II sus. pen- sion Que-di-to luces mi-

A tes sus. - - - pen- sion

Te I sus. pen- sion

Arp

110

rad que lau-ro-ra en su man- - sion sin e-qui-vo-car re-fle-

Arp

115

Ti I

Ti II

A

Te

Arpa

jos rise y llo-ra con el sol. Lu-ces sus-

120

125

Ti I

Ti II

A

Te

Arpa

pen-sion pen-sion -- pen-sion pen-sion Pa-si-to a-veo ca-lad que dea-mante sus-

Handwritten musical score for Te and Arp parts, measures 130-139. The Te part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Arp part is in bass clef. The lyrics are: -- pen - sion el me - jor di - vi - no cis - me can - ta que es.

Handwritten musical score for Ti I, Ti II, A, Te, and Arp parts, measures 135-140. The lyrics are: sus - pen - sion glo - ria e una voz. A - - - - - ves sus - pen - sion.

JUAN de ARAUJO

SALGA EL TORILLO HOSQUILO

(MS. 128)

ocho voces y acomp.

transcr

C.G.M.

(Las partes originales están escritas una 4.^a justa más afuda)

5

Tiple I

P R I M E R O

3 Sal- ga, salga, sal- ga, sal- ga el to- ri llo hos- quillo ho

Tiple II

Sal- ga, sal- ga, sal- ga, sal- ga el to- ri llo hos- quillo ho

Alto

C O R O

3 Sal- ga, sal- ga, sal- ga, sal- ga el to- ri llo hos- quillo ho

Tenor

Sal- ga, sal- ga, sal- ga, sal- ga el to- ri llo hos- quillo ho

Tiple

S E G U N D O

3 Sal- ga, sal- ga, salga, sal- ga, ho el to- ri llo hos

Alto

Sal- ga, sal- ga, salga, sal- ga, ho el to- ri llo hos

Tenor

Sal- ga, sal- ga, salga, sal- ga, ho el to- ri llo hos

C O R O

3 Sal- ga, sal- ga, salga, sal- ga, ho el to- ri llo hos

Bajo

Sal- ga, sal- ga, salga, sal- ga, ho el to- ri llo hos

3/4 Accomp.

10

el to-rillo hos quillo ho ho ho ho ho

el to-rillo hos quillo ho ho ho ho ho

el to-rillo hos quillo ho ho ho ho ho pe. ro

el to-rillo hos quillo ho ho ho ho ho

quillo ho el to-rillo hos quillo ho ho ho

quillo ho el to-rillo hos quillo ho ho ho

quillo ho el to-rillo hos quillo ho ho ho

quillo ho el to-rillo hos quillo ho ho ho

quillo ho el to-rillo hos quillo ho ho ho

quillo ho el to-rillo hos quillo ho ho ho

15

Handwritten musical score for a piece titled "Aproximación a la obra de Juan de Araujo". The score is written on ten staves, labeled TI I, TI II, A, Te, TI, A, Te, B, and Ac. The lyrics are in Spanish and appear to be a liturgical or devotional text, possibly a Mass or a prayer. The lyrics are:

que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga,
 que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga,
 mo que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga, mien-tras me pon-go en co-bro
 que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga, mien-tras me pon-go en
 que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga
 que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga,
 que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga,
 que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga,
 que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga,

The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line and a sharp sign (#).

Handwritten musical score for a choir with five parts: Ti I, Ti II, A, Te, and B. The score is written on ten staves. The lyrics are in Spanish and include "mientras me pon-go en co-bro, en co-bro yo que sea", "yo en co-bro yo que sea", "co-bro yo en co-bro yo pe-ro no que sea", and "que sea guarde". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are some handwritten corrections and markings, including a circled "4" and a circled "3".

25

guarde, que se es-pe-re, que se tenga,

guarde, que se es-pe-re, que se tenga,

guarde, que se es-pe-re, que se tenga,

guarde, que se es-pe-re, que se tenga,

que se es-pe-re, que se tenga

que se es-pe-re, que se ten, ga

que se es-pe-re, que se tenga

que se es-pe-re, que se tenga mientras me pon-gan co-bro

que se es-pe-re, que se tenga mientras me pon-gan co-bro yo en

Fin

30

Handwritten musical score for a choir, page 30. The score is written on ten staves, grouped into two systems of five staves each. The first system includes staves for Tenors I and II (Ti I, Ti II), Alto (A), and Tenors (Te). The second system includes Tenors (Ti), Alto (A), Tenors (Te), Bass (B), and Accompaniment (Ac.). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Spanish. The first system shows a "ho ho ho ho" vocalization. The second system contains the lyrics: "mientras me pon-gan co- bro yo ho ho ho", "co- bro yo en co- bro yo ho ho ho", "yo en co- bro yo ho ho ho", and "co- bro en co- bro yo ho ho ho". The score ends with a double bar line.

35

solo

A *Mas ay que fie - - - ro el to - ro li -*

Ac. *Allegro*

40

A

ge- ro co- rriendo sa- lio

tras mi bien pe- ro

Ac.

COMPOSER BRAND NO. 63 (10 STAVES)

45

Handwritten musical score for a choir and piano. The score is written on ten staves. The top four staves are for voices: Tenor 1 (Ti I), Tenor 2 (Ti II), Alto (A), and Tenor 3 (Te). The bottom four staves are for piano: Alto (A), Tenor 4 (Te), Bass (B), and Acoustic Piano (Ac). The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are "yo le vi" and "todos yo le vi". The piano part includes a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

50

Ti I al amado dueño mi - o yo le vi que bes-tas-pe-
 Ti II al amado dueño mi - o yo le vi que bes-tas-pe-
 A al amado dueño mi - o yo le vi que bes-tas-pe-
 Te al amado dueño mi - o yo le vi que bes-tas-pe-
 Ti yo le vi
 A yo le vi
 Te yo le vi
 B yo le vi
 Ac.

55

ran- doel mi- mo yo le vi ti ti ri ti

ran- doel mi- mo yo le vi ti ti ri ti ti ri

ran- doel mi- mo yo le vi ti ti ri ti ti ri

ran- doel mi- mo yo le vi ti ti ri ti ti ri

yo le vi

yo le vi

yo le vi

yo le vi

COMPOSER BRAND NO. 53 (10 STAVES)

65

ti ti ti ri tando mo de miedo si mo de fri-

ti ri ti ti ri ti ti ri tando mo de miedo si mo de fri-

ti ti ri ti ti ri tando mo de miedo si mo de fri-

ti ti ri ti ti ri tando mo de miedo si mo de fri-

ti ti ri ti ti ri tando

ti ti ri ti ti ri tando

ti ti ri ti ti ri tando

ti ti ri ti ti ri tando

ti ti ri ti ti ri tando

COMPOSER BRAND NO 53 (10 STAVES)

Litho'd. in U.S.A.

PRO ART PUBLICATIONS

A DIVISION OF
Belwin Mills
Publishing Corp. NEW YORK, N.Y.

90

Ti I *o* que sea-guarde, que se es-pe-re, que se tenga.
 Ti II *o* que sea-guarde, que se es-pe-re, que se tenga,
 A *o* pe-ro no, que sea-guarde, que se es-pe-re, que se tenga, mien-tras me pon-go en
 Te *o* que sea-guarde, que se es-pe-re, que se tenga,
 Ti que sea-guarde, que se es-pe-re, que se tenga,
 A que sea-guarde, que se es-pe-re, que se tenga,
 Te que se a-guarde, que se es-pe-re, que se tenga,
 B que se a-guarde, que se es-pe-re, que se tenga,
 A.

Handwritten musical score for a vocal ensemble, featuring five staves labeled TI I, TI II, A, Te, and B. The lyrics are in Spanish, with the first line of lyrics being "mientras me pon-go en co-bro en co-bro yo". The score includes musical notation (notes, rests, and bar lines) and a key signature of one flat (B-flat). The number 75 is written in the top right corner. Below the main staves, there are additional staves for TI, A, Te, and B, which are mostly empty. At the bottom, there is a staff labeled Ac. with the number 13 written above it.

TI I
TI II
A
Te
B

mientras me pon-go en co-bro en co-bro yo
mientras me pon-go en co-bro yo
co-bro yo en co-bro yo
mientras me pon-go en co-bro yo en co-bro yo. pe-ro

75

13

Ac.

Ti I
 que sea guarde, que se es-pe-re, que se tenga,

Ti II
 que sea guarde, que se es-pe-re, que se tenga.

A
 que sea guarde, que se es-pe-re, que se tenga,

Te
 mo que sea-guarde, que se es-pe-re, que se tenga,

Ti
 que sea-guarde, que se es-pe-re, que se tenga,

A
 que sea-guarde, que se es-pe-re, que se tenga,

Te
 que sea-guarde, que se es-pe-re, que se tenga, mientras me pon-go en

B
 que sea-guarde, que se es-pe-re, que se tenga, mientras me pon-go en co-bro

Al.

85

85

Ti I
Ti II
A
Te
Ti
A
Te
B
Ac

ho ho ho
ho ho ho
ho ho ho
ho ho ho
mientras me pon go en co - - bro ya ho ho
mientras me pon go en co - bro ya en co - bro ya ho ho
co - bro ya en co - bro ya ho ho
yo en co - bro en co - bro ya ho ho
yo en co - bro en co - bro ya ho ho

Coplas

90

solo

1. Del vul-go de las nu-bes, se
2. A- fue-ra to-do el mun-do, a-

Ac.

des-pe-jo la pla-za, po-blan-do las es-tre-las, del
 fue-ray ha-gan pla-za, que el to-ro-es un de-mo-mio, se-

95

2 veces la Copla
 y luego D.C. al
 Fin.

cié-lo las ven-ta - - mas.
 gun mues-tra en la sa - - ma