

Universidad de San Carlos de Guatemala
Dirección General de Investigación (DIGI)
Programa Universitario de Investigación en Cultura,
Pensamiento e Identidad de la Sociedad Guatemalteca
Instituto de Investigaciones Humanísticas de la
Facultad de Humanidades

La canción popular en Guatemala durante el siglo XIX.
Evolución, tipos y representantes

Informe Final

Coordinador: *Igor de Gandarias*

Guatemala, Noviembre 2013

Índice General

1. Resumen (5)
2. Introducción (8)
3. Antecedentes (9)
4. Justificación (11)
5. Objetivos (12)
6. Metodología (13)
7. Presentación de resultados (15)
 - A. Banco digital de canciones manuscritas (15)
 - B. Catálogo de canciones guatemaltecas del siglo XIX (17)
 - C. Aproximación a la canción popular en Guatemala durante el siglo XIX (24)
 - a. Antecedentes de la canción en el siglo XVIII (24)
 - b. Ámbitos de la canción popular en el siglo XIX (26)
 - b.1. Ámbito religioso (26)
 - b.1.1. Tonadas de Pascua (27)
 - b.1.2. Villancicos de Pascua (31)
 - b.1.3. Música religiosa en contexto teatral (34)
 - b.1.3.1. Pastorelas y comedias con temas relacionados a la iglesia (34)
 - b.1.4. Ave María (38)
 - b.1.5. Otras canciones laudatorias (40)
 - b.2. Ámbito cívico (40)
 - b.2.1. Canción patriótica (41)
 - b.2.2. Himnos patrióticos, zarzuela y música de salón en el aula (44)
 - b.3. Ámbito recreativo (47)
 - b.3.1. La canción de función recreativa a inicios del siglo XIX (48)
 - b.3.2. Tonada erótica (49)
 - b.3.2.1 Presencia lírica extranjera en la canción romántica de mediados del siglo XIX en Guatemala (50)
 - b.3.1.3. Autores guatemaltecos de canciones románticas (51)
 - b.3.3. Música de salón, ritmos latinoamericanos y canción (56)
 - D. Antología de canciones (59)
 - Detalle de ediciones (60)

No. 1. <i>Todos los indio</i> . (Tonada)	Anónimo (61)
No. 2. <i>Aónde está tata Pascual?. ¡Aquí está!</i> . (Tonada)	Anónimo (62)
No. 3. Albricias Israel. (Tonada)	Anónimo (64)
No. 4. En Belén está la gloria. Villancico	Salvador Iriarte (66)
No. 5. [<i>Pastorela</i>]	Anónimo (69)
No. 6. <i>Somos bellas colegialas. Coro de los comediantes</i>	Anónimo (72)
No. 7. <i>Ave María</i>	Miguel Paniagua (73)
No. 8. <i>Ave María</i>	Valentín La Fuente (75)
No. 9. <i>Volvió benigno el cielo</i> (Himno patriótico)	Anónimo (81)
No. 10. <i>Salve escuela. Coro escolar</i>	Miguel Paniagua (82)
No. 11. <i>El juego de los niños</i>	Salvador Iriarte (85)
No. 12. <i>Las letras. Canto escolar</i>	José Domingo Castro (86)
No. 13. <i>Una zagala graciosa</i> (Romance español)	Anónimo (87)
No. 14. <i>Perdí mi corazón</i>	Juan Bautista Arriaza (texto) (88)
No. 15. <i>El cisne</i>	Anónimo (90)
No. 16. <i>Al contemplar amante</i>	Anónimo (92)
No. 17. <i>Ángel mío</i>	Anónimo (93)
No. 18. <i>Cuando a tus plantas vuelva</i>	Juan de Jesús Fernández (94)
No. 19. <i>Aquí en mi pecho habita</i>	Juan de Jesús Fernández (96)
No. 20. <i>Tómame el oro que la Arabia cría</i>	José León Zerón (100)
No. 21. <i>Partes y me abandonas</i>	José León Zerón (101)
No. 22. <i>Oh noche majestuosa</i>	Eduardo Sosa (104)
No. 23. <i>De la vida me olvido yo. Danza</i>	Julián González (105)
No. 24. <i>Ya ves que te quiero tanto. Bambuco</i>	Pedro Morales Pino (107)
No. 25. <i>Lago de Amatitlán. Two step</i>	Julián Paniagua (109)

8. Discusión de resultados (113)

9. Conclusiones (114)

10. Recomendación (116)

11. Bibliografía (117)

Índice de Ilustraciones

No. 1. Anónimo (Inicios siglo XIX). Tonada de Pascua: <i>Albricias Israel</i> (15)
No. 2. Organización del banco digital de canciones manuscritas (16)

Índice de Tablas

Tabla 1. Catálogo de canciones del siglo XIX (18)
Tabla 2. Estructura musical de <i>El juego de los niños</i> de Salvador Iriarte (46)

Anexo

Ficha de registro de canciones (121)

1. Resumen

Los resultados de esta investigación pretenden la preservación y puesta en vigencia, bajo un enfoque musicológico, de una muestra representativa de canciones populares guatemaltecas del siglo XIX. Aquí se considera canciones populares a las breves expresiones musicales para voces con acompañamiento de guitarra, piano o violines y bajo, escritas o copiadas por guatemaltecos del siglo XIX, las que incorporaron materiales cosmopolitas relacionados con el gusto del momento, siendo difundidas masivamente en diferentes ámbitos, con funciones diversas de carácter religioso, cívico, escolar o recreativo.

Las partituras en estudio fueron localizadas durante el desarrollo de investigaciones recientes de la Dirección General de Investigación a las cuales este proyecto da continuidad¹. Las obras manuscritas se conservan en los archivos del Museo de Arte Moderno, el Museo Nacional de Historia, la Colección Carlos Molina Aguilar del Centro de Estudios Folklóricos, el Centro Cultural y Deportivo Rafael Álvarez, el Archivo de Fernando Urquizú y la Colección Pedro de J. Paniagua, en la ciudad de Guatemala. Su importancia reside en que permiten documentar las diferentes facetas de expresión musical popular no tradicional decimonónica, del la cual solo se contaba con breves referencias, ignorándose su contenido y características particulares. Posibilitando la difusión e incorporación de este patrimonio cultural a la historia nacional para el conocimiento de las generaciones presentes y futuras.

La muestra contiene el imaginario y circunstancias sociales locales de su momento histórico. Se trata principalmente de canciones a capella o bien para solistas y dúos con acompañamiento en su mayor parte de teclado, grupo de cámara o guitarra de acuerdo a la ocasión en que eran ejecutadas. Los manuscritos ilustran, por primera vez, el contenido musical de las canciones que se ejecutaban en las distintas esferas de acción de la sociedad guatemalteca decimonónica, en una perspectiva histórica. El estudio escudriña las raíces españolas de estas canciones durante la colonia, estableciendo y ejemplificando, con partituras, sus formas más usuales. Adicionalmente se señalan sus características estilísticas puntuales, así como las influencias musicales y extramusicales que las modelaron en los diferentes momentos de su desarrollo. Del ámbito religioso incluye desde antiguas tonadas de Pascua anónimas, con componentes de reminiscencia barroca y sencillos cánticos de pastorela, hasta la solemne Ave María de carácter romántico de fines de siglo. Del sector cívico contempla ejemplos de la canción patriótica en estilo clásico de la época Federal y canciones para escolares de fines de siglo cargadas del espíritu popular de la música de salón. Finalmente, del ámbito recreativo contiene ejemplos de tonadas eróticas de corte romántico de autores anónimos, españoles y locales que florecieron desde el segundo tercio del siglo, así como canciones profanas

¹ Ver No. 3 de este informe: Antecedentes.

con ritmos latinoamericanos de moda de fines del siglo como el bambuco colombiano y la danza cubana.

Las composiciones estudiadas fueron creadas por un diverso número de autores anónimos e identificados, nacionales y extranjeros, habiendo identificado entre los foráneos los textos de los poetas Juan Bautista Arriaza (España) y Luis G. Ortiz (México). Los autores nacionales de mediados de siglo, mejor representados, son Juan de Jesús Fernández y José León Zerón, mientras que de la segunda mitad y fines del siglo sobresalen Salvador Iriarte, Miguel Paniagua, José Domingo Castro, Julián Paniagua y Julián González

Para dar cumplimiento a los objetivos de conservación, promoción y difusión de este repertorio, propuestos en el proyecto, se trabajó en la elaboración de cuatro productos principales de investigación:

- Banco digital de partituras manuscritas de canciones conteniendo quinientos ochenta y siete (587) fotogramas organizados en cinco carpetas correspondientes a los cinco archivos donde se resguardan las obras encontradas. Con ello se concreta la conservación de este repertorio, que había permanecido, por espacio de un siglo, guardado y desconocido del público, posibilitando futuros estudios sobre el tema, sin deteriorar las fuentes primarias.
- Catálogo de las piezas encontradas, arrojando un total de doscientas cincuenta y seis (256) canciones del siglo XIX, manuscritas e impresas organizadas en tres secciones correspondientes al ambiente religioso, cívico o recreativo donde tuvieron vigencia.
- Edición digital y preparación de obras para su publicación. Se seleccionó una muestra de quince canciones completas y nueve ilustraciones diversas (melodía y texto), para conformar una antología de la canción del siglo XIX que contiene:
 - a. cinco tonadas eróticas de mediados del siglo XIX
 - b. Una tonada de pascua de inicios del siglo
 - c. Un himno cívico escolar
 - d. Un villancico de Pascua
 - e. Dos acompañamientos para teclado de tonadas de Pascua
 - f. Dos Aves Marías
 - g. Dos canciones escolares
 - h. Dos canciones de salón
 - i. Una canción costumbrista
 - j. Una tonada con ritmo de himno religioso
 - k. Ilustraciones (fragmentos) de: tonada erótica española de inicios del siglo XIX, himno patriótico de inicios del siglo XIX, una colección de tonadas y canciones de pastorela, tonadas con textos de autores españoles, canción para representación teatral escolar y dos tonadas de autores nacionales.

La antología constituye la parte medular de la investigación, ya que posibilita la ulterior lectura e interpretación musical de canciones del

siglo XIX y su estudio como fuente primaria ilustrativa de la composición popular histórica de Guatemala.

- Esquema del desarrollo histórico de la canción popular guatemalteca de tradición escrita en el siglo XIX. A partir del análisis de cada una de las piezas que constituyen la muestra seleccionada, se identificaron sus características formales y estilísticas determinando su función dentro del medio social y artístico del momento, Ello permitió clasificar las canciones de acuerdo al contexto (religioso, cívico o recreativo) en el que se manifestaron. Se elaboraron notas y observaciones pertinentes para facilitar el entendimiento del contenido y sentido de las obras y valorar sus aportes en perspectiva histórica. Con tal propósito se contempló la recuperación de información sobre la producción de canciones, sus ámbitos, así como datos biográficos de sus autores identificados.

El trabajo realizado inició con el acopio y registro fotográfico de los manuscritos en distintos archivos musicales públicos y privados, apuntando informaciones iniciales sobre los mismos en fichas de registro diseñadas para tal objeto. Se procedió luego a la elaboración de un catálogo de las obras y la construcción de un banco digital de imágenes de las partituras manuscritas encontradas, con fines de conservación y consulta futura. Seguidamente a través de una lectura preliminar del conjunto de partituras, se seleccionó una muestra representativa. Para escoger se compararon las obras en cuanto a su valor documental, es decir, su potencialidad para ilustrar aspectos específicos de la producción musical guatemalteca del siglo XIX pudiendo referirse a la ejemplificación de formas musicales, tipos de instrumentación o maneras específicas de comportamiento. También se sopesó su valor musical, juzgando su calidad estructural, originalidad, aportes melódicos, armónicos y/o rítmicos y su viabilidad de ejecución.

Delimitada la muestra se procedió a paleografiarla y editarla, transcribiéndola a partituras de fácil manejo y lectura a través de proceso computarizado. Paralelamente se consideró el estudio bibliográfico relacionado, la documentación biográfica de autores incluidos en la muestra, el análisis musical de las partituras y la contextualización social de las mismas.

La utilidad de esta investigación reside en su potencialidad para paliar la escasa información y difusión que ha tenido este patrimonio histórico-musical guatemalteco. La posibilidad de contar con partituras de canciones populares guatemaltecas del siglo XIX, para ser distribuidas en las escuelas de música a nivel diversificado y en los departamentos de música de las universidades del país permitirá su estudio, ejecución y difusión, contribuyendo a la formación de la conciencia histórica de la población estudiantil y del público en general.

Palabras clave: canción guatemalteca, siglo XIX, música popular, musicología, historia, conservación, difusión musical.

2. Introducción

La presente investigación busca descubrir y facilitar el conocimiento, interpretación y audición de una muestra representativa de la creación musical del siglo XIX en Guatemala, como lo constituye la canción popular de tradición escrita. Los resultados se presentan como una antología histórica de partituras acompañada de un estudio de la canción guatemalteca, bajo un enfoque histórico y musical.

La música estudiada había permanecido, en su mayor parte, desconocida hasta el momento actual y solo se tenía vaga referencia de la existencia de algunas de las obras, por lo cual su estudio y difusión aporta criterios decisivos para la reconstrucción de la historia musical de Guatemala y Centroamérica. La antología, que incluye quince canciones y nueve fragmentos diversos, rescata y da a conocer el trabajo de nueve compositores guatemaltecos, ocho anónimos y tres extranjeros, quienes contribuyeron a la conformación y consolidación de la canción popular en el siglo XIX. La antología incluye ejemplos de canciones del ámbito religioso con acompañamiento de teclado (villancico, tonada e himno), pero también piezas profanas de corte popular y romántico acompañadas de guitarra, en boga desde mediados del siglo XIX, y, música para escolares que documenta la influencia de la zarzuela y la música de salón en la música dedicada a las escuelas de fines del siglo. Con ello, el producto de la investigación proporciona el canal para que estos trabajos se conozcan, difundan y se incorporen a la vida cultural nacional e internacional.

El estudio crítico histórico que antecede las partituras, se fundamenta en principios científicos de la historia y la musicología aplicados a la recuperación de la memoria musical histórica de nuestro país. El estudio correlaciona el resultado del análisis formal y estilístico de las canciones en partitura, con informaciones en impresos, manuscritos, iconografía y otros del contexto social del momento en que las obras fueron creadas, para determinar y explicar su génesis, motivación y función en la vida cultural guatemalteca del siglo XIX.

Los resultados de esta investigación buscan cumplir múltiples funciones en los campos de la documentación histórica, la práctica educativa y la interpretación musical. Por una parte, se debe reconocer que, como consecuencia de la falta de producciones musicales, métodos, partituras y estudios de música guatemalteca, la educación musical escolar y profesional en Guatemala se basa principalmente metodología y repertorio extranjero. La antología de canciones guatemaltecas del siglo XIX y su estudio crítico, viene por tanto a proveer materiales de primera mano a educadores y estudiantes, posibilitando un ajuste de la enseñanza musical nacional de una manera más acorde a las contingencias actuales de nuestra realidad histórica como latinoamericanos.

Por otro lado, en círculos musicales profesionales existe dificultad para ejecutar música guatemalteca ya que no se cuenta con suficiente repertorio disponible. La presente investigación busca paliar estas necesidades de

difusión de nuestro patrimonio musical, para reintegrar a los guatemaltecos parte de su identidad que ha sido tradicionalmente ignorada.

3. Antecedentes

El acercamiento bibliográfico y fenomenológico a la canción popular de Guatemala en siglo XIX, motivo principal de esta investigación, se presenta fragmentado, escaso e incompleto. Partiendo de textos generales a especializados se observa que su presencia en historias de la música occidental es inexistente². Similarmente en libros sobre música latinoamericana se privilegia la actividad de países del área cuyas posibilidades de desarrollo cultural han sido mayores, como Argentina, México, Cuba o Venezuela. Estos textos tocan pobremente la situación musical centroamericana y la canción guatemalteca no se menciona³. Contraparte a esta carencia constituye el diccionario de la música de circulación mundial titulado *Encyclopedia of Popular Music of the World*, que ofrece en la entrada correspondiente a Guatemala, una síntesis histórica de la música popular guatemalteca reservando un párrafo a la canción en estilo clásico de mitad del siglo XIX (de Gandarias, 2005: 168).

Por su parte, en el ámbito bibliográfico especializado, mientras existen múltiples referencias al texto de la canción popular y tradicional del siglo XX, la canción popular de tradición escrita del siglo XIX, problema central de esta investigación, ha sido tratada vagamente y en forma colateral al tema principal de los textos donde aparece.

La bibliografía local sobre canción guatemalteca relativa a la producción popular de canciones en el siglo XX, se presenta bajo diferentes enfoques: existen compilaciones que ofrecen texto y línea melódica de canciones de varios autores de ese período, como el *Cancionero Popular Guatemalteco*, (Anleu, 1991) ó el *Cancionero Quetzal* (Valenzuela, 2007), y publicaciones que se limitan a la recopilación de textos de canciones, como el libro titulado *Canciones de autores guatemaltecos* (Azurdia, 2005). Otras variables de canción comprometida son tratadas en la tesis titulada *Función Social del Canto Nuevo Guatemalteco* (Siú, 1994) y el cancionero *Lucha, Resistencia y Futuro* (Baquix, 1999), último que contiene textos de canciones producidas en los campamentos de refugiados en México y las comunidades de población en resistencia durante el conflicto armado interno. Otro aporte lo ofrece el cantautor Ernesto Monzón quien cuenta con una

² Éstas consideran principalmente la música académica europea, en menor grado la estadounidense y por último, la latinoamericana. Entre los textos más importantes de su tipo se encuentra *A History of Western Music*, donde la producción latinoamericana ocupa un solo párrafo (Grout, 1996: 716).

³ Véanse por ejemplo las siete páginas que reseñan la bibliografía musical de Guatemala existente a mediados del siglo pasado, en (Chase, 1960: 235-241), o las seis páginas sobre música académica de proyección folklórica, que no mencionan dato sobre la canción local, en (Slonimsky, 1972: 201-207), o el único párrafo otorgado a músicos académicos guatemaltecos del siglo XX, en (Behague, 1979: 308), o las tres líneas destinadas a la música guatemalteca en (Gómez, 1995: 395).

antología de sus canciones publicada en 1994. Finalmente merece mención especial el notable estudio titulado *El romance tradicional y el corrido en Guatemala* del antropólogo Carlos Navarrete, publicado en México en 1987, que bajo un enfoque literario, antropológico y social presenta una recopilación de textos poéticos de tradición oral, contemplando una breve referencia al origen histórico de estas manifestaciones literarias ligadas al canto. Incluye al final en notación musical un fragmento de un corrido del siglo XIX (Navarrete, 1987: 211).

En contraste, la bibliografía musical que contempla la canción del siglo XIX, es escasa y no cubre las distintas formas que presenta el período. La primera noticia sobre ésta la ofrece José Sáenz Poggio en 1878, en su insoslayable *Historia de la Música Guatemalteca desde la Monarquía Española hasta fines del año 1877*. Poggio al consignar breves datos biográficos sobre dos compositores, señala la presencia en su producción creativa, de tonadas profanas, villancicos de Pascua e himnos patrióticos, sin explicar características de las piezas ni ofrecer ejemplos musicales.

Cincuenta años más tarde se escriben dos historias de la música guatemalteca que retoman y amplían el tema. La primera de ellas titulada *Apuntes para la Historia de la Música*, de Víctor Manuel Díaz, señala la influencia del romancero español en la formación del repertorio de letrillas, coplas y versos románticos compuestos por criollos en el siglo XIX, cantados con el acompañamiento de guitarra. Agrega el nombre de una veintena de compositores, ofreciendo el inicio del texto de una canción conocida de cada uno de ellos, algunos con indicación del año de composición o ejecución. Finaliza consignando la práctica del villancico de Pascua en fiestas populares ofreciendo el nombre de algunos de sus cultores (Díaz, 1928, T 2: 93-125). El segundo texto corresponde a la *Historia de la Música en Guatemala* de Rafael Vásquez, salido a luz póstumamente en 1950, donde dimensiona la importancia y naturaleza de la canción popular guatemalteca dividiéndola para su estudio en: cantos de navidad (villancicos, alabados y Aves Marías), tonada erótica e himno patriótico. Para cada tipo ofrece características generales y compositores representativos. A estos aportes se suma en 1962 el libro *Evolución de la música vocal a través de la Historia* de Dolores Batres, que contiene una breve panorámica histórica de la música vocal centrándose luego en el desarrollo de la música coral a partir de la segunda mitad del siglo XX. El texto menciona al final algunos autores del siglo XIX que compusieron himnos y piezas para escolares.

Finalmente se deben mencionar, por su estrecha vinculación con el tema de esta investigación, dos resultados de estudios anteriores realizados por el autor de este informe, publicados por la Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos y que constituyen antecedentes directos de la presente propuesta. El primero titulado *El Repertorio Nacional de Música* (2002), ofrece ejemplos en partitura de piezas vocales sacras y villancicos de estilo clásico de la primera mitad del siglo XIX. El segundo, *El son guatemalteco mestizo en el siglo XIX. Historia, tipos y representantes* (2012), presenta, dentro del panorama histórico de la

evolución del son mestizo del siglo XIX, su conexión con el villancico de Pascua, ofreciendo tres ejemplos comentados del mismo. Dentro del trabajo de campo de estas investigaciones se localizó el cuerpo principal de partituras aquí estudiadas.

Las informaciones sobre la canción contenidas en los documentos hasta aquí citados son importantes pero fragmentarias. Antes de esta investigación no se había abordado el estudio del desarrollo de la canción en Guatemala durante siglo XIX en su conjunto, ni menos el análisis musical de un grupo representativo de piezas para relacionarlas con el contexto histórico social en que surgieron y señalar sus repercusiones en la producción de canciones. Tampoco se contaba con una muestra de partituras de canciones de diferente género del siglo XIX que ilustrara su desarrollo histórico y estético, desde el villancico de Pascua y la tonada romántica de cámara, al himno patriótico, la romanza piadosa y los cantos escolares de finales del siglo. Finalmente, se desconocía la forma en que poetas y músicos extranjeros aportaron a la canción guatemalteca del siglo XIX, aspectos estos que cubre el presente estudio.

4. Justificación

El cuantioso repertorio de canciones que llenaron espacios de entretenimiento en recintos públicos y familiares, proporcionando elementos de cohesión cultural e identidad a la sociedad guatemalteca del siglo XIX, permaneció olvidado en diversos archivos musicales públicos y privados de la ciudad de Guatemala, desde hace más de un siglo. Su reciente hallazgo dirigió inevitablemente hacia la necesidad de dar a conocer este tesoro musical y demostrar públicamente, bajo procedimientos científicos, no solo su decisivo papel en la evolución de la canción guatemalteca y la conformación de la identidad nacional, sino dilucidar su origen, función.

El trabajo de documentación sobre la música guatemalteca del siglo XIX iniciado en investigaciones anteriores de la Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos⁴, impulsó y facilitó el aprovechamiento de partituras manuscritas de canciones guatemaltecas localizadas en esos estudios, en vista de la necesidad existente de completar el panorama histórico, la explicación teórica de la evolución estilística y la función social del arte sonoro en este período histórico. La importancia de estas partituras ha pasado desapercibida en el contexto del desarrollo histórico y social de la música guatemalteca, simplemente porque se desconocía su paradero.

Otra justificación para llevar a cabo esta investigación derivó de considerar que a pesar de la popularidad y reconocimiento de la canción nacional como una de las más importantes formas de expresión cultural, el género como tal no ha sido suficientemente estudiado ni aquilatado en su

⁴ Ver *El Repertorio Nacional de Música (2002)*, *Música vocal e instrumental de Guatemala en el siglo XIX*. Eulalio Samayoa y Escolástico Andrino (2005) y *El son guatemalteco mestizo en el siglo XIX*. Historia, tipos y representantes (2012), por el autor de este informe.

justa dimensión. Su noción actual se restringe a la producción de canciones de producción reciente, desconociendo su origen preciso, evolución histórica y las distintas formas que adoptó durante su desarrollo en el siglo XIX.

La investigación de estas composiciones se justifica por tanto en la ausencia de publicaciones de partituras de canciones guatemaltecas compuestas antes de las últimas tres décadas del siglo XIX, a lo que se aúna la escasez de partituras de canciones de fines del mismo siglo. Es decir, se desconocía el cuerpo principal de canciones de este período.

Fuera de la pertinencia histórica señalada, los resultados de este proyecto se justifican por la posibilidad de aplicación inmediata en el campo educativo, viabilizando una educación musical con mayor pertinencia en los diferentes niveles del sistema escolar nacional, incluyendo el universitario. Su publicación queda plenamente justificada al considerar la insuficiencia de recursos y materiales didácticos sobre la música guatemalteca del siglo XIX. El beneficio resulta evidente si se tiene en cuenta que en nuestro país, la formación de músicos profesionales en el Conservatorio Nacional y profesores de Enseñanza Media en Educación Musical en distintas universidades, así como los contenidos que ofrecen las escuelas de música y profesorado de educación musical primaria, se basan primordialmente en el estudio de materiales de la cultura europea clásica. Esto como consecuencia de la falta de producciones musicales, métodos y estudios de música nacional y particularmente la música histórica del siglo XIX.

Por otra parte esta investigación aporta nuevos materiales musicales (partituras) para ser interpretadas por cantantes e instrumentistas, llenando un vacío de repertorio que ha constituido el principal tropiezo para la difusión de la música guatemalteca. La programación de conciertos y recitales actuales contiene en su mayor parte piezas del repertorio estándar internacional. La música local es poco considerada y mucho menos la producción histórica de siglos anteriores, debido principalmente a la crónica carencia de partituras y composiciones locales listas para ser ejecutadas. Esta situación ha propiciado el desarraigo cultural en el público oyente guatemalteco. Son estos problemas educativos y culturales, los que esta investigación pretende contribuir a solucionar.

A la luz de esta panorámica resultan claras las necesidades que impulsaron el trabajo de estudio científico, documentación y difusión de la canción popular de tradición escrita del siglo XIX, para consolidar su permanencia para las generaciones futuras, permitir el acceso a su estudio y difusión, intervenir la escasez bibliográfica existente y resistir el creciente quebranto de identidad que padecemos actualmente.

5. Objetivos

5.1 General

- a. Contribuir al proceso de conservación, documentación, y difusión del la canción popular guatemalteca del siglo XIX.

5.2. Específicos

- a. Construir un banco digital de partituras manuscritas de canciones producidas en Guatemala durante el siglo XIX.
- b. Elaborar un catálogo de canciones vigentes en Guatemala durante el siglo XIX.
- c. Redactar un estudio crítico sobre el desarrollo de la canción popular en Guatemala durante el siglo XIX.
- d. Elaborar una antología anotada de canciones del siglo XIX que permita y propicie su interpretación y difusión.

6. Metodología

El trabajo de investigación se distribuyó en cinco fases en cada una de las cuales se definieron procedimientos específicos a utilizar:

Fase I: Recopilación de información

- a. Se prepararon fichas de registro para obras musicales y bibliografía consultada. El diseño de la ficha de registro de obras reservó espacio para datos sobre el manuscrito original (autor, fecha de composición, ubicación, grado de legibilidad, copista y observaciones), así como para anotaciones sobre el contenido musical de cada pieza.
- b. Para el acopio y conservación de los manuscritos se concertaron sesiones de registro fotográfico digital en los archivos musicales que resguardan las partituras manuscritas a estudiar.

Fase II: Ordenamiento de materiales

- c. Se construyó un banco digital de imágenes de canciones manuscritas de Guatemala del siglo XIX. Las fotografías de las partituras obtenidas se agruparon e identificaron por composición individual con páginas debidamente numeradas en carpetas separadas para su fácil localización. Con ello se preparó un disco compacto para su archivo y posterior estudio.
- b. Elaboración de catálogo en una tabla de composiciones organizadas de acuerdo al ámbito en que se desarrollaron. Cada entrada contempla título, fecha de composición (cuando fue posible), instrumentación y ubicación de las canciones.

Fase III: Estudio preliminar histórico musical y selección de muestra

- c. Se revisó la bibliografía disponible sobre los compositores encontrados y su obra, a fin de establecer la magnitud y calidad de su presencia en la historia musical guatemalteca. Esta fase sustentó el criterio del valor documental de las obras que se seleccionaron para la antología de partituras.

- d. Se seleccionó una muestra de composiciones a ser incluidas en la antología para lo cual se consideraron criterios de valor documental, musical y balance de la muestra, tratando de incluir el mayor número de autores.

Fase IV: Producción de antología

- e. Cada obra seleccionada fue sometida a un proceso de paleografía y edición musical que involucró correcciones, reconstrucciones y normalización de su presentación gráfica a los estándares actuales de escritura musical.
- f. Se trasladaron las partituras a formato digital utilizando programa de texto musical, para presentar profesionalmente la música en condiciones aptas para su lectura e interpretación.

Fase V: Interpretación y presentación de resultados

- g. El estudio y análisis musical e histórico de la muestra incluyó el examen de sus aspectos formales, armónicos, melódicos, rítmicos a fin de situar estilísticamente las piezas. Así mismo contempló el estudio y ubicación histórica de las composiciones, textos y sus autores.
- h. Difusión y docencia. Se realizaron distintas actividades para dar a conocer los resultados de la investigación (exposiciones de clase y programas de radio)
- i. Elaboración de informe final

7. Presentación de resultados

particulares o colecciones de canciones, ordenados de acuerdo al orden correlativo de sus páginas. (Ilustración No. 2).

- ▶  Archivo Centro Rafael Álvarez Ovalle
- ▶  Archivo Fernando Urquizú
- ▶  Archivo Museo de Arte Moderno
- ▶  Archivo Museo Nacional de Historia
- ▶  Colección Carlos Molina- CEFOL
- ▼  Colección Pedro de Jesús Paniagua
 - ▶  Anónimo
 - ▶  Aparicio Mendizabal, Manuel- Es la infancia
 - ▶  Calderón Mátías - Ave María
 - ▶  Castro-Figueroa-Lafuente - Canciones de Concepción
 - ▼  Castro-Paniagua - Colección Ave María
 -  0-Colección Castro-Paniagua.jpg
 -  1-Paniagua, Miguel-Ave María 1.jpg
 -  2-Paniagua, Miguel-Ave María 2.jpg
 -  3-Paniagua, Miguel-Ave María 3 .jpg
 -  4-Castro, Indalecio-Ave María 1.jpg
 -  5-Castro, Indalecio-Ave María 2.jpg
 -  6-Castro, Indalecio-Ave María 3.jpg
 -  7-Castro, Indalecio-Ave María b.jpg
 -  8-Anónimo-Alabado 1.jpg
 -  9-Anónimo-Alabado 2.jpg
 -  10-Anónimo-Alabado 3.jpg
 -  11-Paniagua, Pedro? - Ave María.jpg
 - ▶  Castro, Indalecio-Ave María
 - ▶  Castro, Maximilano - Ave María
 - ▶  Figueroa, Victor - Ave - Himno

Ilustración 2. Organización del banco digital de canciones manuscritas

B. Catálogo de canciones guatemaltecas del siglo XIX

El presente catálogo contiene título de doscientas cincuenta y seis (256) canciones manuscritas e impresas del siglo XIX. Las piezas se han organizado en tres secciones correspondientes a los ambientes sociales donde tuvieron vigencia, correspondiendo a los ámbitos religioso, cívico y recreativo. Para el ámbito religioso se agruparon en alabados, Ave María, canciones de Concepción, canciones al Sagrado Corazón de Jesús, pastorela, tonadas de Pascua y villancicos de Pascua. De el entorno civil se incluyeron himnos patrióticos y cantos para escolares, mientras que en el ámbito recreativo se ubicó la tonada erótica de carácter romántico y canciones varias.

Abreviaturas

AFU = Archivo de Fernando Urquizú
 CPDJP = Colección Pedro de Jesús Paniagua
 CCDRAO = Centro Cultural y Deportivo Rafael Álvarez Ovalle
 CCMA = Colección Carlos Molina Aguilar (provenientes de Alta Verapaz)
 ETM = Encuadernación y Tipografía Musical. Director, Francisco Samayoa
 EP. CEMAC = Ediciones Populares. Cia. Editora Musical Angulo – Castaño.
 MAM = Museo de Arte Moderno
 MDG-81 = Música de Guatemala. Editorial Universitaria, 1981.
 MNH = Museo Nacional de Historia
 RNM = Repertorio Nacional de Música (10 tomos)
 TNG = Tipografía Nacional de Guatemala

VOCES

A = Alto, B = Bajo, S = Soprano, Te = Tenor, Ti = Tiple, V = Voces

INSTRUMENTOS

B = Bajo, Cors = Cornos, V1 = Violín 1, V2 = Violín 2

1. ÁMBITO RELIGIOSO

ALABADO

No.	Autor	Título/fecha	Instrumentación	Ubicación
-----	-------	--------------	-----------------	-----------

1	Álvarez, Rafael	<i>A ti suspiramos (a la Virgen)</i>	Coro, teclado	CCDRAO
2		<i>De místicas flores</i>		
3		<i>María, mar de gloria</i>		
4		<i>Oh Virgen sacrosanta</i>		
5		<i>Por ti dulce Virgen</i>		
6		<i>Salve Virgen pura</i>		
7		<i>Venid y vamos todos</i>		
8		<i>Venid pastorcillos (al Niño Dios)</i>		
9	Anónimo	<i>1. A los que sufren</i>	2 V, teclado	MAM
10		<i>2. De místicas flores</i>		
11	Anónimo	<i>Alabemos al Santísimo</i>	Voz y teclado	AFU
12		<i>Alabemos y ensalcemos</i>		
13		<i>Aquí está mi Jesús</i>		
14		<i>Con flecha ardiente</i>		
15		<i>Oh gran sacramento</i>		
16	Fernández, Juan de Jesús	<i>Admirable sacramento</i>	3 V, V1, V2, bajo	RNM VII: 464
17	Iriarte, Salvador	<i>De nuevo aquí nos tienes (Al Corazón de Jesús)</i>	2 V, teclado	CPDJP
18	Pineda, Tadeo	<i>Niña agraciada y bella (1893) (A la Santísima Virgen)</i>	2 V, piano	CPDJP
19	Silva, Rafael H.	<i>Ven Santo Espíritu (1a. Colección de Aves Marías y ..)</i>	2 V, piano	CPDJP

AVE MARIA

20	Andrino, Escolástico	<i>Dios te salve María</i> Re: 6/8	4 V, orquesta	RNM VI-293
21	Aparicio Mendizabal, Manuel	<i>2ª. Colección de Aves Marías y ...</i>	2 V, teclado	CPDJP
22		No. 17. Do: 4/4 No. 18: Sib: 4/4		
23	Calderón, Matías	<i>Dios te salve María</i> Mib: 4/4	2 V, teclado	CPDJP
24	Castro, Indalecio	<i>Dios te salve María</i> Sol: 3/4	2 V, órgano	MAM
25		<i>Dios te salve María</i> Mib: 3/4	2 V, órgano	MAM
26		<i>Dios te salve María</i> Re: 3/4	[S. A]T, B, orquesta	CPDJP
27	Fernández, Juan de Jesús	<i>Dios te salve María</i> Sol: 6/8	2 V, Cors, V1, V2, bajo	RNM VII 506, 509
28		<i>Dios te salve María</i> Sol: 3/8		
29	Figuerola, Víctor	<i>Dios te salve María</i> Lab: 4/4	Te, B, piano	CPDJP
30	Galicia, Pablo	<i>Dios te salve María</i> Sol: 3/4	2 V, teclado	CPDJP
31	Iriarte, Salvador	<i>Dios te salve María</i> Sol: 4/4	2 V, piano	CPDJP
32		<i>Dios te salve María</i> Sol: 3/4	2 V, piano	CPDJP
33		<i>Dios te salve María</i> Fa: 4/4	2 V, piano	CPDJP
34		<i>Dios te salve María</i> Re: 4/4	2 V, piano	CPDJP
35-41	La Fuente, Valentín	<i>2ª. Colección de Aves Marías y ...</i> Nos. 12. Rem: 4/4; 13. Do: 4/4; 14. Sol: 3/4; 15. Sib-Rem-Sib: 3/4-6/8-3/4; 16. Sib: 4/4; 21. Sol: 3/4; 22. Fa: 4/4; 23. La: 4/4	2 V, piano	CPDJP
42	Méndez, Alfonso	<i>1a. Colección de Aves Marías y ...</i> <i>Dios te salve María</i> Lab: 4/4;	2 V, piano	CPDJP
43-50	Moraga, Manuel	<i>2ª. Colección de Aves Marías y ...</i> 1. (1909) Bb: 4/4; 2. (1909) Sol 3/4; 3. La: 4/4; 4 (1909) 4. Sol-Mim: 4/4; 7. (1910) Mib: 4/4; 8 (1911) Reb: 6/8; 9. (1911) Solb: 9/8; 11. Fa: 3/8;	2 V, piano	CPDJP
	Paniagua, Miguel	<i>1a. Colección de Aves Marías y ...</i>	2 V, piano	CPDJP

51-57		Fol. 1- Do: 2/4; Fol. 1v- La: 3/4; Fol. 2v- Lab: 4/4; Fol. 3v: Do: 4/4 Fol. 4- Sol: 2/4; Fol. 5: Sol: 4/4 Fol. 6v- Sol: 3/4		
58-62		2ª. Colección de Aves Marías y 5. Sol: 2/4; 6, Sol: 6/8; 10. Lab: 4/4; 19. Lam: 4/4; 20. Fa: 4/4.	2 V, piano	CPDJP
63	Paniagua, Pedro	<i>Dios te salve María</i> (4/5/1908)	Voz, piano	CPDJP
64	Puig, Bernardo	<i>Dios te salve María</i> Fa: 4/4	3 V, piano	CPDJP
65	Ruano, Agustín	<i>Dios te salve María</i> Dm-F: 3/4	Voz, piano, Fls, cuerda.	CPDJP
66	Ruiz, José Eliacín	<i>Dios te salve María</i> , Do: 4/4 (30/9/1874)	Voz, piano	CPDJP
67-68	Samayoa, Eulalio	<i>Dios te salve María</i> , Dom <i>Dios te salve María</i> Re	2 V. Cors, V1, V2, bajo	RNM IV: 101, 114

HIMNOS AL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

69	Anónimo	<i>Corazón divino</i>	2 V, teclado	CPDJP
70	Figuerola, Víctor Manuel	<i>Príncipe de la paz.</i> (Himno)	Coro unísono, piano	CPDJP
71	Gómez R. Basilio	<i>Buen Jesús por tu Pasión, gloria y amor.</i> (canción)	2 V, V1, V2, bajo	CPDJP
72-73	Iriarte, Salvador	<i>Pues eres de nuestro amor</i> <i>Tu de bondades lleno</i>	2 V, teclado	CPDJP
74	Moraga, Manuel	<i>Corazón del buen Jesús</i>	2 V, teclado	CPDJP
75	Peralta, J. D	<i>Refugio pecadores</i>	2 V, teclado	CPDJP

CANCIONES DE CONCEPCIÓN

77-79	Álvarez, Rafael	<i>Eva sois pero trocada</i> Fa: 4/4 <i>Para dar luz inmortal.</i> Sib: 4/4 <i>Si lo dice la embajada</i> Sib: 4/4	Coro, teclado	CCDRAO
80	Castro, José Domingo	<i>Para dar a luz inmortal</i> Re: 3/4	2 V, teclado	AFU
81	Morales, Antonio	<i>Para dar luz inmortal.</i> Do: 3/4 (1ª. Colección de Aves Marías y ...)	2 V, teclado	CPDJP
82-83	Pineda, Tadeo	<i>Para dar luz inmortal.</i> Re: 4/4 <i>Eva sois pero trocada</i>	2 V, teclado	AFU
84-88	Samayoa, J. Eulalio	(Tonadas a la Loa de Concepción) <i>Porque de gracia y de fé</i> <i>El padre hallando que era</i> <i>A celebrarse este día</i> <i>Quién de los dos ha de ser</i> <i>Pues hoy se corona</i>	4 V, Cors, V1, V2, bajo	RNM III: 53-86
89		<i>Al ver que en tu concepción</i> (tonada)	3 V, clarines, V1, V2, bajo	RNM IV: 27
90		<i>Augustísima María</i> (duo)	2 V, clarinetes, V1, V2, bajo	RNM IV: 20
91-92		<i>Pasó la noche oscura</i> <i>Virgen madre y señora</i>	2 V, Cors, V1, V2, bajo	
93-95	Varios autores	1. <i>Para dar luz inmortal</i> (P. A. M. L) 2. <i>Para dar luz inmortal</i> (J. D. C) 3. <i>Ven santo espíritu</i> (J. D. C)	2 V, teclado	CPDJP

PASTORELA

96-98	Anónimo	1. <i>Escuchad pastores</i> (tonadita) 2. <i>Y con castañuelas</i> (seguidilla) 3. <i>Ya me retiro a Dios</i> (tonada)	Voz (incompleta)	CPDJP
-------	---------	--	------------------	-------

99		4. <i>Oigo las voces del cielo</i> (tonada)		
----	--	---	--	--

TONADA DE PASCUA

100	Anónimo	<i>De una virgen celestial</i>	2 voces y bajo	CPDJP
101	Anónimo	<i>"A donde está tata Pascual?. Aquí está!. Tonadita del Niño Dios</i>	piano (Acomp.) (incompleta)	CPDJP
102		<i>Oh que alegre la mañana</i>		
103	Anónimo	<i>Albricias Israel. Tonadas de Pascua</i>	Teclado (Acomp.) (incompleta)	CPDJP
104		<i>A un portalío aporta</i>		
105		<i>Si del cielo se abre</i>		
106-108	Anónimo	<i>En un portal se aleja una doncella</i> Otras dos sin título. (Tonadas al Niño Dios)	órgano (Acomp.) (incompleta)	CPDJP
109	Anónimo	<i>Todos los indio mi pueblo</i>	2 V, bajo	CPDJP
110	Anónimo	<i>Nació la flor de Getsé</i> (Tonada) 1a. colección de <i>Aves Marías</i> y ..	2 V, piano	CPDJP
111	Castro, José Domingo	<i>Dulce dueño</i> 1a. colección de <i>Aves Marías</i> y ..	2 V, teclado	CPDJP
112	Sáenz, Vicente?	<i>Dirige a mi una mirada</i> (Tonada)	2 V, piano	CPDJP

VILLANCICO DE PASCUA

113	Andrino, J. Escolástico	<i>¡Ay! los muchachos</i>	2 V, Clarines, V1, V2, Bajo	MDG-81: 306
114		<i>Como sois lucero</i>	2 V, cornetines, V1, V2, bajo	RNM VI: 345
115	Fernández, Juan de Jesús	<i>Venid pajaritos</i>	2 V, V1, V2, bajo	RNM V: 502
116	García, Miguel	<i>Todito los musiquero</i>	2 V, V1, V2, bajo	RNM, X: 463
117	Iriarte, Salvador	<i>Cinco villancicos</i>		CPDJP
118		1. <i>Gloria a Dios</i>	2 Ti., piano	
119		2. <i>Beata Dei genitris María</i>	2 Te, piano	
120		3. <i>Cantando al amanecer</i>	Te, piano	
121		4. <i>En Belén está la gloria</i> 5. <i>Ven ternura de los cielos</i>	2 Te, piano 2 V, piano	
122	Samayoa, Eulalio	<i>Ciego amigo</i> <i>Muchachos de la escuela</i>	3 V, V1, V2, bajo	RNM IV: 149, 57

2. ÁMBITO CIVIL

CANCION PATRIOTICA

No.	Autor	Título/fecha	Instrumentación	Ubicación
123	Álvarez, Rafael	<i>¡Guatemala en tu limpia bandera</i>	Coro, piano	CCDRAO-122
124		<i>Guatemala feliz que tus aras</i>		
125		<i>Centroamérica al fin ha llegado.</i>	Coro, piano	MNH
126		<i>Himno a Centroamérica</i>		
127		<i>Salud Oh Patria</i>	Coro, piano	MNH
128	Anónimo	<i>Fileno, sabes que he notado</i>	Voz	CPDJP
129		<i>Volvió benigno el cielo</i>	(incompleta)	
130	Castillo, Rafael	<i>Himno a la patria</i>	Coro, piano	CCDRAO
131		<i>Himno a Centroamérica</i>	Voz, piano	MDG-81: 320
132	Castro, Indalecio	<i>Guatemala dulce calma</i>	Coro, piano	CPDJP
133	Gutiérrez, Gregorio	<i>Himno Nacional. (28/5/1895)</i>	Coro, piano	CPDJP
134	Iriarte, Salvador	<i>Gran patriota doquiera la fama</i> (1883)	Coro, piano	Impreso. s/d

135		<i>Himno Nacional de Guatemala</i>	Coro, piano	Lit. Civildanes
136	Paniagua, Julián	<i>Ciudadanos la patria es ya libre</i>	Coro, piano	CCDRAO
137	Rodríguez, Fabián	<i>Himno al árbol</i>	Coro, piano	MDG-81: 92

CANTOS PARA ESCOLARES

138	Álvarez, Rafael	<i>Por celebrar tu día. Cántico Infantil.</i>	Coro, piano	CCDRAO
139		<i>El maestro es un padre (?/10/1914)</i>	Coro, piano	CPRA-143
140		<i>Centroamérica al fin ha llegado.</i>	Coro, piano	CPRA-140
141		<i>Himno a Centroamérica</i>		
142		<i>Del altar de Minerva. Himno</i>	Coro, piano	CPRA-110
143		<i>Luz, ya el eco se derrama (27/3/1902)</i>	Coro, piano	CPRA-145
144	Anónimo	<i>Somos bellas colegialas</i> Coro de los comediantes Mib: 3/4	Voz (incompleta)	CPDJP
145- 168	Castro, Indalecio & José Domingo	<i>Cantos escolares para uso de los establecimientos de la República de Guatemala.</i> [Parte I: José Domingo Castro] 1. <i>Las letras (coro infantil)</i> 2. <i>El reloj</i> 3. <i>El solfeo</i> 4. <i>El amor al estudio (aria infantil)</i> 5. <i>La niña buena (solo)</i> 6. <i>Coro de los esclavos (No. 1 de la Zarzuela infantil "El ejemplo").</i> 7. <i>La campana (coro infantil)</i> 8. <i>Las visitas</i> 9. <i>La noche</i> 10. <i>Adiós, adiós. (aria infantil)</i> 11. <i>Honrar a los ancianos</i> 12. <i>El sueño. Barcarola infantil</i> [Parte II] <i>Coros e himnos patrióticos para niños mayores de 8 años</i> 13. <i>El recreo</i> 14. <i>El pabellón nacional</i> 15. <i>Al 15 de septiembre</i> 16. <i>Himno a Colón</i> 17. <i>Himno a Minerva</i> 18. <i>Himno a la niñez</i> [Parte III] <i>Cantos superiores escolares del maestro Indalecio Castro</i> 19. <i>Himno a la patria (Voz y piano)</i> 20. <i>Himno a la ciencia.</i> 21. <i>Himno escolar Centroamericano</i> 22. <i>Himno a la memoria de ilustres escritores guatemaltecos. Milla, Córdova, Goyena (1887)</i> 23. <i>Himno a J. Rufino Barrios</i> 24. <i>Himno a Colón</i>	Coro, piano	MNH 1914
169- 180	Iriarte, Salvador	<i>Cantos Escolares</i> 1. <i>Marcha</i> 2. <i>El Jardín. Vals</i> 3. <i>Los premios</i> 4. <i>Himno</i> 5. <i>La premiación</i> 6. <i>El estudio</i> 7. <i>La marcha</i>	Coro, piano	MAM-461 ETM 1895

		8. <i>El día de los premios</i> 9. <i>Arietta a la música</i> 10. <i>Al artista</i> 11. <i>El juego de los niños</i> 12. <i>La lección de solfeo</i>		
181 182		<i>Dos coros para niños pequeños</i> 1. <i>Grande función celebramos</i> 2. <i>Bendito sea Froebel</i>	Coro, piano	CPDJP
183- 186	Morales, Lorenzo	<i>El pajarillo</i> . Do: 3/4 <i>La escuela</i> (himno) Op. 29 <i>Un paso más</i> (himno) <i>Himno marcial</i>	Voz, piano 2 V, piano	CPDJP RNM, I:701 707, 711
187	Paniagua, Miguel	<i>La Escuela</i> . Coro	2 V, piano	CPDJP

3. ÁMBITO RECREATIVO

TONADA ERÓTICA

188	Alcántara, German	<i>Desdén. Canción a dúo</i>	2 V, piano	MDG-81: 214
189	Álvarez, Rafael	<i>Di que yo te amo</i> (10/8/1888)	Voz, piano	MDG-81: 100
190	Anónimo	<i>Absorto en tu memoria</i> (1888)	2 V, piano	MDG-81: 132
191		<i>Andad hermosas flores</i> (tonada)	2 V	CPDJP
192		<i>Ángel mío tu dulce mirada</i>	2 V, piano	CPDJP
193		<i>Cruel dolor</i>	2 V (inclusas)	CPDJP
194		<i>De qué sirve a mi deseo</i>	Voz y piano	CPDJP
195		<i>Palomito triste que sabéis llorar</i>	Voz y piano	CPDJP
196		<i>Si dos con el alma</i>	2 V, piano	MDG-81: 96
197		<i>Te amé es verdad</i> (1800?)	Voz y piano	MDG-81: 97
198		<i>Volad horas de amor</i> (tonada)	Voz sola	CPDJP
199- 212	Anónimo	[1a.] <i>Colección de tonadas</i> 1. <i>Al contemplar amante</i> . Mib: 3/4 2. <i>Perdí mi corazón</i> . Do: 4/4 3. <i>Recuerda el grato día</i> . Do: 4/4 4. <i>Donde están tus colores</i> Do: 4/4 5. <i>Conque en fin dulce amada?</i> Mib: 4/4 6. <i>Bella imagen</i> . Rem: 4/4 7. <i>El cisne</i> . Do: 4/4 8. <i>Amor como se vio desnudo</i> . Do: 2/4 9. <i>En un tiempo</i> Eb: 4/4 10. <i>Aquí en mi pecho habita</i> Sol: 4/4 11. <i>Esas dulces sonrisas</i> Fa: 3/4 12. <i>Partes y me abandonas</i> . Do: 4/4 13. <i>Dulce y divina lira</i> . Do: 3/4 14. <i>No es posible olvidar</i> . Do: 4/4	2 V (incompleta) Voz 1, V, B 2 V, Teclado	CPDJP
213- 219	Anónimo	[2a. <i>Colección de tonadas</i>] 1. <i>Oh noche majestuosa</i> Sib: 4/4 2. <i>La noche de mis ansias</i> Sol: 4/4 3. <i>Ingrata, no ha bastado tanto feroz tormento</i> Solm: 2/4 4. <i>Esos ojuelos</i> Do: 3/4 5. <i>Estos son cruel memoria</i> Dom: 2/4 6. <i>En fin dorila</i> Do: 4/4 7. <i>Tiempo hace que os amaba</i> Rem: 3/4	2 V (incompleta)	CPDJP
220-	Anónimo	1. <i>A ... a metal al partir de Granada</i>	Voz (incompleta)	CCMA

223		2. <i>Débiles sois acentos míos</i> 3. <i>Divina .. que cual celeste coro (2 V)</i> 4. <i>Día ... y de gloria</i>		
224-228	Anónimo	1. <i>Te amé con amor constante</i> 2. <i>Mil recuerdos agitan mi pecho</i> 3. <i>Cara imagen del ídolo mío (voz sola)</i> 4. <i>El dolor (solo melodía)</i> 5. <i>El perdón (solo melodía)</i>	2 V (incompleta)	CCMA
229	Anónimo	<i>Desliza nuestra existencia</i>	Voz (incompleta)	CCMA
230	Fernández, Juan	<i>Cuando a tus plantas vuelva</i>	2 V, guitarra	CCDRAO
231	de Jesús	<i>Aquí en mi pecho habita.</i>	2 V, piano	CCDRAO
232	González, Julián	<i>De la vida me olvido yo</i>	Voz, teclado	CCDRAO
233-235	Gutiérrez, Gregorio	<i>Ojos que lloran (1850-90)</i> <i>Hay un labio que el mío ha comprimido</i> <i>Vengo el silencio a perturbar....</i>	2 V, piano Voz, piano	MDG-81: 88 MDG-81: 90
236	J. M. de O	<i>Dueño querido. Canción (2/8/1869)</i>	Voz, guitarra	CPDJP
237	Morales Pino, Pedro	<i>Ya ves... Bambuco</i>	Voz, piano	TNG s/f.
238	Paniagua, Julián	<i>El nardo. Vals-canción</i>	Voz, piano	MDG-81: 140
239	Paniagua, Miguel	<i>Canción de amor. Op. 1 (1874)</i>	2 V, piano	MDG-81: 68
240	Rodríguez, Fabián	<i>Yo pienso en ti. Romanza</i>	Tenor, piano	MDG-81:76
241	Sáenz Zeceña, Francisco	<i>Amar como jamás habrán amado</i>	Voz, piano	MDG-81: 330
242	Santa María, José	<i>Partida llevo el alma</i>	2 V, bajo	CPDJP
243	Zerón, José León	<i>Partes y me abandonas</i>	2 V, guitarra	CCDRAO
244		<i>Tómame el oro que Arabia cría</i>		
245	Zerón, José León	<i>No me ames no</i>	2 V, guitarra	MAM 353
CANCIONES VARIAS				
246	Alcántara, Germán	<i>Bella Guatemala (1888)</i>	2 V, piano	MDG-81: 108
247	Angulo, J. A.	<i>Guatemalteca. (Danza-canción)</i>	Voz y piano	EP. CEMAC
248-251	Anónimo	<i>El mosquito</i> <i>La niña que a mi me quiera (1800?)</i> <i>Una zagala graciosa</i> <i>Yo quiero una tía que tenga dinero</i>	2 V, piano 2 V, piano Voz y bajo Voz (incompleta)	MDG-81: 72 MDG-81: 99 CPDJP CCMA
252	Aparicio, Manuel	<i>La flor de la infancia (Septiembre 1906)</i>	Coro, piano	CPDJP
253	Lemus, Francisco	<i>El chapín</i> <i>El forastero</i>	Voz, piano	CCDRAO
254	Paniagua, Julián	<i>Lago de Amatitlán. Canción criolla</i>	Voz, piano	CPDJP
255		<i>Pascualillo (son)</i>	Voz, piano	MDG-81: 102
256	Paniagua, Lucas	<i>Llanto materno Op. 171</i>	Soprano, piano	CPDJP

Tabla 1. Catálogo de canciones del siglo XIX

El corpus documental contenido en el catálogo informa sobre la popularización de canciones de tradición escrita tanto en ambientes religiosos como profanos durante el siglo XIX y sus linderos en los siglos XVIII y XX, teniendo en cada espacio características específicas, adecuadas a la ocasión para la cual servían. En el ámbito religioso destacan, por número, las variantes de *Ave María* encontradas las cuales parecen tener un repunte a

fin del siglo en mano de los compositores Miguel Paniagua y Valentín Lafuente. Se cantaban también alabados y canciones dedicadas a la Virgen de Concepción y al Sagrado Corazón de Jesús. Música para representación teatral infantil con motivo del nacimiento de Jesús se encuentra en una pastorela.

En el ámbito civil se distinguen piezas que exaltan valores nacionales en diversas canciones patrióticas dedicadas a Guatemala, sus héroes militares, políticos y literarios, así como copiosas canciones para escolares de diferentes niveles de educación primaria. La cantidad mayor de canciones encontradas son del tipo de tonada erótica o romántica en boga desde el segundo cuarto del siglo XIX hasta inicios del siglo XX.

C. Aproximación a la canción popular guatemalteca del siglo XIX. Tipos y representantes.

En este estudio se considera canción popular guatemalteca al conjunto de breves expresiones musicales para una o dos voces con acompañamiento de guitarra o piano, pero también violines y bajo, escritas o copiadas por guatemaltecos del siglo XIX, en las que se incorporan materiales cosmopolitas relacionados con el gusto estético del momento, siendo difundidas masivamente en diferentes ámbitos ya públicos o privados, con funciones diversas de carácter religioso, cívico, escolar o recreativo. Resulta evidente que este tipo de canciones fueron impulsadas inicialmente por el grupo dominante criollo ampliándose posteriormente al sector mestizo, cuya cultura se alineaba siguiendo o imitando modelos musicales y literarios europeos pasados y contemporáneos a ellos. Este grupo social consumía tanto la producción de música académica, presente en conciertos, servicios religiosos, ceremonias oficiales, hasta la música de tendencia popularizante o de moda, para esparcimiento y diversión informal. Los músicos profesionales del siglo XIX trabajaban en ambos campos indiscriminadamente.

a. Antecedentes de la canción popular en el siglo XVIII

El gusto musical de inicios del siglo XIX en Guatemala, tiene sus raíces en las costumbres musicales y el repertorio arrastrado de épocas anteriores, donde jugó un papel crucial el proceso de secularización y ampliación de la práctica musical, durante el período pre - independentista, en el cual las ideas humanistas de la Ilustración europea afectaron el epílogo de la vida colonial a fines del siglo XVIII.

Un documento útil para confirmar la ampliación y mayor demanda de servicios musicales por la población civil en ese momento, es el manifiesto redactado en 1786 por Manuel Mendilla, cantor de la capilla de la Catedral Metropolitana, donde establecía una reglamentación con detalles de la retribución económica que a cada filarmónico debía corresponder de acuerdo al repertorio ejecutado, la ocasión, el lugar donde se realizaba la

celebración, el día, y la persona a que se prestaba el servicio (AGCA, 1786, A1 Leg. 2873, Exp. 26306)⁵. El documento da a conocer parte del repertorio de carácter litúrgico, ejecutado tanto dentro como fuera de la iglesia, mencionando no solo grandes misas en latín de autores españoles como Francisco Guerrero, Francisco Dávila, Fabián García Pacheco y José Nebra, sino pequeñas piezas en castellano como villancicos, arias y tonadas. Por otra parte se tocaba “música humana” (profana) con fines recreativos fuera del templo, en casas particulares y para amenizar excursiones a Amatlán ó a Escuintla. (Lemmon, 1995: 388).

Por otra parte, como en el resto de Iberoamérica, la música profana y popular de carácter operático italiano influenció y sirvió de arquetipo a música vocal de uso en los templos desde inicios del siglo XVIII, en las contrafacta "a lo divino", que consistían principalmente en tomar arias de óperas de autores italianos, cambiándole texto para ajustarlas a las necesidades de la iglesia. Se transformaba de esa manera la función de las piezas originarias, pasando, de su expresión teatral, popularizada en teatros y casas particulares, cargada de sentimientos trágicos o amorosos, a oraciones místicas de uso litúrgico (Pursglove, 2008, en línea). Existe evidencia de esta práctica en piezas conservadas en el Archivo Histórico Arquidiocesano (AHA) de autores como Francesco Ciampi, Nicola Conforto, Giacomo Facco, Baldassare Galuppi⁶ y Davide Pérez, entre otros (Stevenson, 1970, 79 -106). La práctica de contrafacta continuó en el siglo XIX con arreglos "a lo divino" de arias y trozos de Venanzio Rauzzini (1746-1810), Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Gioachino Rossini (1792-1868), Adolphe Adam (1803-1856) y Vincenzo Bellini (1801-1835), conservadas en la colección Pedro de J. Paniagua.

b. Ámbitos de la canción popular durante el siglo XIX

⁵ Este reglamento es parte de un expediente compuesto de 22 folios que contiene el proceso contra “*Man! Mendilla alias Retalule, Vizente Saenz, alias Frazada, Pedro Nolasco y Joseph Estrada*” por querer imponer ordenanzas de acción musical al gremio de filarmónicos en 1786. El documento contiene: a) La denuncia presentada por Josef María Valero y otros nueve músicos (fols. 1-2); b) Nómina de los filarmónicos realizada por el Alcalde Matías Manzanares (Fols. 4 y 4v); c) Cuadernillo en dos partes: la primera, “*Breve Instrucción para que todos los profesores de la Arte Música, cumplan con Dios, con si mismos, con los hombres y con las oblig^s de su oficio*”, aquí descrita (fols. 5-8) y la segunda, que inicia “*Regla que todos los Profesores de esta Arte Música an de observar.....*” (fols. 9-14). Esta última fue publicada por primera vez por Samayoa Guevara, 1962: 239-41, en tanto que Alfred Lemmon la transcribe nuevamente, publicando el cuadernillo completo en sus dos partes y la nómina de músicos realizada por Manzanares (Lemmon, 1990, 389-403); d) La petición para fijar el arancel presentada por los sindicatos (fols. 16-17); y e) Las declaraciones individuales sucesivas de Mendilla, Sáenz, Nolasco y José Estrada en torno a las razones que los motivaron a impulsar las ordenanzas (fols 17-21) (de Gandarias, 2002, 91)

⁶Algunas de las contrafactas de Galuppi y Facco han sido grabadas en el disco compacto *Venetian Composers In Guatemala & Bolivia* por el Ensemble Albalonga dirigido por Anibale Centragolo.

Los albores del siglo XIX en Guatemala encuentran una nueva clase dominante criolla, que lucha por su independencia económica de la corona española, pero cuyos valores religiosos y culturales se identificaban con los de los europeos. Luego de tomar el poder, declarando la independencia en 1821, dan continuidad a los lineamientos económicos y culturales de sus antecesores coloniales, pero ahora en beneficio de la nueva burguesía criolla. El gusto estético y la función artística no cambió como se suponía, sino solo se fue adaptando a las nuevas circunstancias. El espíritu popular en la canción se manifestó en cuatro ámbitos principales: religioso, cívico, escolar y recreativo.

b.1. Ámbito Religioso

El clero participante del movimiento independentista resistió la corriente laica de la ilustración y con ello retardó el declive de la hegemonía cultural de la iglesia, estableciendo oficialmente, desde la declaración de la independencia⁷, no solo la permanencia y protección de la iglesia y sus bienes y el catolicismo como religión oficial, sino el continuismo de su ritual al servicio de la elite política dominante (Urquizú,1991,151). La función de la música, por lo tanto, permaneció incólume: coadyuvar a fijar y consolidar los valores y el respeto hacia la cultura impuesta, dando solemnidad y esplendor a sus ceremonias religiosas, contribuyendo finalmente a centralizar el poder en territorios y personas determinadas (Aharonián, 1994, 190).

Rafael Vásquez (1950, 41) apunta con mucho tino que las primeras manifestaciones del canto popular guatemalteco surgieron en el seno de la iglesia, explicando que el espíritu popular solo podía expresarse, en aquellos momentos, bajo su lente y autorización, en formas semi-sacras que permitían la intrusión mundana, sus personajes, lengua y giros locales, como el villancico navideño, al que debemos agregar las tonadas y sones de Pascua, desde mediados del siglo XVIII. Similarmente se deben considerar los alabados, aves marías, letanías y canciones para diferentes ocasiones como la Concepción de María y al Sagrado Corazón de Jesús. Las influencias populares en estas piezas variaron al pasar del siglo, partiendo del son mestizo, luego la ópera y al finalmente a la música de salón.

Por su parte el canto en espacios religiosos fuera del templo se consolidó en las calles y en casas particulares. Miembros de capillas locales y la comunidad cantaban en forma responsorial. letanías y salves durante cortejos procesionales que recorrían las calles durante la bendiciones de nuevas iglesias, mientras que para entierros de dignatarios y

⁷ El acta de independencia (15 de septiembre de 1821), establecía en su artículo 10 “Que la Religión católica, que hemos profesado en los siglos anteriores, y profesaremos en los sucesivos, se conserve pura e inalterable, manteniendo vivo el espíritu de religiosidad que ha distinguido siempre a Guatemala, respetando a los Ministros eclesiásticos seculares y regulares, y protegiéndoles en sus personas y propiedades” (Estrada, 1974, T. 2, 280). Así mismo el artículo 18 ordenaba: “Que se cante el día que designe el Señor Jefe político una misa solemne de gracias con asistencia de la Junta Provisional, de todas las autoridades, corporaciones y Jefes, haciéndose salvas de artillería, y tres días de iluminación” (Ibídem).

aristócratas se cantaba el *Miserere* y se echaba agua bendita (Samayoa, 2010: 17,18, 45, 50) y (Dunn, 1828, 88. En línea). El texto de la Salve encarnado en cántico popular jugó importante papel espiritual en la comunidad guatemalteca. Solía cantarse solemnemente en forma responsorial, al terminar la plegaria del Rosario no solo en los templos sino en oratorios y en casas, en la ciudad y aldeas de toda la República. Se cantaba en velorios y en términos de caminatas por grupos de viajeros antes llegar a los pueblos que visitarían. Esta costumbre que perduró desde la época colonial hasta entrado el siglo XX (Díaz, 1928, II, 122-23). La *Salve* desempeñó también un rol importante como vehículo de ideas dentro de los diferentes estratos sociales en la difícil transición de la federación de los estados de Centroamérica hacia la época republicana. Se sabe que el 31 de enero de 1838 inició el ingreso a la capital del masivo ejército campesino liderado por Rafael Carrera, gritando “¡Viva la religión y muerte a los extranjeros!”. El viajero estadounidense John Stephens testigo ocular relata que al caer la tarde la multitud completa cantó la *Salve o Himno de la Virgen*, la fuerza de las voces humanas llenaron el aire e hicieron temblar de miedo los corazones de los habitantes (Stephens, 1841, 232. En línea). Se observa el protagonismo de la música para unir las masas y confirmar la ideología del sistema que reproduciría los modelos coloniales con apoyo de la música y la fe de los creyentes (de Gandarias, 2011, 59).

En hogares y casas particulares, también en época navideña, se celebraban posadas y novenas en las que los feligreses cantaban alabados, tonadas al Niño y villancicos a la par que se ejecutaban sones de Pascua. (Díaz, 1928 II, 123-25). También se representaban pastorelas y entremeses acompañados de chinchines pitos de agua y tamborcitos (Salazar, 1957, 26).

b.1.1 Tonadas de Pascua

Con motivo de la reconquista de Granada en manos de musulmanes en 1492, (año del descubrimiento de América) y para lograr la incorporación de la población morisca del reino de Granada se usaron por primera vez canciones en castellano, villancicos consistentes de un estribillo y varias estrofas que se alternaban, en la liturgia católica latina, especialmente para reemplazar los responsorios del oficio de maitines. Esta experiencia de utilización política de la música y la poesía para la consolidación de unidad en España, fue aplicada luego en las colonias americanas para ayudar a la incorporación de la población indígena al vasto imperio (Bermúdez, 1995: 1). La incursión del castellano y posteriormente las lenguas locales en villancicos étnicos abrió las puertas a la ejecución de otras formas vocales vernáculas en castellano, como tonadas, cantadas, jácaras, negros o guineos y arias, inicialmente importadas de la península y finalmente diseñadas por compositores locales.

En España del siglo XVII los términos *tonada* y *tono humano* se usaban indistintamente para designar canciones profanas, en contraste a los

tonos divinos o cantos sacros. Una *tonada humana* podía convertirse en *tono divino* modificando su texto ajustándolo a las necesidades de la iglesia, como ya se ha señalado anteriormente. Otras tonadas eran escritas directamente en castellano dedicadas a diferentes ocasiones y personajes de la iglesia. De ambas maneras se escucharon en la Catedral de Guatemala, desde inicios del siglo XVIII, tonadas de autores españoles e italianos, entre ellas: *Atended sonoras aves*, dedicada al Santísimo Sacramento, de Sebastián Durón (copiada en 1704); *Dulce pañal de amor* de Francisco Coradini; *Con el dedo en la boca*, *Tonada a Nuestra Señora de la Concepción* de Joseph Asturiano, *Dos tonadas a San Francisco de Assis* de Francisco Hernández (Stevenson; 1970: 76-80).

El primer autor local documentado, en escribir tonadas para el servicio litúrgico, fue Rafael Antonio Castellanos, Maestro de Capilla de Catedral de Guatemala entre 1765 y 1791, quien compuso alrededor de dos decenas de ellas, con diferentes dedicatorias: al Santísimo, San Pedro, la Concepción de María, la Asunción de Nuestra Señora, la Ascensión del Señor, el nacimiento del Salvador y a Santa Cecilia (de Gandarias, 2009, 43-47). Le siguieron connotados maestros de fines del siglo como Pedro Nolasco Estrada, Vicente Sáenz y Manuel Silvestre Pellejeros. Entre los compositores destacados del siglo XIX que compusieron tonadas para el templo se encuentran: Francisco Antonio Godoy, Cándido Reyes, Eulalio Samayoa, Juan de Jesús Fernández y José Escolástico Andrino, la mayor parte conservadas en la colección de libros manuscritos titulada *Repertorio Nacional de Música*⁸.

Las llamadas *Tonadas de Pascua* o *Tonadas al Niño*, ejecutadas durante la época navideña tuvieron particular aceptación a principios del siglo XIX por su vivacidad basada a menudo el ritmo del son. Eran canciones devotas algunas con forma de villancico, equiparables a los villancicos navideños o de Pascua y al igual que aquellos florecieron a fines del siglo XVIII en la ciudad de Guatemala y se hicieron populares no solo dentro sino fuera del templo cantadas en casas particulares, formando parte de posadas, pastorelas, novenas y rezados.

Dependiendo del grado de preparación técnica de los autores, las tonadas de Pascua muestran diversos tipos de elaboración, desde las más sencillas con sabor folklórico y popularizante hasta refinados ejemplares que utilizan recursos de construcción melódica y armónica sofisticados. Dentro de las primeras se encuentra la *Tonada a dúo al Niño Dios*, que inicia *Todos los indio mi pueblo*, de autor anónimo, la que tiene las características de un

⁸ Esta colección contiene quinientas setenta y una (571) composiciones de 32 autores guatemaltecos de los siglos XVIII y XIX. Fue compilada y ensamblada entre 1894 y 1895 por iniciativa estatal, impulsada por Eleázaro Asturias, entonces Jefe Político del Departamento. La colección está compuesta de once libros (uno de ellos perdido) de los cuales diez corresponden a música religiosa y uno a música de baile. Su realización estuvo a cargo de la *Sociedad Musical* establecida con tal objeto, teniendo como presidente a Daniel Quinteros y como directores de la oficina de registro a Manuel A. Mendizábal y Anselmo Sáenz. (de Gandarias, 2009: 126)

*villancico de indios*⁹ de finales del siglo XVIII o inicios del XIX (Antología No. 1). Escrita para dos voces inclusas y teclado ó dos violines y bajo (el manuscrito no lo especifica), esta tonada esta destinada a ser ejecutada durante las fiestas navideñas y goza, como otras de su tipo, de un carácter popular, danzante y alegre. El texto alterna cuatro estrofas con un estribillo:

Estrofa 1

*Todos los indio mi pueblo
junto con los principal
cuatro, cinco miordomo
cinco, seis, siete piscal*

Estribillo

*Ja, ja , ja, jo, ca ta, ta,
ti pe qua ran
chu tia cua la
ti pe qua ran
chu tia cua la.*

Estrofa 2:

*Al Niño Dios de Belén
todos junto vamos ver
aquel María y Jusep
ahora vamos conocer*

Estribillo

Estrofa 3

*Muy plijido voy llegar
con los niño vamos ver
no va decir con nosotros
no hay algún cosa que trer*

Estrofa 4

*Ta cullu nu mac Señor
Señor ta cu-llu nu mac*

⁹ Los villancicos de indios fueron la variante americana de uno de los tipos de villancico más comunes que se venía practicando en España durante las fiestas navideñas y que fue trasladado a América luego de la conquista. Se trata del llamado villancico étnico (Geldenhuis, 2004: 99), en el que se aludía a las características sociales y al tipo de lengua de minorías étnicas y grupos marginales. Se trataba de *gallegos, asturianos, vizcaínos, portugueses, gitanos y negros* (Stevenson, 1994: 68) quienes eran protagonistas de jocosos villancicos en los que las palabras en dialecto y la deformación del castellano propia de su peculiar pronunciación, crearon estereotipos imitados por décadas (Bermúdez, Op. cit., 1). Con la conquista de América un nuevo grupo subalterno fue incorporado: el indígena, dando lugar al llamado villancico de indios o mestizo. (de Gandarias, 2012: 25)

*no tenemos que te dar
algún cosa no hay manac*¹⁰.

Obsérvese que el texto de las estrofas imita el habla indígena del idioma español, mientras el estribillo conduce interjecciones y una frase en lengua indígena. El personaje que lo pronuncia es indio, otros personajes son niños y autoridades del pueblo reunidos para homenajear al Niño Dios el día de su nacimiento. Se observa la subordinación del indio a los principales y la pena que siente por no tener nada que dar al recién nacido. El ritmo ejemplifica el conocido patrón jámbico de acompañamiento en del son indígena de carácter danzante, que se incorporaba y aceptaba en la iglesia, con fines populistas.

El acompañamiento de las voces en estas tonadas era regularmente el de dos violines y bajo, ensamble común durante el siglo XIX (de Gandarias 2002: 52 y 55), no obstante, a menudo se realizaban reducciones para teclado, para adaptarse al lugar y los recursos disponibles. Evidencia de ello la encontramos en la colección de acompañamientos de tonadas de Pascua de la primera mitad del siglo (Catálogo Nos. 101-108) en la Colección Pedro de J. Paniagua. Uno de estos acompañamientos, el de la tonada *Aónde está Tata Pascual* (Antología No. 2), informa que fue "*puesta para piano para la novena de donde el Sr. Dr. D. E. M*". Obsérvese que el título también muestra el habla indígena del español, lo que delata su relación con el villancico de indios, arriba mencionado. Por su parte, otra tonada de la colección, titulada *En un portalillo se aloja una doncella*, fue "*transportada para el órgano de Jocotenango*". Estos acompañamientos y el de la tonada y *Albricias Israel* (Antología No. 3), muestran el alto grado de refinamiento, en estilo clásico, al que llegó la práctica de vivaces tonadas de Pascua en la primera mitad del siglo XIX. Su forma incluía una introducción instrumental seguida de una parte vocal de corta extensión, bajo estructuras simples (doble período o Lied Binario). Varios recursos compositivos, como el uso de secuencias, elaboración armónica con dominantes secundarias, círculo de quintas, elaboración en distintas regiones de la tonalidad y empleo mesurado de acordes prestados, proveían estas piezas de interés y color tonal, teniendo como estrato subyacente el ritmo del son mestizo.

b.1.2 Villancicos de Pascua

Los villancicos se conocieron y practicaron en Guatemala desde fines del siglo XVI como producto del proceso de aculturación llevado a cabo por los curas, promoviendo la cristianización a través del canto. Es conocido el *Repertorio de San Miguel Acatán* que contiene una mezcla de obras importadas de polifonía sacra renacentista con villancicos en castellano y náhuatl, copiados y firmados por los maestros de capilla indígenas Tomas

¹⁰ El texto se transcribe dejando la escritura original de las palabras que buscan el sentido de oralidad (imitan el habla indígena). Solo se han enmendado las palabras castellanas en cuanto al empleo de mayúsculas, el usos ortográficos de la s y la b y acentos.

Pascual y Francisco de León entre 1570 y 1635 (Stevenson, 1964: 346-734). Estos villancicos vernáculos, dan cuenta de la temprana presencia y modificación del villancico en el Nuevo Mundo, donde la incorporación de lenguas vernáculos y la participación de músicos indígenas buscaba el acercamiento y dominio espiritual de las comunidades originarias, facilitando así su sujeción a los invasores.

Durante el siglo XVII destaca como figura principal en el cultivo del villancico vernáculo el presbítero, compositor y organista Gaspar Fernández (Guatemala? - Puebla, México, 1629), maestro de capilla de la catedral de Puebla desde 1606, lugar a donde arribó proveniente de Guatemala, donde se había educado llegando a desempeñar, entre otros cargos, el de Maestro de capilla de la Catedral Metropolitana (Morales 2010, S. 34-35). Entre 1609 y 1616 Fernández escribe en Puebla un monumental cancionero musical conteniendo trecientas obras de polifonía vocal de diversos géneros donde abundan villancicos en lenguas vernáculos incluyendo el vizcaíno, castellano, gallego, portugués, náhuatl y el negro de los esclavos americanos. Sus villancicos de indios *Jesos de mi goraçón* y *Xicochi, Xicochi conetzintle*¹¹, basados en ritmo yámbico (dos valores, el primero la mitad del segundo, ie. mínima-semibreve o su equivalente corchea-negra), establecen esta fórmula rítmica en asociación a un idealizado ritmo genérico de danza indígena de acuerdo a su propia interpretación (Tello, 2001: cxi). No obstante el carácter subjetivo de la asociación, ésta reaparece en otros villancicos y tonadas navideñas asociadas a indios en el siglo siguiente, llegando en Guatemala a constituir uno de los elementos rítmicos más empleados en el son mestizo (de Gandarias, 2012, 24).

En Guatemala durante el siglo XVIII el villancico sufrió un proceso de filtrado de figuras melódicas y ritmos, del villancico barroco hacia el villancico de Pascua de esencia y sentimiento local. Sus principales precursores fueron Manuel José Quirós y su sobrino y discípulo Rafael Antonio Castellanos quienes rigieron, sucesivamente y en conjunto, el destino musical catedralicio por más de medio siglo, desde la toma de posesión de Quirós en 1736 hasta el fallecimiento de Castellanos en 1791. Las inclinaciones de Quirós hacia la música local se hacen evidentes al favorecer el villancico vernáculo sobre la música en latín en su producción. Fuera de unas pocas muestras de obras litúrgicas en latín se centró en la elaboración de villancicos vernáculos, jácaras y guineos o negros, donde proyectó esencias populares y color local. Su *Villancico de Navidad, Vaya de Tonadilla*, compuesto en 1751 (AHA, Papeles de música: S. 627) exhibe un estribillo interpretable con metros alternados de 3/4 y 6/8 como aparecerían luego en sonos galantes para monacordio de inicios del siglo XIX (Ibídem, 28). Su ritmo vivaz y línea melódica, que incluye valores con punto y figuras sincopadas, auguran figuras y diseños melódicos típicos del son mestizo y el villancico de Pascua del siglo XIX. En este y otros villancicos como *El alcalde de Belén*, Quirós presenta en forma más frecuente, aunque aún fragmentaria, elementos

¹¹ Ver transcripciones en (Tello & Lara, 2001: 356-60) y (Stevenson, 1985: 25).

rítmicos y melódicos del futuro villancico de Pascua y el son mestizo guatemalteco (Ibídem, 29).

Por su parte Castellanos absorbió de su tío el amor al villancico vernáculo durante los más de veinte años que trabajó bajo su dirección en la Catedral hasta ser nombrado maestro de Capilla en 1765. Desde joven tuvo afinidad por los mismos, privilegiándolos en su producción creativa, como lo hiciera su tío. De sus ciento setenta y cinco composiciones hasta ahora conocidas solo diez fueron escritas en latín (de Gandarias, 2009: 43-49). Sus villancicos, ya de carácter dramático, simbólico o amatorio fueron destinados para celebraciones diversas de la iglesia, principalmente la Navidad. Formalmente, aplicó libremente la estructura del villancico (introducción-estribillo-coplas) a otros tipos vocales semi-sacros como tonadas, cantadas y jácaras. En su villancicos étnicos Castellanos da un paso adelante en el camino señalado por Quirós, al aplicar a secciones completas, elementos precursores del son de Pascua del siglo XIX, ahora incorporando elementos de construcción melódica, textural y formal preclásicos. La limpieza estructural correspondiente dejaba más al descubierto los elementos del son presentes en las piezas.

Entre los compositores más destacados de la primera parte del siglo XIX que dieron continuidad al villancico de Pascua se encuentra Vicente Sáenz, cuyas piezas del género fueron célebres gozando de popularidad en la capital y en lugares de la provincia (Vásquez, 1950: 42-43). Caso distinto presentan algunos de los villancicos de compositores posteriores como Eulalio Samayoa, Juan de Jesús Fernández y José Escolástico Andrino (Catálogo Nos. 113-122) que emplean más recursos instrumentales y un mayor grado de elaboración. Salazar afirma que en los textos de villancicos de Samayoa y de Fernández "... *aparecen pastores y zagalas, negros, indios y niños que cantan acompañados de pitos de agua, formados con cañuelas semejantes a las que usaban los pastores de la Arcadia, con "chinchines", "tamboriles", "sambombas", resultado de conjunto de aquellos instrumentos primitivos que evocaban la vida pastoril*" (Salazar, 1957, 78). El mismo autor informa que algunos villancicos antiguos y populares entonados al principio al Niño Jesús pasaron a ser canciones de cuna en los hogares guatemaltecos, como el que dice:

*Dormite niño
que tengo que hacer
lavar tus pañales
sentarme a coser.*

*Una camisita
yo te daré
el de día de tu Santo
al amanecer.*

*Señora Santa Ana
¿porqué llora el niño?
por una manzana
que se le ha perdido.*

*Que llore pues,
yo le daré dos,
uno para el niño
y otro para vos*

*Dormite mi niño
que viene güagüá
y si no te dormís
él te comerá.*

(Íbid., 80)

Según Vásquez (1950, 42), el villancico de Pascua tendió a desaparecer debido a su propensión al ridículo en la parte literaria, degenerando en 1860 hacia frases vulgares e irónicas, perdiendo su sencillez y nobleza primitivas, no obstante los villancicos de Pascua de Salvador Iriarte (30/1/1856– 13/12/1908), compositor activo a fines del siglo XIX e inicios del XX, prueban lo contrario. Iriarte estudió en la antigua academia de Máximo Andrino y luego en el recién creado Conservatorio, en 1875, lugar donde posteriormente impartiría el curso de solfeo. Se desarrolló como violinista, director y compositor. Escribió principalmente música destinada a la iglesia. No obstante, en la música profana destacó por sus zarzuelas infantiles y sones de Pascua, en un momento en que la demanda de música de salón llegaba a su cenit. Sus valeses para piano y orquesta fueron premiados en 1894 en el certamen organizado por la Sociedad Filarmónica (Vásquez, Op. cit.: 65).

Su colección de cinco villancicos (Catálogo No. 119-121), ilustra la persistencia del villancico de Pascua, con ritmo de son, desde mediados del siglo XVIII, mostrando su evolución, desde la sencillez y limpieza de carácter popular inicial, hasta la sofisticación y elaboración con carga operática. El texto del tercero de ellos *Cantando al amanecer* (Catálogo No. 119), rebela la sencillez suavidad del lenguaje poético de su autor, apropiada para el canto popular, pero lejos de la vulgaridad. Se trata de dos estrofas de versos octosílabos con asonancias en versos pares:

*Cantando al amanecer
lasavecillas canoras
nos dan una alegre nueva
con sus gorjeos sonoros.*

*Anunciando que ha venido
de los cielos un pastor*

*buscando sus ovejillas
como ofrenda de su amor.*

La música de este villancico, en tonalidad de Do mayor, consta de una introducción a la que siguen dos partes correspondientes a las dos estrofas del texto, mostrando mayor elaboración en la segunda, donde deja atrás la sencillez del villancico de mediados de siglo. utilizando recursos armónicos y estructuras más complejas, como modulaciones, pasajes conectivos y coda, vaciados en una estructura binaria compuesta. El ritmo en metro ternario 3/8 es el del son mestizo. Otro villancico de esta colección, *En Belén está la gloria* (Antología No. 4) para dos tenores y piano, presenta similares características formales, i.e. estructura binaria y mayor complejidad en su segunda parte. La ejecución homorrítmica de las voces y su frecuente discurso en 3ras. y 6tas. facilitado su ejecución y contribuyó sin duda a la preferencia por parte de los feligreses.

b.1.3. Música religiosa en contexto teatral

Durante las fiestas públicas el catolicismo dejaba de lado la seriedad y mostraba todo el arte pagano. En diciembre se realizaban los rezados de Concepción y de Guadalupe con sus respectivas octavas, fiestas de Nochebuena, la de San Salvador, loas al aire libre y entremeses en las casas, (Salazar, 1957, 45 y 48). Sobre estas representaciones Samayoa (2010, 20) informa que en 1813, durante el tercer día del Novenario se puso tablado y representaron las historias de *Los Tres Reyes de Oriente*, *El Rey Salomón* y *La Reina de Saba*, todo para loar a María Santísima y a San Pedro Nolasco. Costumbre muy española era finalizar las loas con un villancico tradicional (Mejía, 1975, 26). Las pastorelas también formaban parte de las representaciones ineludibles durante las fiestas navideñas.

b.1.3.1 Pastorelas y comedias con temas relacionados a la iglesia

Las representaciones dramáticas infantiles del nacimiento de Jesús, con personajes pastoriles, compuestas de varios números cantables, que se practican en México y Centro América durante la época navideña actual y que conocemos como pastorelas, no tienen conexión con las antigua *pastourelle* francesa del siglo XII¹², ni tampoco se refieren, aunque están directamente relacionadas, a piezas musicales bailables llamadas *Pastorelas*, de ritmo alegre, en metro compuesto, que se practicaron en las colonias desde mediados del siglo XVIII y que están conectadas con temas pastoriles, como el caso de la más antigua composición de este tipo conservada en el Archivo Histórico Arquidiocesano, la *Pastorela al Santo Nacimiento* a ocho voces, de

¹² Ésta era una obra literaria medieval, de carácter híbrido (mitad narración, mitad poesía) que mezclaba personajes de distintas clases sociales, sobre el tema del conflicto que surgía de amores entre aristócratas y pastoras (Callahan, 2002, 2).

(Joaquín?) Martínez Serrano del año 1769. que incluye grupo instrumental de violines, flautas y trompas y continuo (AHA, papeles de música S. 507).

Las Pastorelas como espectáculos dramáticos con música tienen su antecedente histórico en los autos o representaciones propias del teatro religioso medioeval, que se agrupaban en torno al nacimiento, la pasión y resurrección de Cristo y que, a partir del siglo XII, introdujeron la lengua vulgar en lugar del latín, permitiendo la infiltración de elementos profanos que motivaron su traslado a las afueras de la iglesia (Martín, 2005, 31). Un siglo antes, partiendo de los oficios de Navidad, se desarrolla una variante dramática, los llamados *Officium pastorum*, donde aparecen por primera vez en la representación, los pastores que adoran al Niño Jesús (Ibíd., 33). Desarrolladas y convertidas en tradición en España, estas representaciones fueron trasladadas y adaptadas al Nuevo Mundo por frailes franciscanos, con la conquista espiritual en el siglo XVI.

Se conserva un guión de pastorela, realizado a mediados del siglo XIX por Albino Paniagua, el que le servía de guía para la ejecución de las piezas que intervenían en la representación (Antología No. 5). El guión contiene el inicio (texto y melodía) de trece números que alternan tonadas con ritmo de son, cánticos de tono folklórico pastoril, piezas de danza española (seguidilla) y una canción profana, esbozando el orden de las distintas intervenciones musicales. El texto de estos *incipit* reza:

Texto: [*Pastorela*]

1. Tonadita de los pastores (Re, 3/4):

*Escuchad pastores
las voces del cielo
en que ahora anuncian
misterios sagrados.*

(sigue otro versito y después Seguidilla)

2. Seguidilla (Re, 6/8):

*Y con castañuelas
y con tamborcitos
a nuestro niño
celebraremos
(3 más)*

3. Segunda tonada (Re, 4/4):

*Ya me retiro a Dios
adorada Elisa*

(la música primero y después canta Elisa)

4. Tercera tonada (Re: 6/8):

*Oigo las voces del cielo
y me quedo sin sentido,
cuando escucho que me dicen
que el Mesías a nacido.*

5. 4ta. Tonada. Tonadita de Eligio (Lam, 6/8),

*Elisa vuestros primores,
porqué los has olvidado, mira....
(la misma tonada canta Blas)*

6. 5ta. Tonada. (Sol, 2/4):

*Ansioso de ver al Rey de los cielos,
puéblense de glorias,
aquestas montañas
y de regocijos señor.*

(antes que aparezca el ángel con la música: *Pastores de estas cabañas*).

7. Tonada humana.

8. 6ta. tonada. Canta Elisa. Allegro Moderato (Sol, 2/4):

*Ya que los cielos tan elevados
me dan indicios de alegría
en ansias mi alma se llena
de saberse en tu presencia.*

9. 7ta. Tonada. Canta primer pastor (Do, 6/8):

*Zagalas amadas
vamos contentos
a nuestras cabañas
a traer ofrendas.*

10. 8va. Tonada (Re, 4/4):

*Del cielo ha bajado
el Dios humanado
se muestra a los hombres
en carne mortal*

Estríbillo. Todos (Re, 6/8):

*Y con castañuelas
y con tamborcitos
a nuestro niño
celebraremos*

11. 9na Tonada con responsión (Do, 6/8):

*A la media noche
se abrieron los cielos
un zagalito
quiso mostrarse (bis)*

(Responsión) Todos (Do, 6/8):

*Ay! que bonito si, si, si
oh! zagalito si, si, si
Nos enamora si, si, si
Sus pucheritos si, si, si
o zagalito si, si, si
tan tiernito si, si, si*

12. 10ª. Tonada. Todos (Do, 3/4):

*Adiós María
reina del cielo*

*cuidad al niño
te lo pedimos*

13. Última tonada (Sol, 4/4)

*Esta noche es noche buena
tenemos de celebrar
a la li, a la la (bis)
la, la, la, la, la, la.*

Las piezas que conforman esta pastorela son llamadas indistintamente en el manuscrito tonadas o tonadita, independientemente de su tipo. Su métrica es variada, la mayor parte son sones en metro compuesto 6/8, incluyendo una seguidilla (No. 2), le siguen en frecuencia piezas en compás ternario 3/4, y binario 4/4 y solo una de ellas en compás de 2/4 (No. 8). Todas las piezas, excepto la No. 11: *Tonada con Responsión*, que emplea recursos más elaborados como la secuencia, presentan una estructura simple (período o grupo de frases) y son de carácter alegre y cantable diseñadas para ser ejecutadas por niños en la representación teatral.

El texto alude a la celebración que un grupo de pastores hace al Niño Dios, recién nacido el día de la Nochebuena, desde el llamado a los pastores para la adoración (No. 1), su canto con "tamborcitos, castañuelas y guitarras" en un ambiente pastoril (No. 2 y 10), su gozoso encuentro con el Niño Dios (No. 11) y su despedida de la Virgen encargándole el Niño Jesús (No. 12) Como digresión, aparecen intercaladas tonadas donde participan los pastores Elisa, Eligio y Blas (Nos. 3, 5, 7) y una canción profana (tonada humana) ejecutada por los pastores (No. 7), la cual no consigna texto. La mayor parte de tonadas se cantan al unísono pero algunas dirigen el canto en tercetas, ya completa o en secciones.

Otro trozo de música que se conserva, de posible representación a fines del siglo XIX, es el *Coro de comediantes* (Antología No. 6). Trozo jocoso, probablemente parte de una comedia, destinada a la representarse en escuelas católica, internado de señoritas o al aire libre. Aún cuando el tema es religioso y magnifica los escritos del apóstol Pablo, pone en ridículo la educación católica, hace mofa del respeto que se guarda a los santos y lo que debería ser una escuela de formación de valores religiosos:

*Somos bellas colegialas
en estrecha reclusión
entonamos los maitines
sin ninguna vocación.*

*De los santos del retablo
que conocen nuestro mal
invocamos a San Pablo
por su epístola nupcial. (Bis)*

*Ay! que epístola tan bella
Ay que flor de Jericó
le inspiraba buena estrella
cuando el Santo la escribió.*

*Nuestros oídos ya se recrean
con catecismo tan ejemplar
por Jesús Cristo que nos la lean
mañana mismo para almorzar.*

Musicalmente se trata un vals sencillo y cantable, música de salón de carácterailable, dividido en dos secciones. En la primera, la misma melodía se repite cuatro veces, en tanto que la segunda sección muestra una nueva melodía de estilo operático.

b.1.4. Ave María

El Ave María es la más difundida de las plegarias en honor a la Virgen María. Su texto latino basado en varios pasajes bíblicos (Lucas I: 28 y 42) ha sido motivo de innumerables arreglos musicales desde la época renacentista europea. No obstante, en Guatemala se practicó con texto en castellano hasta en el siglo XIX popularizándose a fines del mismo. De la primera mitad del siglo se conocen trabajos de Eulalio Samayoa y Juan de Jesús Fernández, para dos voces con acompañamiento de violines, bajo y un par de cornos en estilo clásico; más tarde los arreglos se hacen ostentosos en manos de Escolástico Andrino y Remigio Calderón, quienes escribieron arreglos del Ave María, para cuatro voces con acompañamiento de orquesta en un estilo romántico con influencia operática.

A fines del siglo se conocieron piezas del género del compositor español Bernardo Calvó Puig (1819-1880), copiadas por Eliacín Ruiz en 1874 (Catálogo No. 64). Paralelamente la composición de arreglos musicales del Ave María se expande y populariza en manos de Miguel Paniagua (fl. ca. 1880-90) y Manuel Moraga, Valentín La Fuente (n. 1841) quienes escriben colecciones de piezas con el texto mariano. Algunos de los trabajos de Paniagua muestran la influencia de la música de salón y popular de moda en aquel momento, como su *Ave María en Re* a dos voces y piano, con ritmo de bolero (Antología No. 7). En un estilo más sobrio y grandioso escriben para voces y orquesta los maestros Salvador Iriarte e Indalecio Castro .

Las colecciones de Ave María que tuvieron más éxito fueron las de Valentín Lafuente a partir de su apareamiento a finales del siglo XIX perdurando hasta el final del siguiente. Son obras de carácter romántico para voces solistas, dúos y cuartetos. Algunas de ellas, como el *Ave María No. 17* en Mib mayor (Antología No. 8), fueron conocidas como "de relleno" por variar y agregar texto y desarrollo musical al discurso original. Las ampliaciones y elaboraciones se observaban además en introducciones e interludios instrumentales, y la distribución del texto en secciones contrastantes, variando no solo las regiones tonales de la pieza sino la métrica:

*Dios te Salve María,
consuelo y refugio
esperanza mía.
Llena eres de gracia
Virgen fiel,
todas las tienes tú.*

*El Señor es contigo
y bendita tu eres,
mundo y cielo te alaban,
te bendicen y te cantan,
oh! que bella eres tú.*

*Madre del alma,
Virgen de la luz
de tus divinos ojos,
dadle luz a mi corazón
dadle luz de tus divino ojos,
dadle luz a mi pensamiento*

*Virgen de gracia
Virgen de amor
que a Dios le tienes tú
dadme a mi para amarle yo*

*Yo siempre en pos de ti
hasta encontrar mi bien
tanto penar, tanto sentir
pero un día descansaré
Alabando a la Madre de Dios*

*Bendita siempre
por siempre María
siempre y por siempre
mi dulce Jesús*

b.1.5. Otras canciones laudatorias

Entre las plegarias y textos de autores anónimos puestos en música, que fueron populares en la comunidad católica del siglo XIX, se encuentran las canciones laudatorias a diferentes personajes de la vida cristiana, que se multiplicaron a fin de siglo bajo el nombre de alabados. Los había desde el antiguo alabado *Admirable sacramento* dedicado al Santísimo Sacramento, hasta los dedicados a la Santa Cruz, a la Virgen (*Venid y vamos todos*) o al Niño Dios (*Venid pastorcillos*). También fueron populares las canciones a la Concepción de María (*Para dar luz inmortal, Eva sois pero trocada*), cuyos

textos que fueron musicalizados por múltiples compositores. Estos alabados participaban en celebraciones litúrgicas, intercalados con motetes en latín, canciones e himnos diversos. Su estilo clásico, sencillo y popular, buscaba la participación de todos los feligreses.

Por su parte, los himnos religiosos de fines del siglo XIX, aún cuando más pausados y solemnes que los himnos patrióticos, conservan en su mayoría su sentido rítmico marcial de valores con punto en compases binarios. Son ejemplo los compuestos por Víctor Manuel Figueroa (*Himno de la Paz al Sagrado Corazón de Jesús*) y el maestro J. D. Peralta (*Himno al Corazón de Jesús*) (1924). Motivos marciales aparecen también en el *Himno para la guardia del Santísimo Sacramento* (6 junio de 1916) para la iglesia de San José de Pedro de Jesús Paniagua o el *Himno a Jesús Sacramentado* de José Lafuente: *Dios vencedor!* (1918-19). Otros himnos no contenían sentido marcial, i.e. Salvador Iriarte: *Himno al Sagrado Corazón de Jesús* (sin valores con punto) o su *Himno al Sagrado Corazón*, en metro ternario Circularon además, desde fines de siglo, en copias manuscritas, los cánticos del presbítero español Juan Martí y Cantó, de su libro *Mes lírico de María ó Los cancioneros de Montserrat*, publicado en 1863

b.2. Ámbito Cívico

Con la llegada del siglo XIX, el uso político de la música, por parte de la élite dominante, tuvo continuidad en la pompa y realce que se daba a los acontecimientos políticos y estatales, que tendían a confirmar y aceptar el orden establecido¹³. Durante la primera mitad del siglo, luego de la independencia, se repetían los mismos ceremoniales, pero ahora al servicio de los nuevos gobernantes locales con música de bandas, grupos de cuerda y cantantes en las calles. Así cuando el general Francisco Morazán (1792-1842), líder liberal, entró triunfante a la ciudad de Guatemala, luego de una larga gesta militar finalizada en 1829, se ofició una misa de acción de gracias y por la tarde se reunió gratuitamente el gremio de músicos y fueron a felicitarlo. Tocaron en la plaza y luego entraron al Palacio donde tocaron algunas sinfonías (Samayoa. 2010, 102).

Por otra parte, con la independencia entraron en juego nuevos elementos identitarios que se manifestaron musicalmente en la producción de canciones patrióticas. El nuevo estatus político (independiente), en Guatemala como en el resto de países americanos, requirió de la música para la construcción de su identidad como tal. Los himnos nacionales

¹³ Eulalio Samayoa, testigo presencial de la independencia y del juego de poderes durante la época Federal que le siguió, informa abundantemente sobre el papel que jugaba la música en la época pre-independiente para amenizar nombramientos de curas y autoridades civiles coloniales, instalación de nuevas autoridades, homenajes con canciones a autoridades civiles, militares y religiosas, conmemoración de triunfos militares de las tropas españolas ante los franceses en la península y los insurgentes en México, restitución de Fernando VII en 1814, publicación de leyes y para la jura de obediencia de empleados (Samayoa 2010, 3, 4, 7, 11,15, 28, 35, 39, 45, 49 y 55)

surgieron para mover las ideas y exaltar el patriotismo y como recurso para legitimar simbólicamente al estado en términos internacionales (Eli, 2010, 71)

b.2.1. La canción patriótica

La canción popular guatemalteca del siglo XIX siguió el mismo camino trazado por otras naciones latinoamericanas, que lograron su independencia a principios de ese siglo, en el sentido, primero, de que sus anhelos independentistas fueron plasmados en poesía y música en forma semejante, en cuanto a forma y contenido (himnos patrióticos), y, a la vez, por representar en sus textos la diversidad cultural en la vida social, sus personajes y su contexto histórico. Además los cantos patrióticos sirvieron como símbolo de conciencia de identidad y cohesión de grupos, respondiendo a los sentimientos de libertad y autonomía (ibídem).

La producción de himnos patrióticos en Guatemala había iniciado ya en la segunda década del siglo XIX con motivo de la anexión de Centroamérica al imperio Mexicano en 1822, cuando se cantó una letrilla a coro en obsequio al nuevo emperador Augusto I, en la que supuestamente participaron algunos próceres de la independencia centroamericana (García, 1911, 83). Luego con la declaración absoluta y definitiva de la independencia de "*España de México y de cualquier otra potencia, así del antiguo como del nuevo mundo*" pronunciada por la Federación de las Provincias Unidas de Centroamérica en julio de 1823 (Polo, Op. Cit.: 224), se recupera la independencia iniciándose un periodo de agitación política, guerras fratricidas entre los estados y pugna de poder entre grupos polarizados, liderados por caudillos cuya miopía partidista no les permitía alcanzar la paz (Ibíd. 256). En este ambiente se generaron canciones patrióticas de las cuales se conserva la parte correspondiente a la segunda voz de dos de ellas de autor anónimo (Catálogo Nos. 128 y 129). El primer verso de la segunda canción, *Volvió benigno el cielo* (Antología No. 9), alude a la recién recuperada independencia y el retorno de la *dulce libertad*. Denuncia la esclavitud sufrida por siglos ante los hispanos y jura no tolerar que la patria sea de nuevo dominada. Formalmente la pieza es una canción estrófica, es decir, repite las dos partes musicales de que se compone (una estrofa para cada parte) hasta completar todas las estrofas:

*Volvió benigno el cielo
¡oh! feliz patria mía
a librarte este día
de una nueva crueldad*

*Volvió a enviar a tu suelo
el sosiego deseado,
por la ambición turbado,
la dulce libertad.*

*Tres siglos de cadenas
de oprobio y de miseria
sufriste de la Iberia
tres siglos de opresión*

*Después tus plazas llenas
viste, en lugar de hermanos,
de feroces tiranos
que te hicieron traición*

*Tantas desgracias tantas
catástrofes crueles
a vuestros hijos fieles
obligan a jurar*

*Sobre sus aras santas
juran pues que jamás
¡oh! patria volverás
a verte dominar*

*Libre propicio el hado
te hizo libre hoy te tiene
y serás aunque truene
el bronce aterrador*

*El santuario sagrado
de tus augustas leyes
no lo hollarán los reyes
del Ibero opresor*

A mediados de siglo, en apoyo al movimiento unionista centroamericano, algunos compositores como José Escolástico Andrino en el Salvador y Benedicto Sáenz hijo, en Guatemala componen himnos patrióticos. Andrino ejecutaba estas piezas para el aniversario de la independencia. Sobrevive el texto de una de ellas publicada en 1848:

CORO

*El Centro recuerda
el día glorioso,
en que el ominoso
yugo concluyó.
Viva nuestro suelo
fecundo y hermoso,
libre y generoso,
Viva el Salvador.*

*¡Salud mil veces, sacra Independencia!
Benéfico nuncio de felicidad,
Por ti ley pusiste en nuestro suelo
Y por ti, hoy tenemos Libertad.
Si nefandos enemigos del orden
Dividieron la América central,
Hoy la aurora mas que nunca hermosa
Nace. La Nación va a prosperar.*

El Centro ...

*Los Estados Confederación claman,
Aúnan sus votos por Unión y Paz:
Al borde del precipicio despiertan,
La Patria juran defender y amar.
Sacro fuego el buen patriota siente
Cuando Libertad ha oído proclamar,
Saluda entusiasmado esta ventura,
Consagra su lira á esa deidad.*

El Centro ...

*La hora ha sonado de los pueblos libres,
Sus derechos reconquistan, su igualdad,
Y los tiranos huyen por doquiera
Sin prestigio, sin esperanza ya.
Gloria inmortal á nuestro continente
Que el grito de Libertad hizo pasar
Como los héroes de la antigua Roma
A otras regiones, mas allá del mar.*

(Andrino, 1848, 343)

El impulso patriótico surge renovado en época de la Reforma, que culmina con la declaración de la unión Centroamericana por el General Justo Rufino Barrios en 1885. Muchos compositores participaron de esta euforia, proveyendo música marcial e himnos que llamaban al patriotismo, la defensa de la nacionalidad y la exaltación a los valores cívicos. Es en este contexto que se produce la música del *Himno Nacional* escrito por Rafael Álvarez, quien al igual que sus colegas Manuel Aparicio Mendizábal y Rafael Castillo compusieron himnos a Centro América. Fueron célebres también los himnos compuestos por Salvador Iriarte y Gregorio Gutiérrez (Vásquez, 1950: 48).

Surgieron además cantos heroicos tendientes a enaltecer caudillos como el *Himno a Barrios* de Ángel E. López. Este espíritu se magnificó a fin del siglo XIX con la entrada al poder del dictador Manuel Estrada Cabrera quien disfrutaba que le dedicaran desde composiciones musicales hasta construcciones públicas (Diario de Centro América, Abril 7, 1917 p. 7).

Durante su mandato el gremio filarmónico fue sometido a sus caprichos, ofreciendo continuas veladas artísticas en su honor. En 1916, con motivo de su reelección, se creó el Club Político de Filarmónicos “Estrada Cabrera” quienes, llamaban a emitir sufragio a su favor (de Gandarias, 2005, 9). De este periodo son los himnos a Minerva, culto a la diosa romana iniciado por Cabrera, que escribieron los compositores Luis Felipe Arias y Rafael Castillo (Vásquez, op. cit., 49). Tanto Rafael Álvarez como Fabián Rodríguez escribieron sus respectivos himnos dedicados al gobernante.

b.2.2 Himnos patrióticos, zarzuela y música de salón en el aula

A fines del siglo XIX la influencia del fervor cívico y la adulación al dictador Manuel Estrada Cabrera, señalado anteriormente, se traslada a las escuelas. El régimen pretendía dar impulso a la educación y estímulo a los estudiantes a través de las *Minervalias*, fiestas instituidas el 28 de octubre de 1989, para realizarse anualmente. Su objeto era enaltecer la educación en el país, pero se manifestaba en prodigar alabanzas al mandatario, como queda memoria en cada una de las páginas de las revistas que se publicaron. No obstante, estas actividades generaron una abundancia de cantos escolares, haciendo de este momento uno de los más importantes en la producción musical del género. Uno de los compositores representativos es Indalecio Castro (1840-1906) quien compone una serie de coros e himnos patrióticos que fueron reunidos en 1914, por su hijo José Domingo, junto a otros de su creación, bajo el título *24 Cantos escolares para uso de los establecimientos de la República de Guatemala*, conservados en forma manuscrita en el Museo Nacional de Historia (Catálogo Nos. 158-68). Las piezas de Castro delatan su esfuerzo por exaltar, a través del canto escolar, no solo los valores cívicos tradicionales, como la bandera, el día de la independencia ó personajes de la vida histórica pasada y presente, como Cristóbal Colón ó Justo Rufino Barrios, sino también la niñez, la ciencia y la literatura. Uno de los sus himnos escrito en 1887, esta dedicado a la memoria de los notables escritores Fray Matías de Córdova (1766-1818), Rafael García Goyena (1766-1823) y José Milla (1822-1882). (Castro, 1913: 78).

Una muestra del espíritu cívico en los cantos escolares del momento nos la ofrece el himno marcial *Salve Escuela* de Miguel Paniagua, escrito en 1891, para coro escolar con acompañamiento de piano (Antología No. 10). Su texto saluda el trabajo realizado en la escuela para una mejor vida de los niños y futuros hombres.

Dos influencias musicales importantes que afectaron la producción de la música para escolares a fines de siglo fueron, la zarzuela y la música de salón. La práctica de escribir zarzuelas que contenían enseñanzas morales y se representaban en veladas escolares se popularizó en Guatemala, luego que la sociedad capitalina se había permeabilizado a los espectáculos de del género chico, que abundaron con la venida de múltiples compañías españolas que realizaban presentaciones en el Coliseo. Compositores como Julián Paniagua, Manuel E. Moraga, Lorenzo Morales, Salvador Iriarte y

Rafael Álvarez compartieron esta inquietud (de Gandarias, 2003: 89). En el trabajo de este último influyó, sin duda, el contacto con las obras teatrales de los maestros españoles Francisco Asenjo Barbieri (1823 –1894), Federico Chueca (1848 –1908) y José Planas (1877-1928), de quien se ha conservado en su archivo la zarzuela infantil *La Murmuración* (de Gandarias, 2005: 22).

Por otra parte los compositores de esta época escribían abundante música de salón (polcas, mazurcas, valeses y sonos) para amenizar los grandes bailes de la clase acomodada, proyectando sus clisés de comportamiento a la confección de cantos escolares. Uno de estos casos es el de Salvador A. Iriarte M. quien publicó en 1895 una colección de doce cantos para ejecutarse principalmente al unísono y ocasionalmente a dos voces (Catálogo Nos. 169-180) en el libro titulado *Cantos Escolares para niños de ambos sexos*. Aquí Iriarte despliega su maestría técnica en la música de salón adaptada al canto escolar, a través del empleo de introducciones que anuncian el tema y preparan la entrada del canto. El texto se expresa en melodías sencillas y fáciles de cantar, adecuadas a la voz y el sentir infantil. Para ello repite las frases y refuerza la melodía duplicándola en el piano, animando el canto y afirmando la afinación. Ofrece variedad al alternar solos con el coro de niños, empleando claras modulaciones transitorias, que retornan finalmente a la fundamental. Encontramos aquí piezas en forma de marcha, polca, vals e himno.

Los textos de las canciones tratan aspectos éticos, formación de valores y cuentan fases de la vida infantil de fines del siglo XIX. Así, el Coro No. 11 de la colección, titulado *El juego de los niños* (Antología No. 11), conduce un discurso al ritmo de polca, donde los niños cantan alegremente las diversiones que tenían durante grandes celebraciones, que incluían, fuegos artificiales, ruedas de caballos, acróbatas y globos aerostáticos:

*Fuegos de caña y castillos
caballitos, volatines
y un gran baile hasta maitines
que dure al amanecer.*

*Y a más en los intermedios
globos sin cuento aerostáticos
que lelos dejen estáticos
a cuantos los quieran ver.*

En el siguiente cuadro puede observarse que el texto, formado por dos cuartetos de versos, principalmente octosílabos, con asonancia entre el segundo y el tercer verso, se distribuyen en una estructura musical ternaria del tipo ABA, empleando para A, los dos cuartetos y para B solo el segundo

de ellos. La sección B se distingue no solo por su diseño melódico sino por su color tonal en relación de mediante cromática con la fundamental.

Estructura Musical	A	B	A
Diseño de frases	aa bb	cc	aa bb
Texto (cuartetos)	1 2	2	1 2
Plan armónico	F	A	F

Tabla 2. Estructura musical de *El juego de los niños* de Salvador Iriarte

Otros ejemplos ilustrativos, en la misma dirección, los contiene la colección de canciones infantiles de José Domingo Castro (n. 4/8/1872) de 1913. En la introducción de la misma expresa la sus intenciones de poner a disposición de la juventud guatemalteca una serie de "*cantos patrióticos nacionales*" con los que "*salude en sus actos, las fechas gloriosas que la Patria conmemora*" (Castro 1913, 3). Agrega que las zarzuelas y operetas modernas que se cantaban en las escuelas eran impropias para escolares. Según los profesores que dictaminaron sobre el manuscrito (Tadeo R. Pineda, Ramón González y Daniel Gaitán C.), en el ambiente musical escolar existía un vacío bibliográfico y de repertorio adecuado a los niños, el cual este libro pretendía llenar (Ibídem).

En la colección se puede constar que el estilo predominante de las canciones es el de la música de salón: vales, polkas, mazurcas e himnos patrióticos con ritmos de chotis. También se encuentra una fuerte influencia operística, arias y recitativos. Entre los valores que promulga se encuentra el llamado a estudiar, el respeto a los ancianos y a las autoridades que proveen la educación escolar, la ventaja de conocer distintos idiomas. El coro No. 6 llamado de *Los Esclavos*, forma parte de una Zarzuela Infantil titulada "*El ejemplo*", es una mazurca. Mientras el Coro No. 9, *Las visitas*, propugna porque la pereza que nos visita no se apodere de nosotros, a través de un dialogo entre dos coros de niños, uno interno y otro visible. El coro infantil *Las Letras* (Antología No. 12) es un breve vals de estilo vienés en dos partes del tipo AB, la primera en modo menor (Re) y la segunda en su paralelo mayor. El texto refuerza el aprendizaje de las vocales con un final a la vez cómico y didáctico:

*Varias letras forman sílabas
varias sílabas palabras
las palabras representan
lo que el pensamiento abarca*

*Las vocales ya las sé
A O U I E
éstas son cinco
de lo que doy fe*

*El alfabeto cabal,
ya lo estudiaré
pero conozco la coma
y punto final.*

b.3 Ámbito recreativo

El canto y el baile popular español, que se cultivaba desde tiempos coloniales en el teatro, las casas y las calles, continuó su práctica en la época independiente proyectando su influencia en la canción popular de función recreativa. Gracias a las noticias ofrecidas por viajeros que pasaron por Guatemala en el siglo XIX tenemos una idea muy concreta de las situaciones en las cuales se escuchaban canciones con acompañamiento de guitarra, piano o marimba, alternando con el baile en tertulias, fiestas, diversiones públicas y diversiones nocturnas.

El diplomático inglés George Alexander Thompson de visita en Guatemala en 1825, relata que el teatro y las corridas de toros eran las únicas diversiones existentes en Guatemala en aquellos tiempos, pero que tal deficiencia era compensada con comidas en el campo llamadas *fiestas gitanas* y pequeñas tertulias o reuniones de tarde, con música y danza, pero sin mucha preparación, gasto ni pompa (Thompson, 1829, 273). En casas de familias acomodadas jóvenes muchachas cantaban acompañadas por piano o guitarra en el mismo estilo que otras ciudades (Ibíd., 218). En una de esas reuniones, mientras un grupo de hombres jugaba cartas y vociferaba en una mesa, en una esquina del cuarto, en el otro extremo de la sala una dama tocaba un aire popular en una maltrecha marimba, o un piano en peor estado, acompañándolo con su voz (Dunn, 1828, 82). Similar situación se reporta en celebraciones de hogares humildes, donde después de la comida se pasaba al baile y a las tonadas acompañadas de guitarras y guitarrillas. Se echaban bombas y se zapateaba teniendo por el suelo el pañuelo y pasando sobre él (Salazar op. cit., 28).

El naturalista francés Arthur Morelet, de visita en Centroamérica en el último tercio del siglo XIX, informa que en Petén, ocasionalmente, durante las tertulias, la marimba se permitía un pequeño reposo y entonces las mujeres tomaban la melodía en forma de adorables pequeñas canciones, las que cantaban sin timidez acompañándose de la guitarra. Los hombres gradualmente se sumaban de una manera divertida. Cuando el coro estaba completo, paraban de repente y las marimbas iniciaban el fandango, mientras los espectadores mantenían el tiempo con las manos o los pies (Morelet 1871, 210). Otras noticias contemporáneas de Nicaragua, dan cuenta que dentro de las pocas diversiones existentes, las clases altas tenían tertulias y bailes, a menudo improvisados donde danzaban polka, vals, bolero y otras danzas conocidas españolas. La clase pobre bailaba fandangos y otras danzas características, siendo la marimba y la guitarra muy empleadas (Bancroft, 1887, 602).

Canciones amorosas eran entonadas durante serenatas que se ofrecían en las puertas de las casas a las señoritas agasajadas. El viajero John Thompson fue testigo de una serenata acompañada por una guitarra y dos violines que venían tocando desde lejos hasta estacionarse en la puerta y permanecer tocando y cantando durante una hora seguida (Thompson, op. cit., 164). De acuerdo a su intención popular y recreativa estas canciones guatemaltecas siguieron el común denominador encontrado en otras regiones de Latinoamérica donde la melodía contenía el sentido primario de lo musical sin interés en el desarrollo temático (Miranda, 2010, 34). En sus versiones más complejas el sustrato armónico era que se enriquecía.

b.3.1. La canción de función recreativa a inicios del siglo XIX

Gran surtido de tonadas y versos eran entonados de memoria durante diversiones nocturnas desde finales del siglo XVIII, según afirma Eulalio Samayoa (2010, 157). Por otra parte, La práctica del romance se había trasladado a las colonias desde la misma conquista, donde se arraigó en el ingenio popular perdurando hasta el tiempo presente (Navarrete, 1987: 17). De ello se conserva muestra varias canciones españolas que fueron populares en Guatemala en la primera mitad del siglo XIX. Una de ellas es un fragmento de la música de un romance anónimo conocido como *Canción del pastor y la Zagala* (Antología No. 13), cuyo texto, de carácter picaresco y narrativo, fuera publicado a fines del siglo XIX en Cataluña (El Abanico, 1873, en línea). La melodía del primer grupo de versos tiene un carácter alegre, correspondiendo al texto en su simplicidad, siendo fácil de cantar y memorizar. Para ello contribuye un acompañamiento simple y repetitivo en armonías fundamentales de tipo folklórico. A continuación los dos primeros grupos de versos

*Una zagala graciosa
que quince años tenía
a un pastorcito pedía
le explicase que era amor.
El pastor se sonreía
y le daba esta lección*

*El amor es un muchacho
juguetoncillo y travieso
que a la niña quita el seso
y las llena de calor;
ella entonces respondía
ay que malo es el amor.*

Otras canciones populares anónimas españolas de similares características musicales, que estuvieron en boga en la primera mitad del

siglo, fueron rescatadas en la recopilación realizada por Olga Vilma Swartz en la década de 1950, publicadas en la serie *Música de Guatemala* de la Dirección General de Bellas Artes. Se trata de *El Mosquito*, (Catálogo No. 248), canto picaresco asimilado tradicionalmente en gran parte de Latinoamérica, que se solía cantar en ambientes circenses en México (Paredes, 1996, 134), y, *La niña que a mi me quiera* (Catálogo No. 249), una serenata burlesca para ser entonada por estudiantinas.

b.3.2. La tonada erótica

Gerarld Martin ha señalado con acierto que la transición histórica de colonia europea a República independiente en la Latinoamérica, corresponde en forma general en las artes al inicio de la transición del neoclasicismo, que recién reemplazaba al barroco, hacia el romanticismo (Martin, 1998, 3). Agrega que los escritores que buscaban algo nuevo lo encontraron en el romanticismo cuya combinación de pasión política y sentimiento íntimo perduró en la literatura Latinoamericana, precisamente por corresponder a las primeras décadas de historia de las nuevas repúblicas (Ibíd., 5). En Guatemala la canción con texto romántico de tono dolorido se popularizó a partir de las últimas décadas de la primera mitad del siglo XIX, respondiendo en el texto a la necesidad de expresión de emociones íntimas a partir de amores incomprensidos, relaciones tortuosas y angustias por falta de correspondencia en el amor. De acuerdo a Samayoa (2010, 187) a mediados del siglo XIX la producción de canciones nacionales con buenas poesías compuestas por músicos guatemaltecos se amplió, llegando a interesar al cónsul británico Frederick Chatfield (1801-1872) cuya afición y gusto por ellas, lo llevó a encargar una colección arreglada para guitarra, para llevarlas a su país. Rafael Vásquez acuñó el término de *tonada erótica* para referirse a estas canciones de espíritu romántico, gallardo y gentil cargadas de emotividad que afirmaron el sentido de la canción popular guatemalteca (Vásquez, op. cit., 43).

b.3.2.1 Presencia lírica extranjera en la canción romántica de mediados del siglo XIX en Guatemala.

En el fondo del escenario descrito, la lírica romántica de los poetas hispanos inundaba el espíritu de compositores y público local, Varios ejemplares de tonadas eróticas conservadas en diferentes colecciones manuscritas y hojas sueltas copiadas a mediados de siglo por el compositor

Albino Paniagua¹⁴, incluyen canciones de autores europeos anónimos, así como líneas melódicas con textos del poeta Juan Bautista Arriaza (España, 1770-1837) y del escritor mexicano Luis González Ortiz. Estas tonadas circularon en Guatemala a partir de esos momentos hasta final de siglo. Los poemas de Arriaza corresponden a las tonadas eróticas, *Perdí mi corazón* (Antología No. 14) y *Amor como se vio desnudo (La guarida del amor)* (Catálogo No. 207) mientras que el poema identificado de González corresponde a la tonada *Volad horas de amor* (Catálogo No. 198), publicada en México en 1849 (Gonzaga, 1849, 234). A estas piezas se agrega, independientemente, la tonada *Si dos con el alma* (Catálogo No. 197) cuyo texto de la poetisa española Carolina Coronado, fue publicado por primera vez en Cádiz en 1847¹⁵.

Entre las tonadas anónimas, pertenecientes a la primera colección apuntada, se encuentra *El Cisne*, para dos voces con acompañamiento de violín y bajo (Antología No. 15). Su texto encierra delicada poética que transcurre en las montañas de la fría región bética (alta cordillera en Noruega), por lo cual puede establecerse su origen europeo. Metafóricamente un cisne pinta el amor en la cima de una montaña en un momento íntimo y solitario. Compara la suave emoción resultante con el mover de cuerdas de laúd por el viento:

*Yo pobre cisne de apartada zona
pinté el amor de pálidos colores
sobre la nieve que al Dofrín corona
y entre las béticas flores.*

*Yo lo canté y en plácida quietud
vibró mi pecho al amoroso acento
como vibran las cuerdas de un laúd
agitadas por el viento.*

La división del texto en dos cuartetos con versos asonantes en pares, define forma binaria simple del arreglo musical. La primera parte a solo y la

¹⁴ Los músicos ensamblaban estas colecciones de tonadas en cuadernillos de particellas para voces e instrumentos participantes, a fin para contar con suficiente repertorio listo para amenizar las tertulias, serenatas o reuniones diversas a donde eran llamados. El manuscrito conservado en el la Colección Pedro de J. Paniagua (Catálogo Nos. 200-220) contiene las partes vocales (2 voces), de veintiún tonadas eróticas de estilo clásico-romántico. De la primera colección, integrada por catorce tonadas, se ha identificado la autoría de cuatro: el texto de dos de ellas de Juan Bautista Arriaza (*Perdí mi corazón* y *Amor como se vio desnudo*) y las otras dos de los compositores guatemaltecos Juan de Jesús Fernández (*Aquí en mi pecho habita*), y José León Zerón (*Partes y me abandonas*). La segunda colección contiene seis tonadas donde se encuentran canciones de Eduardo Sosa y Álvarez Castro, ambos guatemaltecos.

¹⁵ El texto corresponde al de la poesía cuyo título original *¡No hay nada más triste que el último adiós!* fue publicado como parte del poemario *Poesías de la señorita Doña Carolina Coronado* en 1847 (Mejía, 2012, en línea).

segunda con un dúo al inicio. Algunas de las asonancias del texto son enfatizadas con diseños melódico rítmicos similares (c. 3 y 7, 5 y 8, 11 y 15). La segunda sección modula directamente a la subdominante (Fa) retornando luego del dúo al tono originario (Do mayor). Un solo acorde prestado es el iv (fa menor, c. 7 y 18), de uso pasajero, empleado para oscurecer el color tonal en el momento en que se habla de la fría impresión de las flores béticas (c. 8) y el sonido del laúd (c. 18).

Otro ejemplo de tonada erótica ,que bajo el empleo de cromatismo ornamental logra afectación romántica más pronunciada, lo presenta la tonada anónima *Al contemplar amante* (Antología No. 16) que trata sobre la contemplación de la belleza y las virtudes de la amante.

Otra tonada anónima, ilustrativa del mismo género, cuyo texto inicia *Ángel mío tu dulce mirada* (Antología No. 17), para voz acompañada de piano, ostenta un carácter íntimo, amoroso y a la vez dolorido, por el amor perdido o inalcanzable:

*Ángel mío tu dulce mirada
me revela el pesar de tu vida
tu padecer amiga querida
y yo sufro con verte llorar.*

*Ese fuego que vierten tus ojos
esa llama que abraza tu frente
esa lágrima pura y ardiente
ángel mío la vierte por mi.*

La música corresponde a las dos partes del texto y tiene un ritmo de himno marcial, lo que indica que el formato musical del himno era aplicado tanto a piezas profanas como religiosas. Dentro de un formato armónico funcional de tipo clásico, la primera parte se presenta íntegra en Sol mayor mientras la segunda discurre en un paseo tonal, a tonalidad lejana (Fa mayor) para retornar a la tonalidad original al final.

b.3.1.3. Autores guatemaltecos de canciones románticas

La lista de cultivadores locales de tonadas románticas es amplia. Historiadores de la primera mitad del siglo XX consignan entre los autores connotados a Benedicto Sáenz padre, José León Zerón, José Batres, Álvarez Castro y Eduardo Sosa del segundo cuarto del siglo XIX; José Farfán, Gregorio Gutiérrez, Leandro Andrino, Jacinto Ruiz y Francisco Garrido de la segunda mitad del siglo, y, Francisco Sáenz, Alfonso Méndez, Salvador Iriarte, Lucas Paniagua y Germán Alcántara de finales del siglo (Díaz, 1928 II, 107-122 y Vásquez, 1950, 43).

El primer y más importante literato romántico en Guatemala, que influyó decisivamente en el desarrollo de la tonada erótica, fue el poeta y guitarrista José Batres Montufar (1809-1844). Su famoso poema *Yo pienso en tí*, fue motivo de varios arreglos musicales realizados en diferentes épocas

por notables compositores como Leandro Andrino, Tomás Valle y Fabián Rodríguez, este último ya en el siglo XX. El propio Batres compuso letra y música de la canción cuyas dos primeras estrofas dicen:

*Aquí en mi pecho oculta está
mi violenta pasión,
mudo a tu vista callará
temblando el corazón.*

*Jamás, jamás te pediré
que calmes mi dolor
y silencioso yo sabré
morir de tanto amor.*

Tonadas eróticas escritas a mediados del siglo por los compositores Juan de Jesús Fernández (1795-1846) y José León Zerón (fl. ca. 1840-70), confirman la versatilidad de los músicos y la ausencia de un deslinde jerarquizado entre música académica y música popular en el siglo XIX. Ambos compositores se desempeñaron profesionalmente como intérpretes y directores de orquestas y abordaron con eficacia tanto la música sacra para el templo como la popular para entretenimiento¹⁶. Sus canciones perduraron hasta inicios del siglo siguiente como lo confirma su copia por Rafael Álvarez a fines del siglo XIX.

En sus canciones románticas Fernández muestra altas habilidades en el género. Se han conservado dos de ellas. El texto de la primera, titulada *Dúo con acompañamiento de guitarra* (Antología No. 18), inicia de la misma manera que la citada de Batres, (sin duda influenciado por él):

*Cuando a tus plantas vuelva
amable Filis mía
no vea yo en tus labios
sino la fiel sonrisa.*

¹⁶ Fernández, violinista y director, es uno de los compositores más prolíficos e importantes de Guatemala en el siglo XIX. Escribió abundante música para la iglesia incluyendo composiciones de gran aliento para voces con frecuente empleo de orquesta y música instrumental para ensambles de cámara y a solo. La mayor atracción de su producción la constituyen sus sesenta y dos *Tocatas de iglesia reducidas a teclado*, que es la colección más grande de este tipo, que se ha encontrado al momento y que ofrece una variedad enorme de posibilidades melódicas y armónicas cuyo estilo a la vez galante y clásico presenta, en algunos casos, un definitivo sabor "chapín".

Por su parte Zerón oboísta y director fue pionero de la ópera en Guatemala estrenando en 1855 *La Urraca Ladrona* de Gioacchino Rossini, con la compañía de Vicente Peralta. Sobreviven de él un *Oficio de Difuntos* (Re mayor) y su *Magníficat* a tres voces en estilo clásico.

*Y cuando te proponga
un beso en las mejillas
no me lo niegues Filis
ni me insultes ni riñas.*

El tono dolorido y suplicante de esta canción se encuentra en concordancia con el contenido de texto, (humillación y sumisión ante la amada). Uno de los recursos para lograr desesperanza reside en la finalización no totalmente resolutive de todas las frases (en la tercera). La pieza, está escrita en un estilo clásico-romántico enriquecido con elementos armónicos que ofrecen diferentes colores tonales, como el empleo de acordes prestados y dominantes secundarias. Las voces, en su mayor parte en terceras, facilitan su entonación. Solo una frase cambia alternando las voces en un juego de pregunta y respuesta al unísono (c. 10-11) empleando en seguida secuencia melódica (c. 15-18).

La segunda canción conservada, *Aquí en mi pecho habita* (Antología No. 19), para dos voces y piano, más extensa y elaborada, muestra también la impronta romántica: el amor que yace en lo íntimo del ser es sufrimiento y dolor. La mujer como diamante es capaz de partir el vidrio (destrozar el corazón del amante). Su afectación dolorida es expresada con líneas melódicas predominantemente cromáticas (c. 18-25). La pieza estructurada en forma de lied binario de, distribuye el texto irregularmente en las dos secciones, una estrofa para la primera parte y las restantes para la segunda:

Sección 1:

*Aquí en mi pecho habita
tu imagen adorada
aquí estás retratada
por el arte de amar.*

Sección 2

*Lesbia mía, tu imagen
mi vida en dulce pena
a la tuya encadena
mitiga el cruel ardor.*

*Ay que de penas sufre
un tierno amante
en el instante
que ama y que desea.*

*¡Oh! Venus, no hagas que mi Lesbia sea dura
en mi blando pecho, cual diamante.*

La música abunda en recursos para agregar variedad armónica y melódica empleando acordes de novena (c. 6 y 11), cromatismo melódico,

punteo modulante con cadencias elaboradas de I - IV - V eslabonadas (acorde final como inicio de nueva cadencia), formando círculo de quintas y relaciones armónicas de mediante cromática Fa# - Re (c. 40-41). El empleo de estos recursos desvanece la frescura de sabor popular local que prevalece en otras de sus obras como sus sones para cuerda. Del cual solo queda, como reminiscencia, la conducción de voces en terceras paralelas en la mayor parte de la pieza.

Las tonadas de José León Zerón se encaminan hacia un romanticismo más complejo. La primera de ellas titulada *Tómame el oro que la Arabia cría*, para dos voces con acompañamiento de guitarra (Antología No. 20), distribuye el texto en dos secciones para formar una estructura binaria cuya segunda parte es más extensa que la primera:

*Tómame el oro que la Arabia cría
oh mi rival que como al rayo temo*

*Vete a reinar a donde nace el día
aunque obedezca en el otro extremo
déjame a mí con la pastora mía
déjame dueño de su amor supremo.*

Aquí el discurso poético expone la habilidad del comerciante árabe para producir ganancias. Quiere alejar rivales para quedar con el amor de una pastora. El carácter festivo del acompañamiento, con bajo alternado, contrasta con giros melódicos de tono doliente, cuyas frases terminan de forma inconclusa en la tercera del acorde. Zerón aplica una serie de recursos armónicos y estructurales no convencionales con pocas cadencias resolutivas (19-20 y 37-38), líneas melódicas cromáticas sobre secuencias armónicas no funcionales (c. 13-16), acordes de novena (c. 2, 3, 7, 17, 39), y profusión de dominantes secundarias que provocan modulaciones transitorias. Estos elementos ofrecen un sentido a la vez inestable como moderno al discurso.

La segunda de sus composiciones aquí considerada es una pausada tonada erótica para dos voces acompañadas por guitarra titulada *Partes y me abandonas* (Antología No. 21). En ella Zerón reafirma la afectación romántica en los dos componentes de la pieza, el literario y el musical. Organiza musicalmente los dos cuartetos de versos endecasílabos asonantes en pares de que consta, en una estructura binaria compuesta del tipo AB:

(Sección A)

*Partes y me abandonas y mis ruegos
en vano quieren conmover el alma
de la beldad que me robó el sosiego
y de mi pecho arrebató la calma.*

(Sección B)

Partes pues, llévate contigo,

*mi esperanza, mis sueños y mi gloria,
llévate todo y déjame conmigo
tu hermosa imagen y mi cruel memoria.*

Se reitera aquí la insensibilidad de la amada al partir, sin importar los ruegos y el dolor de quedar solo. También confirma un estilo musical de complejidad romántica donde se distingue el empleo de la secuencia a distancia de 2nda. como recurso constructivo principal en la formación de frases (c. 15-16) y temas completos. A ello contraponen una construcción simple de secciones por grupos o cadenas de frases con finales inconclusos (término melódico en la 3ra o la 5ta.)

Aquí Zerón hace más evidente y frecuente el empleo de cromatismo melódico en voces (c. 4, 5, 31 y 32) y armónicamente en el empleo de dominantes secundarias y la mezcla de modo menor armónico y menor natural (c. 12). En la misma dirección destacan los cambios de color ya por modulación directa entre acordes en relación de mediante cromática (Mi mayor a Do Mayor (c. 14-15); por paso a tonalidad paralela, de Do mayor a Do menor (c. 23), ó a tonalidad cercana, de Do menor a Re menor (c. 25).

Otras tonadas de autores guatemaltecos reportadas a fines del siglo XIX por José Sáez Poggio (1997, 69), de las cuales se localizaron líneas melódicas y textos son: *Oh noche majestuosa* de Eduardo Sosa (Antología No. No. 22):

*Oh noche majestuosa
placentera y sosegada
sola tu con tu silencio,
mi tormento grave calma*

*Oh luna, oh bella luna
protectora de las almas
que mantienen del amor
la lisonjera esperanza.*

y *Estos son cruel memoria* de Álvarez Castro (Catálogo No. 217):

*Estos son cruel memoria
estos los sitios son
donde algún día
de placeres rodeado
gozó felicidad el alma mía.*

*Aquí está todavía la señal
de la huella idolatrada
de mi bien más querido,
tristes recuerdos
del placer perdido.*

Es pertinente consignar otros autores de los cuales solo se conocen textos de tonadas eróticas. De José Farfán son los versos:

*¡Oh! cuán triste es vivir,
vivir penando
Y sentir siempre ardiendo
el corazón
Dentro del pecho amante
estar luchando
Contra el deber,
la indómita pasión...*

(Salazar, op. cit., 85)

A fines de siglo el pianista Francisco Sáenz Zeceña escribió la canción que dice:

*Amar como jamás habrán amado
Sentir, como jamás habrán sentido
Y no poderlo decir al bien querido
¡Ah! es muy triste ¡Oh Dios! amar así*

*Despertar del mundo y de la vida,
Por no poder decir que idolatramos,
Y en silencio llorar, cuando lloramos
¡Ay! es muy triste, ¡Oh Dios! amar así.*

(Ibídem, 86)

b.3.3. Música de salón, ritmos latinoamericanos y canción

Desde mediados del siglo XIX se había hecho sentir, dentro del sector acomodado guatemalteco, una creciente aceptación y consumo por la música de salón. Se trataba de piezas del tipo vals, chotis, polka, mazurca y otras de carácter bailable, destinadas a amenizar fiestas en grandes salones, promovidas por Sociedades de Baile (Díaz, 1928 I:100). Se ha señalado anteriormente que a fines del siglo el gusto por esta música se había propagado en todos los ámbitos desde el religioso hasta el escolar. Las canciones de función recreativa también abundaron en el empleo de patrones de la música de salón, a lo que luego se agregaron ritmos de música latinoamericana de moda. Un caso ilustrativo lo presenta la canción titulada *De la vida me olvido yo* para barítono con acompañamiento de piano del compositor Julián González (Antología No. 23). González fue uno de los primeros compositores guatemaltecos en estudiar becado en Europa, trabajando a su retorno como Director del Conservatorio Nacional de Música. Su canción es una danza cubana, ritmo ampliamente aceptado en España y varios países de Latinoamérica y que en Guatemala se expandió en regiones del interior de la República. Prueba de ello es la habanera *La cimarroncita* del compositor español Lázaro Núñez Robles, copiada en San

Marcos en 1896. La canción de González organiza musicalmente el texto en dos secciones correspondientes a una estructura binaria compuesta: la primera en modo menor ocupa las dos primeras estrofas y la segunda en el paralelo mayor, las restantes. El mensaje, aun cuando reitera el malestar por la indiferencia de la amada, reivindica el orgullo del varón al despedirse de ella pidiéndole que lo olvide:

*De la vida me olvido yo
en medio de ilusión y amor
atractivos no hay para mi
en la vida del amador*

*Siempre, siempre tranquilo estoy
porque nunca pienso en amar
porque se que al pensar en ella
no acierto el tono que debo dar*

*Olvídame ingrata
ya que en vano es todo
ya que ni un momento
me puedes amar*

*Si amor no te inspira
mi doliente canto
mi llanto de fuego
adiós para siempre adiós.*

Por su parte, el alegre bambuco colombiano para voz y piano *Ya ves..* (Antología No. 24), del compositor, también colombiano, residente en Guatemala, Pedro Morales Pino, reitera el tema de la amada insensible a lo que en lugar de aceptar en silencio reprocha de muchas maneras.

Canciones de autores que cruzaron el siglo como Rafael Álvarez, Germán Alcántara, Miguel Paniagua y Julián Paniagua cuya producción popular se encuentra sumergida en los formatos de la música de salón de fin de siglo, fueron publicadas en la colección de folletos titulada *Música de Guatemala*, entre 1955 y 1960, por Dirección General de Cultura y Bellas Artes.

Algunas de estas canciones se apartaron de la tonada erótica de tono doliente y romántico para dar paso a canciones inspiradas en la riqueza natural y cultural de Guatemala. La más conocida, que ha perdurado como símbolo de la nación hasta el momento presente, es la mazurca *Bella Guatemala* (1888) del compositor Germán Alcántara (1863-1910). Del mismo género es la canción criolla *Lago de Amatitlán* para voz con acompañamiento de piano escrita Julián Paniagua (1856-1946) (Antología No. 25). Esta composición narra, cantando con ritmo de alegre marcha en 6/8 (Two step), la peripecias de un viaje de recreo a el lago de Amatitlán (a 25 Km. de la capital) en de fin de semana. El discurso descubre con humor la

comida, el paisaje, la belleza femenina y el enamoramiento que resulta el punto culminante del viaje:

*Era un domingo
con mucho afán
tomaron tren las Ninfas
para Amatitlán*

*Que hermoso es el lago
que lindo es nadar
y bellas muchachas con gran alegría
se van a bañar*

*Después del baño
dulce impresión
deseando copas
se dirigen al salón*

*Al oír marimba
bailan como están
parejas se abrazan
otras se besan y bataclán.*

*Después del baile
almorzar con la novia es de rigor
mojarritas con chuchitos
y chiles rellenos de amor*

*Al fin regresan tristes ya
criticando a la reunión
pero pasaron día feliz
¡Ay, ay! todo fue ilusión*

D. Antología de canciones

- No. 1. *Todos los indio*. (Tonada) Anónimo
No. 2. *Aónde está tata Pascual?. ¡Aquí está!*. (Tonada) Anónimo
No. 3. Albricias Israel. (Tonada) Anónimo
No. 4. En Belén está la gloria. Villancico Salvador Iriarte
No. 5. *[Pastorela]* Anónimo
No. 6. *Somos bellas colegialas. Coro de los comediantes* Anónimo
No. 7. *Ave María* Miguel Paniagua
No. 8. *Ave María* Valentín La Fuente
No. 9. *Volvió benigno el cielo* (Himno patriótico) Anónimo
No. 10. *Salve escuela. Coro escolar* Miguel Paniagua

- No. 11. *El juego de los niños* Salvador Iriarte
 No. 12. *Las letras. Canto escolar* José Domingo Castro
 No. 13. *Una zagala graciosa* (Romance español) Anónimo
 No. 14. *Perdí mi corazón* Juan Bautista Arriaza (texto)
 No. 15. *El cisne* Anónimo
 No. 16. *Al contemplar amante* Anónimo
 No. 17. *Ángel mío* Anónimo
 No. 18. *Cuando a tus plantas vuelva* Juan de Jesús Fernández
 No. 19. *Aquí en mi pecho habita* Juan de Jesús Fernández
 No. 20. *Tómame el oro que la Arabia cría* José León Zerón
 No. 21. *Partes y me abandonas* José León Zerón
 No. 22. *Oh noche majestuosa* Eduardo Sosa
 No. 23. *De la vida me olvido yo. Danza* Julián González
 No. 24. *Ya ves que te quiero tanto. Bambuco* Pedro Morales Pino
 No. 25. *Lago de Amatitlán. Two step* Julián Paniagua

ABREVIATURAS

- AFU = Archivo Fernando Urquizú
 CCDRAO = Centro Cultural y Deportivo Rafael Álvarez Ovalle
 CPDJP = Colección Pedro de J. Paniagua
 MAM = Museo de Arte Moderno
 MNH = Museo Nacional de Historia
 TN = Tipografía Nacional

Detalle de ediciones

- No. 10. Miguel Paniagua: *Salve escuela*
 1) M.I., c. 24-3: Fa
- No. 14. Juan Bautista Arriaza (texto): *Perdí mi corazón*
 1) Voz 2, c. 17-4: silencio de corchea-corchea → silencio de negra
 2) Voz 2, c. 18-4: se trasladaron las cuatro semicorcheas a octava alta para resolver por grado conjunto en el compás siguiente
- No. 15. Anónimo. *El Cisne*
 1) Violín - Piano, M.D. c. 6, 1-4: Dob → Do

- 2) Violín - Piano, M.D. c. 10, 4: Si → Sib
- 3) Violín - Piano, M.D. c. 11, 3-4: Si → Sib
- 4) Violín - Piano, M.D. c. 13, 1-4: Si → Sib
- 5) 2a. Voz, c. 13, 2: Si → Sib

No. 17. Anónimo. *Ángel mío*

- 1) Piano: M.I. c. 11, todo el compás: Fa # → Fa
- 2) Piano, M.D. c. 11-4: Fa # → Fa
- 3) Piano, M.I. c. 12, todo el compás: B → Bb
- 4) Piano, M.I. c. 12, todo el compás: Fa # → Fa
- 5) Piano, M.I. c. 16, todo el compás: Fa # → Fa
- 6) Piano, M.I. c. 19-3: Si → Sol

No. 18. Juan de Jesús Fernández: *Cuando a tus plantas vuelva*

- 1) Voz 2, c. 6-4: G → G#
- 2) Voz 1, c. 19-4: Re → Re#

No. 19. Juan de Jesús Fernández. *Aquí en mi pecho habita*

- 1) Piano, M.I., c. 3-4: G# → G

No. 20. José León Zerón. *Partes y me abandonas*

- 1) Voz 2, c. 12, 2: Re → Re#
- 2) Guitarra, c. 14, 1: Fa mayor → Mi mayor
- 3) Guitarra, c. 24, 2: La → Lab
- 4) Voz 2, c. 25, 1-2: nota sol agregada

No. 23. Julián González: *De la vida me olvido yo*

- 1) Barítono, c. 16-1: Do → Re

No. 1 Todos los indio

Tonada a dúo al Niño Dios

Anónimo

Editor: Igor de Gandarias - 2013

[Allegro Moderato]

1. To - do los in - dio mi pue - blo jun - to con los prin - ci - pal cua - tro
 2. Al Ni ño Dios de Be - lén to - dos jun - to va - mos ver a - quel
 3. Muy pli ji - do voy lle - gar con los ni - ño va - mos ver no va
 4. Ta - cu llu - nu mac Se - ñor, Se - ñor ta cu llu nu mac, no te -

6. cin - co mi - or - to - mo cin - co seis sie - te pis - cal. cua - tro cal.
 Ma - ri - ay Ju - sep - aho - ra va - mos co - no - cer. a - quel cer.
 de - cir con no - so - tro no hay al - gún co - sa que trer. no va trer.
 ne - mos que te dar - al - gún co - sa no hay ma nac. no te nac.

1. 2.

Estribillo

11. Ja Ja Ja, Jo ca ta ta, Jo ca ta ta, ti pe gua ran chu tia cua la, ti pe gua ran chu tia cua la.

No. 2 Aonde está tata Pascual?. ¡Aquí está!

Tonadita del Niño Dios

puesta para piano para la novena de donde el Sr. Dr. D. E. M.

Anónimo

Editor: Igor de Gandarias - 2013

Piano

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 6/8 time with a key signature of one flat (Bb). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 6-11. The right hand continues with eighth-note patterns and slurs, and the left hand maintains the accompaniment with some rests.

Musical notation for measures 12-15. The right hand introduces chords in the first measure, followed by eighth-note patterns. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 16-20. The right hand features chords and eighth-note patterns. The left hand continues with eighth-note accompaniment, ending with a sharp sign in the final measure.

Musical notation for measures 21-25. The right hand features chords and eighth-note patterns. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

No. 2 Aonde está tata Pascual?. !Aquí está! - Anónimo

25

30

No. 3 Albricias Israel

Tonada de Pascua

Anónimo

Editor: Igor de Gandarias - 2013

Piano

Measures 1-5 of the piece. The music is in 6/8 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth notes and chords, while the left hand provides a steady accompaniment of chords.

Measures 6-10. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a more active accompaniment with eighth notes and chords.

Measures 11-16. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with a steady accompaniment.

Measures 17-21. The right hand features a melodic line with some rests, and the left hand continues with a steady accompaniment.

Measures 22-26. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with a steady accompaniment.

No. 3 AlbriciasIsrael - Anónimo

28

Musical notation for measures 28-33. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 30. The lower staff is in bass clef, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

34

Musical notation for measures 34-37. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 35. The lower staff is in bass clef, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

38

Musical notation for measures 38-43. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 39. The lower staff is in bass clef, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line in measure 43.

No. 4 En Belén está la gloria

Villancico al Niño Dios

Salvador Iriarte (1856-1908)

Editor: Igor de Gandarias - 2013

Piano

ff

Pno.

Tes.

13 *Tenores*

En Be - lén es - tá la glo - ria ¡oh! que gran fe - li - ci -

Pno.

Tes.

17

dad, al - ber - gar - se en un es - ta - blo to - da la di - vi - ni - dad, al - ber -

Pno.

17

No. 4 En Belén está la gloria - Salvador Iriarte

Tes. 22 gar - seen un es - ta - blo to - da la di - vi - ni - dad. En Be - dad. Por -

Pno. 22

Tes. 27 *solo* quees táel di - vi - no ver - bo y to - da la Tri - ni - dad, por el a - mor de los hom - bres u -

Pno. 27

Tes. 33 ni - doa suhu - ma - ni - dad, por el a - mor de los hom - bres, u - ni - doa lahu - ma - ni -

Pno. 33

Tes. 38 dad, por el a - mor de los hom - bres u - ni - doa suhu - ma - ni - dad, por

Pno. 38

No. 4 En Belén está la gloria - Salvador Iriarte

43

Tes.

el a-mor de los hom - bres u - ni - doḡa suhu-ma - ni - dad. Por dad.

Pno.

No. 5 [Pastorela]

Voces

Anónimo

Editor: Igor de Gandarias - 2013

1 1a. Tonadita de los pastores Sigue el otro versito y después la Seguidilla

Es-cu-chad pas-to-res las vo-ces del cie-lo en que nos a - nun-cian mis - te - rios sa-gra-dos

Seguidilla

1 Y con cas-ta - ñue - las y con tam-bor - ci - tos a nues-tro-ni - ñi - to

7 3 más

ce - le - bra - re - mos, a nues - tro ni - ñi - to ce - le - bra - re - mos.

1 2a. Tonada Canta la música primero y después canta Elisa.

Ya — me re - ti - roa - díos a - do - ra - daE - li - sa

1 3ra. Tonada

Oi-go las vo - ces del cie - lo y me que-do sin sen ti-do. Oi-go

6 1.

ti - do cuan - does - cu - cho que me di - cen queel Me - sí - as ha na -

10 Sigue la música y después sigue Elisa.

ci - do, queel Me - sí - as ha na - ci - do, cuan - does ci - do.

1 4ta. Tonadita de Eligio (la misma tonada canta Blas)

E - li - sa vues - tros pri - mo-res por-qué los has ol - vi - da-do, mi - ra...

5ta. Tonada

1 
An-sio-so de ver___ al rey de los cie - los pue-blen-se de glo - rias

3 más
Antes de que aparezca el ángel, canta
la música: Pastores de estas cabañas

7 
a - ques - tas mon - ta - ñas y de re - go - ci - jos Se - - - ñor.

Tonada humana

1 

6a. Tonada (canta Elisa)

Allegro Moderato

1 
Ya que los cie - los tan e-le - va - dos me dan in - di - cios de a - le - grí - a

9 
en an - sias mi al - ma se lle - na de - se - a ver - se en tu pre - sen - cia

17 
en an - sias mi___ al - ma se lle - na de - se - a ver - se en tu pre - sen - cia. 2 más

7a. Tonada (canta primer pastor)

1 
Za - ga - las a - ma - das va - mos con - ten - tas a nues - tras ca - ba - ñas a tra - er o - fren - das. 2 más

8a. Tonada

1 
Del cie - lo ha ba - ja - do el Dios - hu - ma - na - do, se mues -

4 
tra los hom - bres en car - ne mor - tal, se mues - tra a los hom - bres en car - ne mor tal.

8 Estribillo (todos)

Y con gui - ta - rras y con cas - ta - ñue - las,

1 9a. Tonada con responsión

A la me - dia no - che sea - brie - ron los cie - los, un za - ga - li - to qui - zo mos

trar - se, un za - ga - li - to qui - zo - mos - trar - se

13 Todos

!Ay que bo - ni - to si, si, si, el chi - qui - ti - to si, si, si.

nos e - na - mo - ra si, si, si, sus pu - che - ri - tos si, si, si.

Oh za - ga - li - to si, si, si tan tier - ni - to si, si, si.

1 10a. Tonada (cantan todos)

Cantan todos: Vámonos Pastores en la misma tonada

A - dios Ma - rí - a rei - na del cie - lo cui - dad al ni - ño te lo pe - di - mos.

1 Última Tonada

Es - ta no - chees No - che - fue - na te - ne - mos de ce - le - brar,

a la li a la la a la li li a la la la la la la la la la.

No. 6 Coro de los comediantes

Anónimo

Editor: Igor de Gandarias - 2013

Coro

9

So-mos be-las co-le-gia-las en es-tre-cha re-clu-sión,

14

en-to-na-mos los mai-ti-nes sin nin-gu-na vo-ca-ción.

18

De los san-tos del re-ta-blo que co-no-cen nues-tro mal,

22

1.

in-vo-ca-mos a San Pa-blo por sue-pís-to-la nup-cial.

26

2.

pís-to-la nup-cial. Ay! quee-pís-to-la más be-lla,

30

ay! que flor de Je-ri-có, le-íns-pi-ra-ba bue-naes-tre-lla

34

cuan-doel san-to laes-cri-bió, nues-tros o-í-dos ya se re-cre-an con ca-te-

38

cis-mo tan e-jem-plar. Por Je-sús Cris-to que nos la le-an, por Je-sús

42

Cris-to que nos la le-an ma-ña-na mis-mo pa-raal-mor-zar, por Je-sús

46

Cris-to que nos la le-an ma-ña-na mis-mo pa-raal-mor-zar.

73. Ave María

Miguel Paniagua (fla. ca. 1890)

Edición: Igor de Gandarias - 2013

Bolero

Piano

Voz

Dios te sal - ve, sal - ve Ma - rí - a lle - na de

Pno.

Voz

gra - cia, lle - na - de gra - cia el - Se - ñor

Pno.

Voz

es con - ti - go, ben - di - ta - tú, ben - di - ta - res.

Pno.

No. 7 Ave María - Miguel Paniagua

19

Voz

En - tre

Pno.

23

Voz

to - das las mu - je - res, y ben - di - to es el

Pno.

scherzando

28

Voz

fru - to de tu vien - tre, de tu vien - tre,

Pno.

33

Voz

de tu vien - tre, vien - tre Je - sús.

Pno.

No. 8 Ave María

Valentin La Fuente Sánchez (n. 1841)

Editor: Igor de Gandarias - 2013

Piano

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

Pno.

The piano accompaniment continues with two staves. It includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A first ending bracket labeled '1)' is present in the right hand. The key signature and time signature remain the same.

V. 1

Dios te sal - ve Ma - rí - a con - sue - loy re - fu - gioes - pe - ran - za mí -

V. 2

Dios te sal - ve Ma - rí - a con - sue - loy re - fu - gioes - pe - ran - za mí -

Pno.

The vocal and piano accompaniment section consists of three staves. The top two staves are for vocal parts (V. 1 and V. 2), and the bottom two staves are for piano accompaniment (Pno.). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature and time signature are consistent with the previous sections.

No. 8 Ave María - Valentín La Fuente S.

11

V. 1
a. Lle - na e - res de gra - ci - a vir-gen fiel, to-das las tie-nes tú.

V. 2
a. Lle - na e - res de gra - ci - a vir-gen fiel, to-das las tie-nes tú.

Pno.

15

V. 1
El Se-ñor es con - ti - go y ben-di-ta tú e - res, mun - doy

V. 2
El Se-ñor es con - ti - go y ben-di-ta tú e - res, mun - doy

Pno.

19

V. 1
cie - lo te a - la - ban te ben - di - cen y te can - tan, oh que be - lla e - res tú.

V. 2
cie - lo te a - la - ban te ben - di - cen y te can - tan, oh que be - lla e - res tú.

Pno.

No. 8 Ave María - Valentín La Fuente S.

25

V. 1
Ma - dre del al - ma, Vir - gen de la luz, de la luz de tus di - vi - nos o - jos, dad - le

V. 2
Ma - dre del al - ma, Vir - gen de la luz,

Pno.

31

V. 1
luz a mi co - ra - zón,

V. 2
de la luz de tus di - vi - nos o - jos dad - le luz a mi pen - sa

Pno.

36

V. 2
mien - to.

Pno.

No. 8 Ave María - Valentín La Fuente S.

41

V. 1
Vir - gen de gra - cia, vir - gen dea - mor, del a -

V. 2
Vir - gen de gra - cia, vir - gen dea - mor,

Pno.

45

V. 1
mor quea Dios le tie - nes tú, — dad mea mi pa - ra a - mar - le yo,

V. 2
del a -

Pno.

49

V. 1

V. 2
mor quea Dios le tie - nes tú, dad - mea mi pa - ra a - mar - le yo.

Pno.

No. 8 Ave María - Valentín La Fuente S.

53

V. 1

V. 2

Pno.

Yo

57

V. 1

V. 2

Pno.

siem - pre en pos de ti has-ta en - con - trar mi bien,

Yo siem - pre en pos de ti has-ta en - con - trar mi bien,

61

V. 1

V. 2

Pno.

tan - to pe - nar tan - to sen - tir, pe - ro

tan - to pe - nar tan - to sen - tir, pe - ro

No. 8 Ave María - Valentín La Fuente S.

65

V. 1 un dí - a des - can - sa - ré a la ban - doxa la Ma - dre de

V. 2 un dí - a des - can - sa - ré a la ban - doxa la Ma - dre de

Pno.

68 **Tempo primo**

V. 1 Dios. Ben-di - ta siem - pre por siem - pre Ma - rí - a, siem-prey por

V. 2 Dios. Ben-di - ta siem - pre por siem - pre Ma - rí - a, siem-prey por

Pno.

71

V. 1 siem - pre mi dul - ce Je - sús, Je - sús, Je - sús.

V. 2 siem - pre mi dul - ce Je - sús, Je - sús, Je - sús.

Pno.

No.9 Volvió benigno el cielo

(Canción patriótica)

Allegro Moderato

Anónimo

Editor: Igor de Gandariarias - 2013

Voz 2a. 

1. Vol - vió be - nig-noel cie - lo, vol - vió be - nig-noel
 2. Tres si - glos de ca - de - nas, tres si - glos de ca -
 3. Tan - tas des - gra - cias tan - tas, tan - tas des - gra - cias
 4. Li - bre pro - pi - cioel ha - do, li - bre pro - pi - cioel



cie - lo, ¡oh! fe - liz pa - tria - mí - a,
 de - nas, deo - pro - bioy de mi - se - ria,
 tan - tas, ca - tas - tro - fes crue - les
 ha - do, tehi - zo li - bre hoy te tie - ne



a li - brar - tees - te dí - a deu - na nue - va cruel - dad.____
 su - fris - te de la l - be - ria, tres si - glos deo - pre - sión.____
 a vues - tros hi - jos fie - les o - bli - gan - a ju - rar.____
 y se - rás aun - que true - ne el bron - ce a - te - rra - dor.____



Vol - vió gen - viar a tu sue - lo el so - sie - go de - sea - do,
 Des - pués tus pla - zas lle - nas, vis - teen lu - gar de her - ma - nos,
 So - bre tus a - ras san - tas ju - ran pues que ja - mas,
 El san - tua - rio sa - gra - do de tus au - gus - tas le - yes,



por la am - bi - ción tur - ba - do, la dul - ce li - ber - tad, dul - ce li - ber - tad.____
 de fe - ro - ces ti - ra - nos, que tehi - cie - ron trai - ción, tehi - cie - ron trai - ción.____
 ¡Oh pa - tria! vol - ve - rás,____ a ver - te do - mi - nar, ver - te do - mi - nar.____
 no lo ho - lla - ran los re - yes, del - i - be - roo - pre - sor, i - be - roo - pre - sor.____

No. 10 Salve escuela

Coro - (18 de julio de 1891)

Miguel Paniagua (fl. ca. 1890)

Editor: Igor de Gandarias - 2013

Marcial

Coro

Pno.

Sal-vees-

5

cue-la tu luz bien-he-cho-ra, hoy nos mues-trau-na vi-da me - jor, hoy nos

9

di-ce que el al-macrea - do - ra es la cien-cia nes-tro ú-ni-co a-mor. mor.

No. 10 Salve escuela - Miguel Paniagua

14

Tean - he-

18

la-mos con to-do ca-ri-ño, por-quein-

22

se-ñas la sen-da del bien, por-quein-se-ñas la sen-da del bien, por-quein-

26

cul-cas vir-tud en el ni-ño, en el ni-ño en el ni-ño,

No. 10 Salve escuela - Miguel Paniagua

30

trans - for - man - do su vi - da en e - dén,

34

en e - dén, en e - dén.

No. 11 El juego de los niños

Salvador Iriarte (1856-1908)

Editor: Igor de Gandarias - 2013

Tempo di Polka

Voz y piano

Fue-gos de ca-ñay cas-

7

ti - llos, ca-ba lli-tos, vo-la ti - nes yun gran bai-lehas-ta mai - ti - nes, que du-

12

1. 2.

real a - ma-ne cer. Fue-gos cer. Ya más, en los in - ter - me-dios, glo - bos

17

1.

sin cuen-toae-ros - tá - ti - cos, que se los de-jen es - tá-ti-cos, a cuan-tos los quie-ran ver. Ya

23

2. 3.

ver. Ya ver. FIN más en los in - ter - me-dios glo-bos sincuen - toae - ros - tá - ti - cos, que

29

1. 2. D.C. al C y Fin

le-los de-jen es - tá - ti - cos a cuan-tos los quie - ran ver, ya ver. Fue-gos

No. 12 Las letras

(Canto escolar)

José Domingo Castro (n. 1872)

Editor: Igor de Gandarias - 2013

Moderato

Coro infantil

Piano

Va-rias le-tras for-man sí - la - bas, va-rias sí-la-bas pa-

8

la-bras. Las pa - la-bras re - pre - sen - tan lo que el pen - sa - mien - to a - bar - ca.

13

f

f

Las vo-ca-les ya las sé A O U I E, és-tas son cin-co de lo que doy fe.

21

El al-fa-be-to ca-bal ya lo es-tu dia - ré, pe-ro co-noz-co la co-ma y pun - to fi - nal.

No. 13 Una zagala graciosa

(Romance español)

Anónimo

Editor: Igor de Gandarias - 2013

Andante

U - na za - ga - la gra - cio - sa que quin - ce a - ños te - ní - a aun pas - tor - ci - to pe -

dí - a leex - pli ca - se quéé - raa - mor, aun pas - tor - ci - to pe -

dí - a leex - pli ca - se quéé - raa mor. El pas - tor se son - re - í - a y le

da - ba es - ta lec - ción, y le da - ba, y le da - ba, y le da - ba es - ta lec - ción.

No. 14 Perdí mi corazón

Texto: Juan Bautista Arriaza (España, 1770-1837)

Editor: Igor de Gandarias - 2013

[Moderato]

Soprano I

Per - dí mi co - ra - zón, ¿le ha - béis ha - lla - do, nin-fas del

Soprano II

Per - dí mi co-ra-zón, ¿leha-béis ha - lla - do, nin-fas del

S

va - lleen que pe - nan - do vi - vo?, a - yer an - dan - do so - loy pen - sa - ti - vo

S

va - lleen que pe - nan - do vi - vo?, a - yer an - dan - do so - loy pen - sa - ti - vo

S

sus - pi - ran - do mi - a - mor por es - te pra - do. Él hu - yó de mi pe - cho des - o - la - do

S

sus - pi - ran - do mi - a - mor por es - te pra - do.

S

el ra - yo ve - loz y tan es - qui - vo que yo gri - té: de - ten - te ¡oh!, de -

S

co - mo el ra - yo ve - loz y tan es - qui - vo que yo gri - té: de -

S

ten - te ¡oh fu - gi - ti - vo! y ya no le vi más por nin - gún la - do. Si

S

ten - te ¡oh fu - gi - ti - vo! y ya no le vi más por nin - gún la - do. Si

Perdí mi corazón - Juan Bautista Arriaza (Texto)

23

S no le co - no - céis, co - moen un a - ra, ar-deen él u - na ho-gue-ra cruel he -

S no le co-no - cé - is, co-moen un a - ra, ar-deen él u - na ho - gue-ra cruel he -

27

S ri - - da, por víc-ti - ma de Sil-via le de - cla - ra. Dad - le por vues-tro

S ri - - da, por víc-ti - ma de Sil-via le de - cla - ra. Dad - le por vues-tro

31

S bien que e - sa ho-mi - ci - da le hi-zo tan in fe - liz quea-don - de

S bien que e - sa ho-mi - ci - da le hi-zo tan in fe - liz quea-don - de

35

S pa - ra mi co - ra - zón ya no hay pla - cer ni vi - da.

S pa - ra mi co - ra - zón ya no hay pla - cer ni vi - da.

No. 15 El Cisne

Tonada

Anónimo

Editor: Igor de Gandarias - 2013

Moderato *p*

Voz

Yo po-bre cis - ne dea-par-ta-da zo - na pin-téel a-mor con pá-li-dos co-

Violines 1 - 2

Bajo

5

lo - res so-bre la nie-ve queal Do-frín co-ro - na yén-tre las bé-ti - cas flo - res. Yo po-bre

1)

10

2.) *f*

res. Yo lo can - té yén plá-ci-da quie-tud vi-bró mi pe-choal a-mo-ro-sqa - cen - to co-mo

2)

3)

4)

5)

No. 15 El Cisne - Anónimo

15

vi - bran las cuer-das deun la - úd a-gi - ta-das a - gi - ta das por el vien - to, co - mo vi - bran las

19

cuer-das deun la úd a - gi - ta-das a - gi - ta-das por el vien - to. Yo lo can vien-to.

1. 2.

No. 16 Al contemplar amante

Anónimo

Editor: Igor de Gandarias - 2013

Voces

Al con-tem - plar a - man - te tus gra - cias be - lla

7

Li - sa, mi co - ra - zón os - ten - ta go - zar la

14

ma - yor di - cha, go - zar la ma - yor di - cha.

21

Tues - ti - lo tuher - mo su - ra tua - gra - do y tus ca - ri - cias

29

en - san - chan a - mo - ro - sa a quien tu bel - dad mi - ra,

37

en - san - chan a - mo - ro - sa a quien tu bel - dad mi - ra.

No. 17 Ángel mío

Tonada

Anónimo

Editor: Igor de Gandarias - 2013

Voz

Án-gel mí-o tu-dul-ce mi-ra-da me re-ve-lael pe-sar de tu vi-da, tu pa-

Piano

V.

de-ces a-mi-ga que-ri-da y yo su-fro con ver-te llo-rar. An-gel rar. E-se

Pno.

V.

fue-go que vier-ten tus o-jos, e-sa lla-ma quea-bra-za tu fren-te, e-sa

Pno.

V.

lá-gri-ma pu-ra yar-dien-te, án-gel mí-o la vier-te por mi. E-se mi.

Pno.

No. 18 Cuando a tus plantas vuelva

Juan de Jesús Fernández (1795 - 1846)

Editor: Igor de Gandarias - 2013

Andante

Voz 1a.

Cuan - do a tus plan - tas vuel - va a - ma - ble Fi - lis mí - a, no

Voz 2a.

Cuan - do a tus plan - tas vuel - va a - ma - ble Fi - lis mí - a, no

Guitarra

5

ve - a yo en tus la - bios si - no la fiel son - ri - sa. Cuan ri - sa.

ve - a yo en tus la - bios si - no la fiel son - ri - sa. Cuan ri - sa. Y

10

No me lo nie - gues Fi - lis ni me in - sul - tes ni -

cuan - do te pro - pon - ga un be - so en las me - ji - llas,

Quando a tus plantas vuelva - Juan de Jesús Fernández

14

ri - ñas. Y cuan - do te pro - pon - ga, un be - so en las me - ji - llas no
y cuan - do te pro - pon - ga un be - so en las me - ji - llas no

19

me lo nie - gues Fi - lis, ni me in - sul - tes ni ri - ñas, no
me lo nie - gues Fi - lis, ni me in - sul - tes ni ri - ñas, no

23

me lo nie - gues Fi - lis, ni me in - sul - tes ni ri - ñas. ri - ñas.
me lo nie - gues Fi - lis, ni me in - sul - tes ni ri - ñas. Y ri - ñas.

No. 19 Aquí en mi pecho habita tu imagen

Moderato

Juan de Jesús Fernández (1795-1846)

Editor: Igor de Gandarias - 2013

p

Aquí en mi pe-cho ha - bi - ta tui - ma - gen a - do - ra - da a -

p

Aquí en mi pe-cho ha - bi - ta tui - ma - gen a - do - ra - da a -

Piano

5

quí es - tás - re - tra - ta - da por el ar - te de a mar. _____ A

quí es - tás - re - tra - ta - da por el ar - te de a mar. _____ A

Pno.

9

mar. _____ Les - bia mí - a tui - ma - gen mi vi - da en dul - ce pe - na, a la

mar. _____ Les - bia mí - a tui - ma - gen mi vi - da en dul - ce pe - na,

Pno.

Aquí en mi pecho habita tu imagen - J. de Jesús Fernández

14

tu-ya en-ca-de-na, a la tu-ya en-ca-de-na, a la tu - ya en ca - de - na,
a la tu-ya en-ca-de-na, a la tu - ya en ca - de - na, mi -

Pno.

18

mi - ti - gael cruel ar - dor, mi -
ti - gael cruel ar - dor, mi - ti - gael cruel ar -

Pno.

21

ti - gael cruel ar - dor, mi - ti - - - gael
dor, mi - ti - gael cruel ar - dor, el

Pno.

24

cruel ar - dor. ¡Ay! que de pe - nas

cruel ar - dor. ¡Ay! que de pe - nas

Pno.

28

su - freun tier - noa man - te en el ins - tan - te, en el ins -

su - freun tier - noa man - te en el ins - tan - te, en el ins -

Pno.

33

tan - te en que a - may que de - se - - - a. ¡Oh! Ve - nus

tan te en que a - may que de - se - - - a. ¡Oh! Ve - nus

Pno.

Aquí en mi pecho habita tu imagen - J. de Jesús Fernández

37

noha - gas que mi Les - bia se - a du - raa mi blan - do

noha - gas que mi Les - bia se - a du - raa mi blan - do

Pno.

42

pe-cho cual dia - man - - - te, cual dia - man - - - te.

pe-cho cual man - - - te, cual dia - man - - - te.

Pno.

Voz

Guitarra

Tó - ma-teel o - ro que la A - ra-bia crí - a, oh mi ri - val que

co - moal ra-yo te-mo, oh mi ri - val que co - moal ra-yo te-mo.

Ve-tea rei - nar a don - de na-ceel dí - a, aun-que o - be dez - ca, en el

o - tro ex - tre-mo dé - ja-me a mi, con la pas-to-ra mí - a,

dé - ja-me a mi, con la pas-to-ra mí - a dé - ja-me due - ño

de sua-mor su - pre-mo, de - ja - me due - ño de sua-mor su - pre-mo.

No. 21 Partes y me abandonas

(Tonada)

José León Zerón

Editor: Igor de Gandarias - 2013

Andante

Voz 1

Par - tes y me a-ban - do - nas y mis rue - gos, mis rue - gos en

Voz 2

Par - tes y me a-ban - do - nas, me a-ban - do - nas y mis rue - gos, mis rue - gos en

Guitarra

6

va - no quie - ren con - mo-ver el al - ma de la bel - dad que me ro - bó el so - sie - go

va - no quie - ren con - mo-ver el al - ma de la bel - dad que me ro - bó el so - sie - go

11

y de mi pe - choa - rre - ba - tó la cal - ma, y de mi pe - choa rre - ba - tó la cal - ma.

y de mi pe - choa - rre - ba - tó la cal - ma, y de mi pe - choa rre - ba - tó la cal - ma.

1)

2)

15 *grandioso*

par - tes pues llé - va - te con - ti - go, mies - pe - ran - za mis

Par - tes pues, par - tes pues llé - va - te con - ti - go mies - pe - ran - za mis

20 *poco rall* *a tempo* *poco rall* *a tempo*

sue - ños y mi glo - ria, mies - pe - ran - za, mis sue - ños y mi glo - ria, llé - va - te to - do y dé - ja - me con -

sue - ños y mi glo - ria, mies - pe - ran - za, mis sue - ños y mi glo - ria, llé - va - te to - do y dé - ja - me con -

25

mi - go tuher - mo - sai - ma - gen, tuher - mo - sai - ma - gen y mi cru - el me - mo - ria, llé - va - te -

mi - go tuher - mo - sai - ma - gen, tuher - mo - sai - ma - gen y mi cru - el me - mo - ria, llé - va - te -

Partes y me abandonas - José León Zerón

30

to - do y dé - ja - me con mi - go, tuher - mo - sai - ma - gen, tuher - mo - sai ma - gen y

to - do y dé - ja - me con mi - go, tuher - mo - sai - ma - gen, tuher - mo - sai ma - gen y

34

mi cru - el me - mo - ria, y mi cru - el me - mo - ria.

mi cru - el me - mo - ria, y mi cru - el me - mo - ria.

No. 22 Oh noche majestuosa

Eduardo Sosa

Editor: Igor de Gandarias - 2013

Moderato

Soprano I

Soprano II

Oh no - che ma-jes-tuo-sa pla-cen-

Oh no - che ma-jes-tuo - sa, ma-jes-tuo-sa pla-cen - te ray so - se

te - ray so-se - ga - da, so-la tu con tu si - len - cio mi tor -

ga - da so-se - ga - da, so-la tu con tu si - len - cio mi tor -

men - to gra - ve cal - ma: cal - ma: Oh be - lla

men - to gra - ve cal - ma: Oh cal - ma: Oh lu - na oh be - lla

lu - na de las al - mas que man -

lu - na pro-tec - to - ra de las al - mas que man - tie nen, que man -

tie ne del a - mor la li - son - je-raes-pe - ran - za,

tie nen del a - mor la li-son ge-raes-pe ran - za, es - pe - ran - za,

que man-tie - nen del a - mor la li-son je - raes - pe - ran - za.

que man-tie - nen del a - mor la li-son je - raes - pe - ran - za.

No. 23 De la vida me olvido yo

(Danza)

Música: Julián González (1864 - 1868)

Letra: Francisco Lemus

Editor: Igor de Gandarias - 2013

Barítono

Guitarra

B

Grra.

B

Grra.

B

Grra.

B

Grra.

B

Grra.

De la vi - da me ol - vi - do yo en - me - dio de i - lu - sión ya -
 mor, a - trac - ti - vos no hay pa - ra mi en la vi - da del a - ma - dor. Siem - pre,
 siem - pre tran - qui - loes - toy, por - que nun - ca pien - so en a - mar, por - que
 se que al pen - sar en e - lla no a - cier - to el to - no que de - bo dar. De la
 dar. Ol - vi - da - me in gra - ta ya que en va - nos to - do, ya que ni un mo -

De la vida me olvido yo - Julián González

23

B

8

Grra.

23

men - to me pue - des a - mar, sia - mor no te ins -

27

B

8

Grra.

27

pi - ra mi do - lien - te can - to mi llan - to de fue - go a -

32

B

8

Grra.

32

dios, pa - ra siem - prea - dios, pa - ra siem - prea - dios. Ol - vi - da - mein dios.

No. 24 Ya ves...

Bambuco para canto y piano

Pedro Morales Pino

Editor: Igor de Gandarias - 2003

Allegro

Voz

Piano

Ya ves, ya ves, ya ves que me mue-

7

roin - gra-ta!. Por-qué, por-qué, por-qué no cu-ras mi pe - na?.

12

Ja - más se-rá, ja - más se-ra mu-ger bue-na la quein-sen - si-ble nos ma-ta.

18

No. 24 Ya ves... - Pedro Morales Pino

23

Fin

28

Con mi me-mo-ria te mi-ro, mis o-jos son pa-ra-ha - blarte: mis la-bios pa-ra
E - sain-so-por-ta-ble cal-ma, te a rran-ca - ra con ar dor; por-que la fal-ta-

33

be - sar-te, cuan-doen mis sue-ños de-li - ro, cuan-doen mis sue - ños de - li - ro.
dea - mor pro - du - ceã ne - mia en al-ma, pro - du - ce a - ne - mjaen el al - ma.

Pno.

33

38

Pno.

44

D.C. al S y Fine

No. 25 Lago de Amatitlán

Marcha. Two step. Canción criolla

Julián Paniagua Martínez (1856-1946)

Editor: Igor de Gandarias - 2013

mf

Voz

E - raun do - min - go

Piano

f *mf*

V.

con mu - choa - fán, to - ma - ron tren las Nin - fas pa - ra A - ma - ti -

Pno.

V.

tlán. Que her - mo - so es el la - go, que lin - does na - dar,

Pno.

No. 25 Lago de Amatitlán - Julián Paniagua M.

16 *ff*

V. y be-las mu - cha-chas con gran a - le - grí - a se van a ba - ñar.

Pno. *ff*

20 *mf*

V. Des-pués del ba - ño dul-ceim-pre sión, de-sean-do co-pas se di-

Pno. *mf*

26 *ff*

V. ri-jen al sa - lón, al oír la ma - rim - ba bai-lan co - moes - tán.

Pno. *ff*

32

V. Pa-re-jas sea - bra-zan o-tras se be-san y ba-ta - clán. E - raun do

Pno. *mf*

No. 25 Lago de Amatitlán - Julián Paniagua M.

37 *p* *f*

V. *p* *f*

Des-pués del bai-le al-mor-zar con la no-viaes de ri-gor, mo-ja-

Pno. *p* *f*

42

V.

rri-tas con chu-chi-tos y chi-les re-lle-nos de a-mor. Al fin re-

Pno.

46

V.

gre-san tris-tes ya, cri-ti-can-do a la reu-nión, pe-ro pa-

Pno.

50 *f* *f* *D.C. al* *f* *D.C. al*

V. *f* *D.C. al* *f* *D.C. al*

sa-ron dí-a fe-liz ¡ay, ay! to-do fue i-lu-sión. Des-pués del sión.

Pno. *f* *D.C. al*

8. Discusión de resultados

Los resultados de esta investigación amplían las perspectivas de apreciación, conocimiento y difusión de la canción popular en Guatemala durante el siglo XIX, por las siguientes razones:

- a. Pone a disposición y examina quince partituras de canciones populares completas y nueve ilustraciones diversas (melodía y texto) de canciones del siglo XIX inéditas, haciendo análisis y/o comentarios sobre las mismas bajo una perspectiva histórica. Ninguna investigación histórica pasada o presente sobre la música guatemalteca había abordado la tarea de ejemplificar con partituras la producción y evolución musical de la canción popular de tradición escrita del siglo XIX. Solo dos estudios han publicado partituras de expresiones vocales populares del siglo XIX, sin embargo, los dos lo hacen con otro propósito. El primero de ellos, titulado *El romance tradicional y el corrido en Guatemala* (1987) de Carlos Navarrete, publica la línea melódica con texto de un corrido del siglo XIX, sin explicación de su contenido musical, tan solo como ilustración antigua del género, ya que la investigación se centra en la recolección y organización de textos corrido como una de las formas de la cultura popular tradicional, desde el ángulo antropológico y literario, no musical. El otro estudio titulado *El son guatemalteco mestizo en el siglo XIX. Historia, tipos y representantes* (2012), elaborado por el coordinador de este proyecto, presenta dentro de una antología de sones, un villancico de Pascua de principios del siglo XIX, ilustrando el empleo temprano del ritmo del son mestizo en la música sacra vocal vernácula. Ambos trabajos, ofrecen información valiosa para el desarrollo de la presente investigación, pero no pretenden en absoluto profundizar en el tema de la canción del siglo XIX, para ofrecer una panorámica de su desarrollo. El número de canciones del siglo XIX tratados en ellos es ínfimo si se compara con las que contiene el presente estudio.
- b. Partiendo del análisis musical de las canciones encontradas y su confrontación con datos de archivo y bibliografía relacionada, proporciona datos que caracterizan, musical e históricamente, el desarrollo de la canción popular de tradición escrita del siglo XIX, en los distintos ámbitos sociales donde tuvo vigencia (religioso, civil y recreativo). Además rastrea su origen en el siglos anteriores, durante la colonia, hasta las formas adoptadas a fines del siglo XIX, que perduraron en la primera mitad del siguiente siglo. No habiéndose conocido estas obras con anterioridad es lógico que no existan referencias a las mismas. Solo dos textos anteriores han mencionado la existencia de dos piezas preparadas aquí para publicación. Se trata de la *Historia de la Música Guatemalteca desde la Monarquía Española hasta fines del año 1877*, publicado en 1878 por José Sáenz Poggio, donde informa que el autor de la tonada *Oh noche majestuosa* es Eduardo Sosa. El segundo, corresponde a la *Historia de la Música en Guatemala* de Rafael Vásquez (1950), donde aparte de dimensionar la importancia y naturaleza de la canción popular guatemalteca informa, entre otros datos relacionados, el desarrollo del *Ave María* en manos de Valentín Lafuente.

- c. Presenta por primera vez un catálogo de las canciones populares vigentes en el siglo XIX, ordenadas de acuerdo a la esfera social donde se desarrollaron, consignando datos de su instrumentación y la ubicación de las partituras.
- d. Conformar y brindar por primera vez un banco digital de imágenes de partituras manuscritas de canciones guatemaltecas del siglo XIX, asegurando así su conservación y estudio posterior.

El mayor valor de este estudio reside en su potencial para enriquecer la vida musical de Guatemala, desde el punto de vista educativo y artístico. En lo educativo por la facilidad de estudiar las canciones incluidas en la antología de partituras ofrecida, y, en lo artístico, por la ampliación del repertorio de música vocal del siglo XIX, que se ejecuta actualmente por solistas y grupos corales.

9. Conclusiones

- a. Se ha comprobado la existencia de un cuantioso fondo de partituras manuscritas, conservadas en diversos archivos públicos y privados de Guatemala, de canciones que fueron populares en el siglo XIX, y que ejemplarizan importantes fases históricas del desarrollo estético de la canción popular sacra y profana del siglo XIX en la ciudad de Guatemala. El repertorio de canciones se desarrolló en tres ámbitos distintos. Del sector religioso incluye alabados, antiguas tonadas de Pascua anónimas, con componentes de reminiscencia barroca y sencillos cánticos de pastorelay diferentes versiones de Ave María en estilo clásico, romántico y con ingredientes rítmicos profanos de fines de siglo. Del ámbito cívico contempla ejemplos de la canción patriótica en estilo clásico de la época Federal y canciones para escolares de fines de siglo cargadas del espíritu popular de la música de salón. Del ámbito recreativo contiene ejemplos de tonadas eróticas de corte romántico de autores anónimos extranjeros y locales que florecieron desde el segundo tercio del siglo, así como canciones con ritmos latinoamericanos de moda de fines de siglo, como el bambuco colombiano, la danza cubana y la marcha en ritmo compuesto guatemalteca.
- b. El catálogo de canciones recopiladas en esta investigación consigna la existencia de doscientas cincuenta y seis piezas de autores anónimos e identificados que abarcan el siglo XIX y sus linderos en los siglos XVIII y XX. Autores destacados de la primera mitad del siglo resultaron Eulalio Samayoa y Juan de Jesús Fernández, mientras que de la segunda mitad y final del siglo sobresalen Salvador Iriarte, José Domingo Castro, Germán Alcántara, Miguel Paniagua y Julián Paniagua. El repertorio cuenta también con lotes de canciones que estuvieron vigentes en Chimaltenango y Alta Verapaz.
- c. Se define la canción popular del siglo XIX como el conjunto de breves expresiones musicales para una o dos voces con acompañamiento de guitarra o teclado (órgano o piano), pero también violines y bajo, escritas o copiadas por guatemaltecos del siglo XIX, en las que se incorporan materiales cosmopolitas relacionados con el gusto estético del momento, siendo difundidas masivamente en

diferentes ámbitos ya públicos o privados, con funciones diversas de carácter religioso, cívico, escolar o recreativo.

- d. Las canciones practicadas eran mayoritariamente escritas para una o dos voces solistas con acompañamiento de teclado o guitarra. Algunas tonadas eróticas de mediados del siglo empleaban el conjunto de dos violines y bajo. En casas particulares se empleaba el piano y la marimba.
- e. La función de la canción popular variaba de acuerdo al ámbito en que tenía vigencia. En la iglesia solemnizaba y animaba los diferentes servicios religiosos de acuerdo a los lineamientos dados por las autoridades eclesiásticas del momento. También animaba las fiestas navideñas en las iglesias y en casas particulares, durante las posadas, acompañados de pitos de agua y tamborcitos, desde tiempos coloniales. En el ámbito cívico, durante, desde la época independiente, los himnos patrióticos movieron las ideas de nacionalidad e identidad en busca de consolidar el nuevo estado y la república. En el plano recreativo estaban presentes, a menudo asociadas a la danza, tanto en espacios públicos como privados y en tertulias, fiestas y serenatas. En la escuela contribuía a la formación de valores y como recurso didáctico.
- f. La canción popular del siglo XIX, fue creada por los mismos compositores que componían para el templo, por lo que comparte en su factura musical lineamientos estructurales y armónicos con ésta última, incorporando tendencias musicales imperantes en los distintos momentos históricos de su desarrollo. En este proceso puede observarse un movimiento estilístico que partiendo de formatos clásicos prevalecientes a principios del siglo en tonadas de Pascua, se desplaza hacia el romanticismo, que florece en la tonada erótica de mediados de siglo. La permanencia de la impronta romántica hasta principios del siglo siguiente se ve influenciada por las corrientes de ópera y música de salón de finales de siglo, absorbiendo finalmente el carácter, ritmo y sabor de músicas latinoamericanas de moda al cambiar el siglo, como el danzón cubano, el bambuco colombiano, el son mestizo y la marcha en ritmo compuesto, de expresión local.
- g. La factura musical y grado de elaboración de las canciones populares del siglo XIX variaba de acuerdo a la preparación técnica de los autores. Así existen tonadas de Pascua desde las más sencillas con sabor folklórico y popular hasta refinados ejemplares que utilizan recursos de construcción melódica y armónica sofisticados.
- h. Debido a que las canciones populares llenaron espacios educativos, religiosos y de entretenimiento en ambientes familiares y públicos, proporcionaron diversos elementos de cohesión cultural e identidad a la sociedad guatemalteca del siglo XIX. La búsqueda de identidad nacional con el surgimiento del nuevo estado independiente se reflejó, no solo en la producción de himnos patrióticos, que llamaban a la unidad federal de Centroamérica, sino a la exaltación de héroes políticos, militares e incluso personalidades literarias. Luego de una alineación con un romanticismo a la vez individualista y universal, que gira en torno a la vida interior, la canción retoma su función identitaria nacional en la valoración del paisaje y la cultura local que se observa en canciones criollas de fines del siglo.

10. Recomendación

Instar a los organismos rectores o encargados de la investigación y extensión artística y cultural en la Universidad para que den continuidad al proyecto de rescate iniciado, promoviendo la publicación de los resultados, iniciado la grabación de las joyas musicales contenidas en la antología y su difusión a nivel nacional e internacional. Hasta ese momento, el proceso estará finalizado.

11. Bibliografía

- Aharonián, C.. 1994. "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje". *Latin American Music Review*. Fall/Winter. (2): 189-225.
- Andrino, J. (1848, 22 de septiembre). "Al 15 de Septiembre de 1848". *La Gaceta del Salvador*, 1, (78), 313.
- Bermúdez, E. (1995). "El villancico de navidad Variantes Coloniales de una tradición profana y religiosa española." *Revista Credencial Historia*. No 72. (en línea). Disponible en: <<http://www.labaa.org/blavirtual/revistas/credencial/diciembre1995/diciembre.html>>. (2013/ 20 agosto).
- Bancroft, H. (1887). *History of Central America* (Vol III). (en línea). San Francisco: The History Company. Disponible en <<http://archive.org/stream/histcentralameri03bancrich#page/n7/mode/2up>> (2013, 25 mayo)
- Brigham, W. (1965). *The Land of the Quetzal*. Reproducción facsimilar de la edición de 1887. (en línea). Gainesville: Universidad de Florida. Disponible en <<http://ufdc.ufl.edu/UF00103087/00001/>>. (2013, 19 junio).
- Callahan, C. (2002). Hybrid discourse and performance in the Old French Pastourelle. En *French Forum* (27), 1, 1-22.
- Casares, R. Et al (2000). Tonada. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, (IX), 1145-1147.
- Castro, J. (1914). *Veinticuatro cantos escolares para uso de los establecimientos de la República de Guatemala*. Guatemala: Manuscrito no publicado.
- CEFOL (1980). Letrilla. En *Tradiciones de Guatemala*, 13, 183-187.
- _____. (1978). Pastorela. En *Tradiciones de Guatemala*, 9/10, 181-192.
- Centragolo, A. (Dir.) (2008). *Venetian composers in Guatemala & Bolivia*. Albalonga Ensemble. Alemania: Arts Music.
- De Gandarias, I. (2012). *El son guatemalteco mestizo en el siglo XIX*. Historia, tipos y representantes, (Informe de Investigación). Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Dirección General de Investigación.
- _____. (2010). *Diccionario de la Música Guatemalteca. Fase II. Música popular y música popular tradicional* (Informe de Investigación). Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Dirección General de Investigación.
- _____. (2005a). *Producción Musical de Rafael Álvarez Ovalle*. Guatemala: Aporte para la descentralización Cultural.
- _____. (2005b). *Música Vocal e Instrumental de Guatemala en el Siglo XIX. Eulalio Samayoa y Escolástico Andrino*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Dirección General de Investigación.
- _____. (2002). *El Repertorio Nacional de Música. Música Guatemalteca de los siglos XVIII y XIX*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Dirección General de Investigación.
- De Gandarias, I. & Rojas, L. (2005). Guatemala. En *Encyclopedia of Popular Music of the World*, (4) 167-170. Reino Unido: Continuum

- Díaz, V. (1928). *Apuntes para la Historia de la Música* (2 Opúsculos). Guatemala: Tipografía Nacional.
- Dunn, H. (1828). *Guatemala: Or, The United Provinces of Central America in 1827-8; Being Sketches and Memorandums Made During a Twelve Month's Residence in that Republic*. (en línea). New York: G. & C. Carvill. Broadway. Disponible en: <http://books.google.com.gt/books?id=z4Guqud5ko4C&printsec=frontcover&vq=music&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=music&f=false>. (2013, 3 junio).
- Eli, V. (2010). Nación e identidad en las canciones y bailes criollos. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Carredano C. y Eli, V. (Eds.). 6, 71- 124.
- Estrada, A. (1974). *Datos para la Historia de la Iglesia en Guatemala* (2 Tomos). Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia. Biblioteca "Goathemala" Vol. XXVII.
- García, G. (1911). Documentos inéditos o muy raros para la historia de México (T. XXXV). México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- Geldenhuis, D. (2004). *Oral abstract image transmisión of a Spanish-European musical tradition to Central America during the 16th to 18th centuries*. (en línea). *Revista Catalana de Musicología*, (II), 95-102. Disponible en <<http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000019/00000091.pdf> >. (2013, 10 agosto).
- Gonzaga, L. (1849). A Laura. En *El álbum Mexicano*. Cumplido, I. (Ed.). (en línea). México: Imprenta del editor, p. 233. Disponible en http://books.google.com.gt/books?id=G7QsAAAAYAAJ&pg=PA233&lpg=PA233&dq=Volad+horas+de+amor+y+de+consuelo&source=bl&ots=Kb3vA_59P1&sig=69AjQ5U9BV8_MZvqBOZrAWRrc3A&hl=en&sa=X&ei=pleCUqLVGe6j4AO08YCAAQ&ved=0CCQQ6AEwAA#v=onepage&q=Volad%20horas%20de%20amor%20y%20de%20consuelo&f=false. (2013, 25 junio).
- Lemmon, A. (1990). Reglas y estatutos de coro de la santa metropolitana iglesia de Santiago de Goathemala. En *Mesoamerica*, 20, 299-314.
- Martín, A. (2005). *Los autos de Navidad de Antonio Mira de Amescua. Edición crítica y filológica con estudio introductorio* (tesis doctoral). España: Universidad de Granada.
- Martin, G. (1998). Literature, music and the visual arts, c. 1820-1870. En *A cultural history of Latin América*. Bethell, L, (Ed.). Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Mejía, D. (2012) *Si dos con el alma, un poema proveniente de España convertido en yaraví*. (en línea). Disponible en <http://es.groups.yahoo.com/group/soyperuano/message/50281>. (2013, 6 agosto)
- Mejía, G. (1975). Datos para un estudio sobre la poesía popular en Guatemala. En *Tradiciones de Guatemala*, 3, 101-114.
- _____. (1979). *Orígenes literarios del Teatro Popular Guatemalteco*. En *Tradiciones de Guatemala*, 11/12, 17-35.

- Miranda, R. (2011). *La música en Latinoamérica en el siglo XIX*. En *La música en Latinoamérica*, de la Vega, M. (Coord.). 21-65. México: Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Morales, O. (2010). *Presencia de música de México, Puebla, Oaxaca y Valladolid de Michoacán en la catedral de Guatemala, siglos XVI-XVIII*. Presentación digital preparada para el ciclo de conferencias *Nuevas perspectivas en la investigación musical*. México, CENIDIM-INBA-CONACULTA.
- Morelet, A. (1871). *Travels in Central América included accounts of some regios unexplored since the conquests*. (en línea). London: Trubner & Co. Disponible en <<http://www.unz.org/Pub/MoreletArthur-1871>>. (2013, 27 mayo).
- Navarrete, C. (1987). *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- _____. (1975). Notas para el estudio del corrido en Guatemala. En *Tradiciones de Guatemala*, 4, 369-377.
- Paredes, A. (1996). *A Texas-Mexican Cancionero: Folksongs of the Lower Border*. Illinois: University of Illinois Press.
- Pursglove, G. (2008). *Venetian Composers in Guatemala and Bolivia*, CD Review. (en línea). Disponible en http://www.musicweb-international.com/classrev/2008/July08/Venetian_Guatemala_477228.htm (2013, 2 octubre).
- Sáenz, J. (1997). *Historia de la Música Guatemalteca desde la Monarquía Española hasta fines del año 1877*, (Reimpresión). Guatemala: Editorial Cultura.
- Salazar, R. (1957). *Tiempo viejo. Recuerdos de mi juventud* (2da. Ed.). Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública.
- Samayoa, E. (2010). *Notas, recuerdos y memorias*. Jorge Luján (Ed.). Guatemala: Academia de Geografía e Historia.
- _____. (1843) [a]. [*Discurso pronunciado por Eulalio Samayoa en Junio de 1843 proponiendo reformas a la música de los templos de Guatemala*]. AHA. Manuscrito
- _____. (1843) [b]. *Apéndice Histórico al plan de reformas piadosas en la música de los templos de Guatemala*. AHA. Manuscrito
- Samayoa, H. (1962). *Los Gremios de Artesanos en la Ciudad de Guatemala (1524-1821)*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Editorial Universitaria.
- Stephens, J. (1841). *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatán*. Vol I. London: Murray.
- Stevenson, R. (1994). Ethnological impulses in the Baroque Villancico. En *Inter-American Music Review*, XIV, (1), 67-70.
- _____. (1970). *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: Organization of American States.
- Tello, A. y Lara, J. (2001). *Cancionero Musical de Gaspar Fernández*. Tomo 1. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez.

- Thompson, G. (1829). *Narrative of an official visit to Guatemala from Mexico*. (en línea). London: John Murray. Disponible en:
<http://books.google.com.gt/books/about/Narrative_of_an_official_visit_to_Guatem.html?id=d53CNRQJQwYC&redir_esc=y>. (12013, 9 junio).
- Urquizú, L. (1991). *El órgano como instrumento musical y obra de Arte en Guatemala (1524-1991)*. (Tesis Licenciatura en Historia). Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Valenzuela, W. (1976). El corrido nacional. En *Tradiciones de Guatemala*, 5, 131-154.
- Vásquez, R. (1950). *Historia de la Música en Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- Vilas, Manuel (2007). *Las tonadas de Sebastián Durón*. (Notas de CD). En *Sebastián Durón (1660-1716). Tonadas (Songs)* (CD). Unión Europea: Naxos.

Partituras manuscritas: Ver catálogo

Anexo

Ficha de Registro de canciones

DIRECCION GENERAL DE INVESTIGACION
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HUMANISTICAS
DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES

Proyecto: La canción popular en Guatemala durante el siglo XIX. Evolución,
tipos y representantes.

Coordinador: Igor de Gandarias

FICHA DE REGISTRO DE CANCIONES POPULARES GUATEMALTECAS DEL S. XIX

Título:

Autor:

Fecha:

Presentación:

Instrumentos:

Descripción:

Ocasión y lugares de uso:

Coyuntura (situaciones que afectaron su creación)

Estilo musical (melodía, ritmo y armonía)

Texto:

Observaciones:

Ubicación: