

“Música colonial”: La invención sonora del barroco hispanoamericano

Carlos Páramo Bonilla. Profesor Asociado, Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia

Diciembre de 2009 / Revista Acontratiempo / N° 14

“Una imagen vale más que mil palabras”. Aún cuando este poderoso aserto sea frecuentemente cuestionado, es fácil demostrar su vigencia axiomática en un campo tan propio de Occidente como lo es su tradición historiográfica. Para no ir más lejos, hace ya mucho tiempo que el estudio de la iconografía entró a la llamada Historia Cultural (Burke, 2001 2004). Sea cual sea la escuela en la cual se encuentre ubicado, no resulta para nada excepcional que un estudio histórico —y no necesariamente de algo siquiera próximo a la Historia del Arte— recurra a ejemplos pictóricos para ilustrar con imágenes una época, un hecho, un problema. En cada caso se parte de la convicción, sin duda veraz, de que éstas comunican ambientes y emociones complejas que son virtualmente intraducibles a palabras, amén de indicar los valores y la ideología de un periodo. Bien sabemos que, en cambio, esto casi no sucede con los sonidos. Raro, por decir lo menos, es el trabajo de Historia Social en cualquiera de sus formas (económica, intelectual, política, etc.) que los incluya. Obras como la de Alain Corbin (1994) sobre “el paisaje sonoro” de la campaña francesa en el siglo XIX —altamente especulativas, por fuerza mayor— acaso sean todavía flores exóticas, incluso en el campo más diletante de los “*imaginaires*”. Puede argumentarse, claro, que a diferencia de las imágenes pocos sonidos se han preservado antes del advenimiento del fonógrafo; por no decir que, si de sonidos se trata, resulta casi fútil describirlos más allá de ciertas generalidades.



Lo desconcertante es que la misma desconfianza se extiende a la música. Aún hoy, cuando con seguridad podemos afirmar que tenemos un fácil acceso a piezas de casi cualquier periodo y lugar, es insólito que difícilmente se pueda nombrar un título historiográfico —que no sea explícitamente de Historia de la Música— que se sirva de ejemplos con fines análogos a los de la imagen. Puede que la razón para ello responda en parte a una paradoja: a diferencia de otros lenguajes sonoros, la música cuenta con una grafía convencional que hace posible su rendición en papel; sin embargo, hoy en día ésta resulta esotérica para la gran mayoría de los historiadores y sus lectores. A diferencia del lenguaje verbal, el lenguaje musical no se enseña con frecuencia en la escuela, y menos a profundidad. Así tal vez resulta más eficaz ilustrar, dígame, el espíritu romántico europeo con la reproducción de un cuadro de Delacroix que con la transcripción de un aparte de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz.

Pero los problemas no terminan ahí. Una partitura sólo consigna las líneas generales de un tema. Hay factores como la dinámica, las sinuosidades rítmicas o el colorido que apenas se insinúan ambiguamente, pues sólo cobran vida cuando el tema es ejecutado con los instrumentos del caso, incluyendo la voz; es decir, cuando es *interpretado*. De lo que resulta que la mejor decisión, si se trata de ilustrar un texto con música, sea acompañarlo con una grabación: con un disco compacto, por ejemplo. Esto es del todo inusual, dispendioso y, sobra decirlo, costoso. A la postre se entiende, al menos parcialmente, el desdén que suelen expresar los historiadores y, en general, los investigadores sociales por la música. Y nos indica otro asunto: la importancia casi independiente de la grabación musical como obra de comunicación histórica.

Aclaremos esto último. No todas las grabaciones musicales (de cualquier género, valga decirlo) pretenden ilustrar alguna época o algún problema. De hecho puede que sean en proporción muy pocas las que lo hacen. Empero, muchas grabaciones que no lo hacen deliberadamente, aún así lo logran de *facto*, bien porque terminan asociadas al espíritu de un tiempo particular (¿quién, de poder hacerlo, no ilustraría un pasaje de la Revolución Mexicana con algún registro, ojalá antiguo, de *La rielera*?), bien porque de manera intuitiva parecen encapsular la esencia de ese espíritu. Y todavía más: hay grabaciones que *sí* pretenden hacerlo. Esto sucede hoy en día con un sector importante, aunque no mayoritario, del mercado del disco, que es el de las grabaciones de música con arreglo a criterios de interpretación “*históricamente informados*”. Eso es, que buscan rendir una obra sirviéndose de instrumentos pertenecientes a la época en que ésta fue concebida (o de copias de aquellos), con las técnicas de interpretación y a partir de las convenciones retóricas de entonces. Aproximación ésta que, como ya lo ha señalado Richard Taruskin en un ensayo clásico (1995) resulta más reveladora de las preocupaciones y de la estética de nuestra era que de las del pasado, pero que asimismo ha significado que, al menos desde mediados del siglo XX, distintos problemas de la investigación histórica busquen ser resueltos de manera práctica en la interpretación. Señala Taruskin (1995: 102) en su polémico e influyente ensayo “*The pastness of the present and the presence of the past*”: “La nuez de mi tesis es esta: sostengo que la interpretación «histórica» de hoy en día no es realmente histórica; que un barniz engañoso cubre un estilo de interpretación que es completamente de nuestro tiempo, y que es de hecho el estilo más moderno a nuestro alrededor; y que tal enchape histórico ha ganado amplia aceptación y, sobre todo, viabilidad comercial precisamente en virtud de su novedad, no de su antigüedad”. Y en otro lugar más reciente (Taruskin, 2008: 458) reitera que “Invocar la autoridad de las intenciones originales... siempre es... sólo un disfraz para hacer valer la autoridad de quien la invoca”. También en otro texto muy de moda por estos días, Bruce Haynes (2007: 70) observa que

“Desde el siglo XIX, la música se ha orientado hacia atrás, hacia el pasado”. Lo cual tiende a confirmarse con el hecho de que el hito que suele asumirse como el primero que inicia el movimiento de la *“música antigua”* es la presentación, el 11 de marzo de 1829 —poco más de cien años después de su composición— de la *Pasión según San Mateo de Bach*, en Berlín, bajo la batuta de un entusiasta Felix Mendelssohn. (Véanse a Kenyon (1988), Haskell (1996), Sherman (1997) y Penin (2000). La gran mayoría de estudios y aproximaciones críticas sobre el movimiento se hallan publicados originalmente en inglés y todavía no han sido traducidos al castellano.) '); onmouseout='tooltip.hide()';>1. Significativamente, un número importante de quienes abrieron los caminos hacia este tipo de acercamiento (fuera como directores, cantantes o instrumentistas) se formaron previa o simultáneamente como historiadores, escribieron con regularidad artículos y libros sobre aspectos de la Historia de la Música, y en consecuencia tomaron como punto de partida el material que habían exhumado de los archivos. Esta generación estimaba su vida musical como el lado práctico y difusor de su oficio investigativo, e hizo de ésta lo que podríamos tomar como una genuina forma de *“historia aplicada”* Para un perfil histórico e intelectual de estas primeras generaciones, véanse en particular a Cohen y Snitzer (1985) y Haskell (1996 [orig. 1988]). Resulta elocuente que no se haya intentado adelantar una revisión similar a partir de la última década del siglo pasado, pues desde entonces el panorama no sólo se haría casi inabarcable, sino que además tendría que asumir el espinoso problema de la “descolonización” de la interpretación, en el sentido que paulatinamente las agrupaciones británicas y holandesas, principalmente, fueron siendo desafiadas en los repertorios franceses, mediterráneos o iberoamericanos —que otrora interpretaban como autoridades indisputadas— por ensambles pertenecientes a estas nacionalidades o regiones, mucho más atentos a las sinuosidades de la lengua y los ritmos propios. (Lo más cercano a una revisión sobre el estado actual de la materia, aunque no de conjunto, es Sherman [1997]). '); onmouseout='tooltip.hide()';>2.

Más adelante discutiremos que hay razones para que actualmente la figura del historiador-intérprete musical sea comparativamente exótica. Como fuera, el medio de difusión más socorrido para divulgar los objetivos de este movimiento (y que es argumentable que fue el elemento que más incidió en su consolidación) fue desde los comienzos, y sigue siendo, el de la grabación sonora, sobre todo en la forma de disco (Rosen, 2000: 206) u, hoy en día, de descarga virtual de audio (mp3, WMA, etc.). No obstante, sólo muy lentamente se ha empezado a trabajar sistemáticamente en los campos de la musicología o la historiografía sobre la importancia de estos medios y formatos en tanto obras históricas. Y aún así, su importancia ha sido evidente a la hora de construir una representación de los tiempos pasados (Philip, 2004). Para no ir más lejos, Daniel Leech-Wilkinson (2007) ha demostrado recientemente cómo doscientos años de interpretación de la música “medieval” indican en retrospectiva sustanciales cambios de paradigma, correspondientes con sendas imaginaciones sobre el periodo. A su juicio, esto lo único que muestra es una suerte de continua “invención” sonora de la Edad Media:

Tratar de descifrar qué pasó en el pasado nos va a fascinar por mientras que a la cultura le interese mirar hacia atrás: el problema es retador, el proceso es enormemente divertido. Pero tenemos que ser realistas sobre qué es lo que alcanzamos cuando lo hacemos. Después de doscientos años de investigación y especulación, aún no sabemos cómo era típicamente interpretada la música medieval; ni siquiera nos hemos puesto de acuerdo, salvo dentro de pequeñas comunidades disciplinares, sobre los rasgos más generales, como el acompañamiento instrumental o el a cappella. No sabemos cómo era compuesta —todavía son menos los que están de acuerdo a ese respecto— ni qué tan atentamente era escuchada, o cómo se le entendía en tanto proceso musical. Pero tenemos miradas sobre todas estas cosas, y esas miradas nos ofrecen maneras de escuchar la música (259 – 260). ...Escuchamos lo que creemos; no podemos saber qué era lo que ellos escuchaban (223) Cf. la opinión del laureado director coral Peter Phillips (1992: 46) sobre el repertorio tardomedieval y renacentista, que es su especialidad: “lo que era aceptable para los oídos del siglo XVI probablemente no lo sea para los del siglo XX” (y lo que va del XXI, por supuesto.);' onmouseout='tooltip.hide()';>3.

Lo mismo puede decirse, y se ha dicho algo parecido (Bermúdez, 2004: 16), con referencia a la música de nuestro periodo colonial. Música que, verbigracia, se ha venido a adjetivar como igualmente “colonial”, pero que probablemente resulte más exacto (y menos ideológicamente condicionado) llamar “barroca americana” Esa es la opción que sigue Alain Pacquier (1996: 14): “Toda la historia de la empresa colonial europea en el Nuevo Mundo y de sus expresiones musicales oscila sin cesar entre dos extremos: de un lado, la barbarie de los conquistadores...; del otro, la tentativa de los franciscanos y de los jesuitas de promover en el suelo americano el nacimiento de una cristiandad regenerada... Tal fue el marco complejo en el que nació el barroco musical latinoamericano”. Agreguemos que por “barroca” entendemos la música producida entre ca. 1600 y ca. 1750; igualmente pudiéramos hablar de un repertorio “renacentista” americano (aunque poco haya sido explorado, o consista fundamentalmente de obras ibéricas), o hasta de un “clasicismo” americano, comprendido entre ca. 1750 y el periodo de las independencias.);' onmouseout='tooltip.hide()';>4.

. No obstante, de nuevo ocurre que, hasta la fecha, la atención prestada a las *grabaciones* de este repertorio ha sido casi nula. Es así como un reciente y juicioso estado del arte sobre la historiografía de la *“música colonial hispanoamericana”* (Pérez González, 2004) les ignora casi por completo.

* * *

En la “historia aplicada” de la música barroca iberoamericana convergen dos campos interpretativos, cada uno con su propio y complejo desarrollo: la Historia de la Música Barroca iberoamericana propiamente dicha, y la Historia de la Interpretación de la Música Barroca, esta última perteneciente, a su vez, a lo que internacionalmente ha venido a llamarse HIP: “*Historically informed performance*”, “interpretación históricamente informada” (convención que aquí seguiremos, en aras de la brevedad Para cualquier fin, en este artículo traduciremos siempre el término inglés “performance” por el castellano *interpretación*. Aunque esta decisión no se halla exenta de problemas —pues ambas palabras tienen en sus respectivos idiomas connotaciones que no son del todo equivalentes—, es difícil encontrar otro término que indique el acto simultáneo de “Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto” y asimismo “Ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos”, ambas definiciones actuales de la RAE. ');' onmouseout='tooltip.hide();>5). La primera cuenta con un linaje que inicia pasada la segunda mitad del siglo XIX en suelo americano, como colofón a los nacionalismos historiográfico y musical Seguimos aquí, de manera somera, a Pérez González (2004) en el artículo ya referenciado, quien ubica a *La música ecuatoriana* de José Agustín Guerrero Toro, de 1876, como la primera Historia de la Música latinoamericana. Se cita en la página 309 un fragmento de la misma obra que resulta elocuente; afirma el quiteño que “*la música es un documento que acredita la verdad de nuestra historia*”. ');' onmouseout='tooltip.hide();>6. A lo largo de los primeros cincuenta años del siglo pasado, de manera episódica, algunos artículos o estudios más largos se preocuparon parcial o totalmente por la música previa a la Independencia, aunque para nuestro contexto estos fueran casi inexistentes, salvo, acaso, por referencias hechas al paso en escritos breves del padre José Ignacio Perdomo, o en charlas radiofónicas de Andrés Pardo Tovar y Joaquín Piñeros Corpas. Sea como fuere, hay consenso en que el inicio de investigaciones serias en torno al barroco musical americano surgió con la aparición de dos musicólogos extranjeros, el estadounidense Robert Murrell Stevenson (n. 1916) y el alemán Francisco Curt Lange (1903 – 1907). Escribe Egberto Bermúdez (2004: 10), historiador y musicólogo colombiano, y director del Grupo Canto (que luego presentaremos):

Desde comienzos de la década de los cincuenta, Stevenson había efectuado viajes a los archivos catedralicios y bibliotecas de Centro y Suramérica, y en 1970 publicó su balance de las fuentes musicales renacentistas y barrocas de América, un impresionante inventario que sigue hoy siendo la fuente fundamental de consulta con muy pocas adiciones y modificaciones. Curt Lange —por su parte— desde que se radicó en Uruguay en 1930 se dedicó a la investigación sobre la música de aquella región (Brasil, Uruguay, Paraguay, Argentina) y con el *Boletín Latinoamericano de Música* (1935 – 46) y la *Revista de Estudios Musicales* (1949 – 54) creó la tradición de publicaciones musicológicas en América Latina. En estas colecciones se encuentran los primeros estudios de quienes en las décadas siguientes revelarían los repertorios musicales antiguos en casi todos nuestros países.

Sobre las sólidas bases puestas por ambos estudiosos y sus discípulos, crecerían a futuro las investigaciones de las subsecuentes generaciones de musicólogos e historiadores de la música: entre ellos Leonardo Waisman y Bernardo Illari en Argentina, el padre Piotr Nawrot (de origen polaco) en Bolivia, Juan Carlos Estenssoro en Perú, y el propio Egberto Bermúdez en Colombia. Pero sería sobre todo la influencia de Stevenson la que conciliaría la labor meramente académica con la fase práctica que aquí nos interesa. En 1966, la célebre agrupación coral del franco-estadounidense Roger Wagner grabó para el sello Angel el disco *Salve Regina: Choral music from the Spanish New World*, sirviéndose para ello de los hallazgos y las transcripciones del profesor californiano. Ya para entonces, agrupaciones como Musica Reservata (inglesa), el Leonhardt Consort (holandés), el Studio der frühen Musik (alemán) o New York Pro Musica (estadounidense) tenían en su haber varias grabaciones en LP, y, montadas en el vuelco hacia las raíces medievales y “folk” del hippismo, comenzaban a granjearse un consumo cautivo. También, más o menos por la misma época, y de manera elocuente, la primera “superestrella” de la HIP —entonces más conocida como “*Early music*” Nótese cómo hasta aquí (y hasta nuestros días y costas, valga decirlo) la terminología convencional utilizada para este tipo de aproximaciones es bastante ambigua o, cuando más, se halla cargada de sobreentendidos. Sin que podamos explayarnos sobre estos asuntos, al rompe tenemos derecho a preguntarnos por si hay algún tipo de interpretación [“performance”] que no se halle “históricamente informado” (es decir, que en sentido estricto no haya sido condicionado por una historia interpretativa, vg. una escuela o una tradición), o con respecto a qué exactamente es ésta una música “temprana” [“early”] o “antigua”. ');' onmouseout='tooltip.hide();>7—, David Munrow, se encontraba con las flautas andinas durante su estadía como instructor del Consejo Británico en Perú, y regresaba a Gran Bretaña a fundar su exitoso Early Music Consort de Londres, excelente conjunto que si bien no se aproximó al repertorio iberoamericano, sí produjo un par de influyentes discos con música de las cortes de los Reyes Católicos e incorporó desde su arranque el uso de instrumentos autóctonos del mundo, sentando con ello su contribución a lo que luego se identificaría como la tendencia “etnomusicológica” del movimiento. Todo esto incidió en que para la década de 1970 ya hubiera émulos y seguidores de estos ensambles en América Latina, como el Pro Musica Antigua de Rosario (Argentina). Prosigue Bermúdez:

En Colombia el movimiento de música antigua se inicia a finales de los años cincuenta con la actividad de conciertos y grabaciones [*del clavecinista*] Rafael Puyana (11). ...[E]l estilo del New York Pro Musica tuvo también repercusiones en nuestro medio. La creación del grupo *Hausmusik* fue una de ellas. Liderado por Luisa de Botero y Amalia Samper... este grupo de aficionados creció en el momento en que se desarrollaba y conocía la actividad musicológica de Robert Stevenson y en el que se consolidaba la actividad del Coro de la Universidad de los Andes, dirigido por la segunda. Estos dos grupos se convirtieron en un importante semillero en el que las ideas de la interpretación de la música antigua, al igual que las copias de instrumentos y

el repertorio colonial latinoamericano se comenzaron a popularizar... (12 – 13).

Aún así parece que sólo paulatinamente estas y otras agrupaciones del continente y el país se interesaron seriamente en trabajar la música que Stevenson y el chileno Samuel Claro publicaban. También aquí la discografía es reveladora: del listado levantado por Mario Ortiz para la Academia Musical de Indias Disponible en el sitio web: <http://amusindias.free.fr/en/discos/muscolmo.php3> ');' onmouseout='tooltip.hide();'>8, sólo aparecen dos fonogramas previos a 1980 pertenecientes a conjuntos latinoamericanos. En esta colección aún no han sido incorporadas dos grabaciones colombianas del mismo tiempo (citadas por Bermúdez en la página 20 de su artículo), pero de nuevo, incluso así, el número no supera los cuatro discos, máxime cuando el par nuestro no se dedica enteramente a la música barroca sino que se extiende hasta el siglo XX. Todo da para pensar que el verdadero compromiso con el género surgió, por lo demás previsiblemente, a partir de la conmemoración del quinto centenario del “descubrimiento de América”, es decir, en una fecha tan reciente como 1992.

Resulta legítimo, por lo mismo, asumir esta fecha como un punto de inflexión en los estudios sobre el barroco hispanoamericano. Y no sólo por la aparición, desde entonces, de un torrente mucho más continuo de grabaciones por parte de agrupaciones americanas (aunque valga decir de entrada, la gran mayoría producidas por casas disqueras europeas o estadounidenses), sino porque se experimenta un curioso proceso de paulatina división entre los musicólogos e historiadores por un lado, y los intérpretes por el otro. Más aún, el perfil sociológico actual de casi todos los conjuntos que cultivan este repertorio es muy parecido al de sus colegas del norte, o del otro lado del Atlántico: por lo general se hallan constituidos por músicos profesionales que llegaron desde su formación temprana a la HIP y que por ende han hecho de ésta un campo mucho más especializado de interpretación y, por supuesto, de mucha mayor calidad técnica. En cambio, los investigadores han pasado al plano de asesores o, si al caso, se han limitado a ser directores ocasionales. La razón es obvia: los tiempos para ensayo y presentación de los que suele precisar un músico profesional son casi los mismos que requiere un académico para avanzar seriamente en algún proyecto. Un efecto colateral de esto ha sido que en los extremos se ubican, al igual que hace medio siglo, musicólogos que desprecian la interpretación y músicos que, incluso si son especialistas en algún instrumento antiguo, en absoluto les tiene con cuidado lo que tengan que decir los historiadores del periodo que les ocupa. Pero ambos especímenes de seguro siguen siendo los menos.

Esta circunstancia presente y progresiva desde 1992, como lo hemos señalado, hace más interesante el ejercicio de entender la interpretación (y sobre todo la grabación) de la música barroca iberoamericana como un vehículo de imaginación y creación de la Colonia, en tanto hoy en día la relación entre los historiadores y los músicos sólo es parcial. En otras palabras, lo que tenemos son productos sonoros que explícitamente buscan crear una figuración particular de nuestro pasado y a la vez demuestran de manera implícita nuestras muy variadas actitudes frente a éste.

En consecuencia, concentrémonos ahora justamente en las grabaciones de música barroca americana como compositoras (o, si se quiere, “inventoras”) de una “imagen sonora” histórica, y para ello examinemos algunos casos concretos: uno peruano, con miras a contemplar distintos elementos que convergen en la discusión historiográfica general, uno neogranadino, uno español y uno mexicano. Nos detendremos igualmente a examinar brevemente a los investigadores y los intérpretes. A partir de aquí, la argumentación se elaborará en torno a los correspondientes ejemplos sonoros.

* * *

[Audio 1](#)

Hanacpachap cussicuinin (usualmente transliterado de esta manera a nuestro alfabeto) es, hasta donde se sabe, el primer ejemplo de una obra polifónica con texto quechua, en su variante cusqueña. Aparece originalmente en el *Ritual formulario e institución de curas para administrar a los naturales*, obra de catequización y examen producida por el franciscano Juan Pérez Bocanegra, párroco de Andahuaylas, impresa en Lima por Gerónimo de Contreras, en 1631. Su autoría es materia de disputa, pero al final las dos únicas opciones plausibles son que haya sido compuesta por un indígena adocinado anónimo, o bien por el propio Pérez Bocanegra, a quien a veces se le atribuye en las carátulas de los discos. Es sin duda un tema que impresiona, no sólo por el idioma sino porque sabe conciliar de manera dramática técnicas y giros armónicos del madrigalismo europeo con elementos claros del pentafonismo incaico. Esto ha sido la razón principal para que la gran mayoría de grupos que han interpretado música barroca americana lo hayan incluido en alguna de sus grabaciones y, como veremos y escucharemos, a veces de manera equívoca. Representa sin duda el intercambio mutuo entre los mundos Viejo y Nuevo, incluso cierto sincretismo puesto en el elusivo plano del sonido, ... en aquello que hoy en día llamaríamos “fusión”. Su texto es el siguiente:

[Texto 1](#)

Estos son solo algunos de sus versos. Originalmente se trató de un himno compuesto por veinte estrofas, hecho consistente con su carácter algo marcial y la intención confesa en el *Ritual formulario* de haber sido concebido “*en música a cuatro voces, para que lo canten los cantores, en las procesiones al entrar en la iglesia los días de la Virgen*”. De hecho, si se escucha el tema completo, de seguro producirá el efecto de un trance: por lo demás algo muy usual en la religión andina Sólo la grabación de Ex Cathedra, referenciada en la nota anterior, rinde la versión completa de la obra, con una duración aproximada de veinte minutos. Aún así se le parte en cuatro secciones intercaladas con obras de Juan de Araujo, lo cual —de seguro deliberadamente— rompe la continua reiteración y le otorga el paradójico papel de cortina entre las obras del maestro de capilla limeño. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>9.

[Imagen 1](#)

La versión que aquí escuchamos, pertenece al disco *Il secolo d'oro nel Nuovo Mondo* del Ensemble Elyma y el Estudio de Música Antigua “Antonio il Verso” de Palermo (Italia), bajo la dirección del argentino Gabriel Garrido; grabación convenientemente aparecida en 1992, bajo el sello italiano Symphonia. Que sepamos, este es el primer registro digital del *Hanacpachap* Nos hubiera encantado incluir para el presente ejercicio la grabación de este tema hecha en 1966 por la coral Roger Wagner, en la ya mencionada producción que contó con la asesoría de Robert Stevenson. Desafortunadamente, ésta aún no se encuentra disponible en disco compacto y el original en acetato es de difícil obtención. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>10 y reúne en torno suyo una verdadera pléyade de personajes que más o menos a partir de la misma época descollarían en Europa en la interpretación del repertorio renacentista y barroco (no necesariamente hispánico), como Maria Cristina Kiehr, Roberto Balconi o Josep Cabré, sin contar al propio Garrido, quien luego, como lo constataremos más adelante, sería uno de los impulsores más eficaces de la exitosísima serie “*Les chemins du Baroque*” para el sello K617, a la cabeza de su propio Ensemble Elyma. Todos estos artistas mediterráneos o latinoamericanos se formaron en la Schola Cantorum de Basilea, bajo la patente influencia del violadagambista catalán Jordi Savall, y en alguno u otro momento hicieron parte de sus dos agrupaciones, la Capella Reial de Catalunya o Hespèrion XX.

Pero concentrémonos en la versión en sí y en qué nos comunica. Al servirse de una voz por parte, enfatiza justamente el nexo con el madrigalismo europeo. Sin embargo, a la vez se sirve de un tambor que marca el ritmo procesional (a veces con un tanto de inconstancia), de un órgano positivo que extemporiza eficazmente en la última sección, de flautas dulces y de un *siku* (una zampoña andina) que hace las veces de bajo. El ambiente es camerístico, las voces son tal vez más europeas que indígenas, pero igualmente es ágil y nos emplaza, si no en una marcha, sí al menos en el posible concepto de una “música andina”, pero con los recursos del siglo XVII.

[Audio 2](#)

Por comparación, esta rendición, mucho más breve, nos transporta a un universo muy distinto. El registro es casi contemporáneo al anterior, pero aquí pertenece a The Boston Camerata, célebre y ecléctica agrupación estadounidense bajo la dirección de Joel Cohen, y a Les Amis de la Sagesse, un coro de mujeres negras de Dorchester (Massachusetts). El ensamble instrumental se halla compuesto por chirimías, sacabuches y un violón, conjunto históricamente adecuado con respecto a lo que sabemos de la música catedralicia en los virreinos hispánicos y en la propia península. Las voces femeninas, afinadas pero mucho más próximas al estilo de proyección de la música “folk”, le dan en consecuencia un crédito adicional, aun cuando de nuevo su colorido no es necesariamente uno que asociemos con el de las voces amerindias. En cualquier caso, nótese que aquí desaparece el elemento procesional. Este muy abreviado *Hanacpachap* es hecho desde una posición fija y masiva, si se quiere desde el coro de la iglesia, no ingresando en ella Este disco enseña otra particularidad, que de aquí en adelante será característica de muchas de estas grabaciones, y que es el hecho de que su título no indica exactamente lo que promete. En este caso se intitula *Nueva España*, lo que al menos para nosotros implica sólo repertorio mexicano y centroamericano. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>11.

[Audio 3](#)

De diez años después de la grabación de Cohen aparece ésta a cargo de las ya mencionadas agrupaciones dirigidas por Jordi Savall (aun cuando ya para entonces, Hespèrion XX se ha actualizado en XXI). Quien conoce las versiones del catalán —y en particular aquellas que adelantó de distintos cancioneros hispánicos, justo en el tiempo que se celebraba el Quinto Centenario— sabe qué esperar aquí, en el disco titulado *Villancicos y danzas criollas*: versiones pulidas, pletóricas en percusión y vientos y con un trabajo vocal impecable. Como sucede con el Ensemble Elyma, casi todos los músicos involucrados son mediterráneos o bien latinoamericanos, de lo que se presupone cierta innata sensibilidad por el repertorio. La elaboración instrumental (apropiadamente hecha como fabordón) es aquí más densa y elaborada —y asimismo más dramática— que en la de Garrido. Y sin embargo el resultado es curiosamente muerto. La propia tupidez de la interpretación le resta movimiento y encierra al tema

en una suerte de nebulosa atemporal, amén de luctuosa. ¿Podemos imaginarnos aquí, así sea en algún momento, indios y mestizos cantando en procesión, entrando a la iglesia?

[Audio 4](#)

Esta interpretación en cambio es una de las prioridades de la segunda versión adelantada por Gabriel Garrido en 2006, de nuevo al frente de su Ensemble Elyma y la belga Schola Catorum Cantate Domino. En esta ocasión el énfasis está claramente en producir la idea de tumulto y voces educadas en cuello, aunque incorpora un departamento de vientos (cuya composición organológica se halla a medio camino entre la de Cohen y la de Savall) que también en este caso elabora sobre la melodía. La idea aquí parte de una colaboración entre Garrido y el musicólogo argentino Bernardo Illari para el reconocido Festival de Música Barroca de Ambronay (Francia), e incuestionablemente es un proyecto bello: se trata de darle música a cada uno de los dieciséis cuadros sobre la procesión del Corpus Christi en Cusco que otrora se encontraban en la Iglesia de Santa Ana y hoy en día se exhiben en su Palacio Arzobispal. El *Hanacpachap* se asigna al retablo cuarto, correspondiente a la Parroquia de San Blas. La acústica difusa del registro (hecho en el interior de una iglesia antuerpiense del siglo XVII) contribuye a imaginar el ingreso de la cofradía.

[Audio 5](#)

También cuenta con una acústica eclesial la grabación hecha en 2002 por el coro y la orquesta Ex Cathedra, dirigidos por Jeffrey Skidmore, para un disco que causó sensación entre los consumidores sajones. Una década después del boom quincuicentenario, varias agrupaciones británicas de HIP se volcaron a explotar este repertorio. Salvo la inclusión de un arpa en el conjunto instrumental, pudiera argumentarse que las fuerzas de Skidmore son esencialmente similares a las de Garrido. Empero, las voces que conduce el primero son mucho más disciplinadas y los vientos menos exuberantes. Además, la alternancia entre *tuttis* y solistas, y el efecto de *crescendo* que conduce a la solemne conclusión, de nuevo transmiten un escenario más bien similar al de la grabación de Cohen (tan distinta en otros aspectos), que es el de quietud y estabilidad. Se trata de una obra de concierto y no de una letanía, y la masa sonora no logra compensar el efecto de reposo, de estatismo.

Pero puede haber aproximaciones todavía más hieráticas.

[Audio 6](#)

En este caso tenemos a la agrupación peruana Sapukái, encabezada por Diana Baroni, una flautista que ha descollado por igual en el campo de la HIP, como parte de la agrupación Café Zimmermann —sus versiones de Bach son todo menos lánguidas—, y al frente de su propio trío, cuyo repertorio (según lo que anuncia su página de Internet <http://www.dianabaroni.com/db-esp/proyectos.html>. Consultada el 15 de noviembre de 2009. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>12) se halla constituido por “música popular afro-amerindia” y una revisita a “la herencia de Chabuca Granda”. Con tamañas credenciales, sorprende hallar una versión tan desfigurada del *Hanacpachap*, por lo demás instrumental, a guisa de introito a una producción que nada en su título o subtítulo da para pensar que tenga algo que ver con el tema: *Son de los diablos. Tonadas afro-hispanas del Perú*. Lo que aquí se constata es cómo una pieza ya a estas alturas tan célebre hace las veces de fetiche o, mejor, de gancho publicitario, desprendiéndola de cualquier contexto reconocible y, más aún, interpretándola de una manera reminiscente de la *Música para las funerales de la Reina María* de Purcell.

[Audio 7](#)

...Pero por supuesto, también hay versiones de Purcell que presumiendo de “auténticas”, en últimas se dan toda suerte de licencias, aunque su legitimidad no esté en duda. Este es el caso de la versión adelantada por La Simphonie du Marais, prestigiosa agrupación especializada en el barroco francés, que sustituye las trompetas naturales, para las cuales fue originalmente concebida la música, por flautas dulces. Valga entonces el excursus para poner de presente lo elusiva y dúctil que demuestra ser esa noción de “autenticidad”. Pero volvamos al *Hanacpachap*. Cambiemos de perspectiva y regresemos a un mundo hasta cierto punto similar al del primer ejemplo.

[Audio 8](#)

Esta grabación, un tanto artesanal, fue hecha en 1997 y recoge a un coro cusqueño aficionado, que le interpreta en medio de un programa de música religiosa peruana, no toda del periodo colonial. No hay instrumentos, las voces son toscas, pero no dejan de comunicar convicción en lo que dicen y como lo dicen. Incluso la sustitución de algún tipo de interludio instrumental por el onomatopéyico “dum, dum” resulta efectiva. Sumémosle a esto que el colorido de las voces nos resulta mucho más familiar. Ciertamente indica que la toma fue hecha en algún recinto cerrado con el coro quieto, pero en cambio no es tan difícil imaginárselo, con una interpretación casi idéntica, mientras marcha acompañando alguna imagen de la virgen. De todas las versiones, esta tiene por qué ser la que suena más “andina”. Sin embargo, nos queda otra alternativa...

[Audio 9](#)

Este último ejemplo del *Hanacpachap* pertenece a la agrupación Kalenda Maya, de Popayán, dirigida por Juan Carlos Torres, y fue grabado en 2002. La notoria reverberación de las voces solistas al inicio imbuje al tema en un aura pseudo-mística, muy en el estilo de lo que ha dado en llamarse “música de la Nueva Era”, sin duda procurando con ello acercar el contenido espiritual del texto y su contexto a alguna suerte de alusión al telurismo andino y su culto a la Pachamama. Esto se define aún más cuando entra el acompañamiento instrumental, que a pesar de ser hecho con copias de piezas renacentistas o barrocas (muchas elaboradas por un conocido *luthier* pastuso), se concibe como el de un huayno. Aunque la resonancia llega a ser irritante y las voces no suenan muy convincentes en este tipo de acercamiento, hay aquí también cierta legítima apropiación del tema.

Así pues, al cabo de ocho versiones marcadamente distintas de una misma obra barroca hispanoamericana, nos resulta posible meditar sobre los alcances de la HIP en nuestras particulares circunstancias. Sobra decir que el último determinante es el gusto, y que el lector no tiene siquiera por qué haber compartido con quien escribe los anteriores puntos de vista sobre las grabaciones. Lo cual ilustra la primera posibilidad o limitante, como quiera mirársele (...o escuchársele): las solas belleza o rectitud histórica, o la competencia de los músicos no bastan en sí mismas para producir algo que resulte inherentemente convincente, en el sentido que, como lo venimos sustentando, proporcione una “imagen sonora” del pasado. Hay decisiones estéticas de por medio que tal vez son mucho más relevantes, y que nos transportan en cada circunstancia a mundos muy diversos. La versión de Savall, por ejemplo, es indiscutiblemente bella, pero no nos parece que “diga” algo relativo a la pieza; hay más bien cierta fascinación por el propio sonido que definitivamente nos revela más al genial catalán que al Perú virreinal. La de Skidmore —tan celebrada en su momento— es una muestra de irrefutable técnica, pero su frialdad es total. El punto fue también señalado hace poco por la crítica discográfica Lynn René Bailey (2008: 53) en una reseña para la revista *Fanfare*: “El ensamble instrumental es excitante, vital, rítmicamente alerta; sin embargo, aunque el coro también se halla rítmicamente bien (y permítaseme ser justa, espléndidamente preparado por Jeffrey Skidmore) escuchamos el canto flemático y prístino del estilo madrigalesco inglés, que tristemente nada tiene que ver con las tradiciones cantoras suramericanas”.)'; onmouseout='tooltip.hide();>13, sobre todo cuando se le pone al lado de la segunda de Garrido, confusa pero, por lo mismo que el himno prescribe, llena de vida. La primera del argentino surte un efecto igualmente contundente, con gran economía de medios y capacidad de síntesis, aunque las voces resultan paradójicas porque alternativamente parecen efectivas o ineficaces. A su vez, la del conjunto peruano presidido por Baroni suena irónicamente europea. La versión bostoniana suena más americana (en el sentido más amplio del término); la cusqueña y la caucana más genuinamente andinas, aunque de maneras sensiblemente distintas. De hecho, la última es “fea”, por oposición a la de Savall. ¿Cuál es entonces la versión más históricamente veraz? La respuesta a tan mercurial interrogante sólo puede tener visos de oráculo o de sofisma: la que mejor recrea el pasado. O mejor, *la idea que tenemos de pasado*, que estas grabaciones ratifican o falsean, pero que a la vez indudablemente ayudan a configurar. Como ya lo hemos sostenido, cada época construye pasados diferentes y no sólo eso, les da usos distintos. Pero lo que es impresionante aquí, en éste y miles de ejemplos más, es que se produzcan ideas tan marcadamente desiguales del pasado en un lapso tan breve de tiempo; mucho más, de seguro, que en la historia escrita producida en la misma época. Ese pareciera ser un síntoma de la era de la masificación del sonido, curiosamente en contravía de —pero acaso en natural respuesta a— la idea de la grabación como congelamiento de un momento de música. Como si se tratara de evitar cualquier estancamiento o dogma, y aupándose en ese valor tan caro para nuestro mundo artístico que es el de la “originalidad”, cada versión busca ser distinta y única, es decir, crear pasados igualmente distintos y únicos. Y lo curioso y dicente está en que bien puede ser que la versión más “auténtica” (en todos las acepciones del término), que es la de Cusco, sea la menos “artística” y la menos preocupada por hacer historia. Es música que simplemente se vive y se interpreta para un eterno presente.

Examinemos ahora el caso neogranadino.

* * *

Escribe Egberto Bermúdez (2004: 14 – 16):

[4] pesar de los aspectos comunes (aún compartidos con España) la reconstrucción de nuestro repertorio colonial se debe enfrentar desde una perspectiva diferente a la del repertorio antiguo europeo u otros latinoamericanos. Los documentos muestran que el ambiente musical de la Catedral de Bogotá fue pobre y restringido en comparación con el de otras ciudades y catedrales del continente y de Europa. ...[L]os cantantes de una iglesia podían durar muchos años en su puesto y ...generalmente debido a problemas económicos y de disponibilidad era muy difícil su reemplazo. El sonido áspero y desafinado —del cual hay evidencia histórica— era probablemente más frecuente que el dulce y afinado y en consecuencia, las interpretaciones modernas no tienen más remedio que ‘no’ ser históricas. Esta situación parece haberse mantenido el siglo XIX, ya que los extranjeros notaban que el sonido de los cantantes de nuestras iglesias era muy diferente al que conocían en sus países.

El uso de determinados instrumentos es otro de los problemas frecuentes. Son abundantes las referencias históricas (documentales e iconográficas) a ciertos instrumentos que no eran muy frecuentes en otros contextos europeos. Dos de ellos, el arpa y la guitarra, eran bastante utilizados como instrumentos de continuo tanto en la música religiosa como profana (bailes, etc.). Por otra parte el conjunto de los llamados *ministriles* (flautas, chirimías, sacabuches, bajón), que tenía una dispersión por todo Europa, fue también uno de los rasgos que caracterizó la situación musical americana (especialmente en manos de los indígenas y negros) hasta bien entrado el siglo XIX... Sin embargo los documentos musicales en archivos dejan ver unas pautas comunes, pero variedad dentro de aquellas en cada caso y es importante considerar que de acuerdo a aquellos documentos, el mismo villancico podía sonar muy diferente al ser tocado en las iglesias de México, Lima, La Plata, Santiago del Estero y Bogotá.

Los puntos son sensibles y tocan directamente lo que aquí nos interesa, por más de una razón. Para comenzar, está el hecho de las diferencias de repertorio (cualitativas y cuantitativas) entre Santafé y, dígame, México, Cusco o La Plata. Las historias de la música latinoamericanas, inclusive las aproximaciones prácticas a éstas desde la HIP, no han sido ajenas a los problemas que surgen de pensar las unidades espaciales en términos de los Estado-naciones postindependentistas. Es así como rara vez se piensa el repertorio quiteño como parte del neogranadino colonial, aun cuando su gobierno estuvo subordinado al virreinato entre 1717 y 1720, y entre 1739 hasta 1835. En consecuencia, no parece existir grabación alguna que trascienda el repertorio catedralicio santafereño para referirse a nuestro antiguo territorio. (Sobre los problemas que comporta concentrarse únicamente en las catedrales como epicentros musicales del periodo, véase a Baker (2008), aunque quepa precisar que el caso cusqueño por él estudiado bien puede haber tenido características distintas, entre otras razones por aquellas arriba señaladas por Bermúdez.)
'>14. La razón es simple, pero tiende a desafiar nuestros valores, tanto los nacionales como los llanamente modernos, ya que estamos acostumbrados a suponer a la obra de arte como esencialmente invaluable. Es así que nos cuesta trabajo pensarla como un hecho sunuario y funcional, tal y como lo era antes del siglo XIX, cuando su producción dependía del patronazgo nobiliario y, como en el caso de las colonias ibéricas, de las rentas eclesiales. Una capilla musical bien dotada implicaba sufragar costos onerosos en músicos, copistas, y, sobre todo, en un maestro de buena formación que la mantuviera en niveles óptimos de ejecución, y que le supliera continuamente con composiciones nuevas. Por fuerza mayor, un centro de segundo orden como podía serlo Bogotá, incluso siendo asiento arzobispal, no podía competir en esplendor con ciudades más boyantes, en cuyos archivos se encuentra justamente el grueso de lo que hasta la fecha ha representado al barroco hispanoamericano. No hay sino que escarbar entre los ya muchos títulos de la influyente serie “*Les chemins du Baroque*” (concebida por Alain Pacquier y difundida por el sello K617) para darnos cuenta de que, aparte de un disco dedicado a repertorio santafereño a cargo de la Camerata Renacentista de Caracas, al cual pronto aludiremos, sólo se encuentra un brevísimo responsorio de vísperas, grabado como introducción al segundo volumen por una prestigiosa orquesta francesa de HIP y un coro latinoamericano.

[Audio 10](#)

Alguien como Gabriel Garrido que, como ya lo señalamos, ha sido instrumental en el éxito de “*Les chemins du Baroque*”, ha grabado para esta colección música de la Nueva España, de la Nueva Castilla, de Charcas, de las misiones jesuitas, pero, que sepamos, hasta la fecha ni un solo tema de autor o procedencia neogranadino. Pero como en el caso que acabamos de escuchar, de vez en cuando se cuele alguna obra breve en la discografía. Otro ejemplo es el de un *Gloria Patri* de Gutierre Fernández de Hidalgo (ca. 1545 – 1623, maestro de capilla de la Catedral de Santa Fe entre 1584 y 1586) Véase a Bermúdez (2000) para biografías más completas de los maestros de capilla catedralicios. En todo caso llama la atención que en esta obra —su Historia de la música en Santafé y Bogotá— el autor no haga mayor referencia a los problemas que en cambio consigna en el escrito que arriba venimos citando. '>15 , interpretado por el Ensemble Villancico de Suecia, en un disco cuyo título expresa la cuestionable seriedad de su empresa: *A la xácara! The jungle book of the Baroque (...¿?)*.

[Audio 11](#)

Si juntamos los dos temas anteriores, no alcanzan a completar tres minutos; es decir, entre los dos se toman menos de lo que dura un tema comercial contemporáneo. En ambos casos son la *única* muestra del repertorio neogranadino, aunque valga celebrar que este *Gloria Patri* (las intenciones del disco mediante) se halla muy bien interpretado; tal vez demasiado bien, por lo que parece.

Esto no ha sido impedimento para que de unos trece años para acá se haya intentado, con más o menos suerte o rigor, reconstruir oficios completos en el molde de lo que por la misma época (ca. 1995) venían haciendo los Gabrielli Consort & Players de Paul McCreesh, el Taverner Consort de Andrew Parrott, Musica Fiata Köln de Roland Wilson, o los propios Garrido o Pacquier; eso es, encadenar obras de un mismo periodo y contexto con arreglo a un formato litúrgico y un espacio ideal como, dígase, unas vísperas a la Virgen de la Candelaria, *tal y como pudieran haber sonado* (cláusula obligatoria) en la Catedral de Santa Fe de Bogotá, *hacia* 1605. Ese es, de hecho, el “concepto” —como se estila llamarle en la jerga discográfica— que amarra la primera de estas producciones, *Del cielo y la tierra* del Grupo Canto, de 1996 (Fvndacion de Mvsica MA-HCOL001). Luego le seguirá, de la misma agrupación, *Al dichoso nacer de mi niño. Villancicos que se cantaron en la Santa Yglesia Catedral de Santafé en los maitines solemnes de la Natividad de N. S. Jesucristo, año de 1702*. (Fvndacion de Mvsica MA-HCOL006; 2002) de título mucho más asertivo. En cada caso, y de manera mucho más notoria en el primero, la disposición de los temas describe viñetas o “postales” del interior y el exterior del recinto, aunque no un rito completo.

El hecho es que la interpretación “históricamente informada” y la grabación de la música neogranadina implican su propia serie de problemas; problemas que incluyen aquellos que ya examinamos en las interpretaciones del *Hanacpachap*, y otros que provienen (eso colegimos) de actitudes ambivalentes frente al repertorio, y que de nuevo indican proporcionales ambigüedades frente a cómo le damos sentido a nuestro pasado. Discutámoslo con el siguiente ejemplo:

[Audio 12](#)

Escuchamos a la sección de cámara de la Coral Tomás Luis de Victoria, de Medellín, bajo la dirección de Cecilia Espinosa, en una grabación de 1993 del “*Villancico al nacimiento*” —también conocido como “*Oiga niño mío de mi corazón*”— de José Cascante, maestro de capilla de la Catedral de Santafé. Hasta la fecha no parece resultar claro si se trata de José Cascante padre (ca. 1618 – 1674) o José Cascante hijo (ca. 1646 – 1725), ambos en su momento maestros de capilla santafereños (v. Bermúdez, 2001). No sólo se trata de una obra plástica y conmovedora en su simpleza, sino que nos abre una ventana privilegiada a un desfile de los estamentos y oficios coloniales, así como a sus alegorías más caras. Su texto es el siguiente:

[Texto 2](#)

La que aquí escuchamos es la primera grabación digital del villancico. Ello no impide, en todo caso, que pueda criticarse severamente el registro, aun cuando haya que loar al mismo tiempo el que haga parte de uno de los contadísimos fonogramas dedicados de entero al barroco neogranadino. Las voces son inseguras y, por ende, definitivamente se hallan más preocupadas por acoplarse que por comunicar algo, grave cosa cuando el encantador diálogo se halla revestido de visos picarescos. El clavecinista acompañante hace las veces de tercero casi “silente”, en el sentido que no comenta los asertos de uno u otro. Son cerca de cuatro minutos de monótona reiteración y continuas pérdidas en la poca tensión acumulada.

[Audio 13](#)

Hemos escuchado la versión de la coral antioqueña, no con el fin de exponerla en picota alguna, sino para demostrar de manera reveladora el estado de interpretación de nuestros ensambles para una fecha tan tardía como 1993. Que entonces el disco lo haya producido y distribuido el antiguo Colcultura, lo hace todavía más significativo. Sin embargo, del mismo año es la versión que le sigue, en este caso a cargo del recién fundado grupo Canto, bajo la dirección del propio Egberto Bermúdez, cuyo primer disco venía además con la bendición prologal de Robert Stevenson. Resulta evidente que ésta es muchísimo más vivaz, que las voces son mucho más expresivas (femeninas y agudas asimismo, lo cual resulta plausible para el contexto del diálogo, que es entre sacristanes jóvenes) y que el continuo, compuesto por laúd y vihuela de arco bajo, se elabora con imaginación. No son ciertamente las voces “tradicionales” en el repertorio del HIP, pero en el texto al que ya nos hemos referido varias veces, el director expone su punto de vista:

Es natural que una reconstrucción no deba tener como objeto oír de nuevo los resultados de la precariedad de la actividad

musical de entonces... Sin embargo, tampoco sería adecuado hacer una reconstrucción usando conocimientos y técnicas que se ajustan a ambientes más desarrollados. En el siglo XVI, en nuestro medio, los grupos vocales eran pequeños y aún incompletos y si bien se adoptan —como en la mayoría de los casos actuales— las voces femeninas, vale la pena hacer algunas anotaciones al respecto. Sabemos que los ‘cantorcicos’ o niños cantores de las catedrales americanas y españolas eran jóvenes entre los trece y dieciséis años y no niños más jóvenes como los que hoy en día integran los coros infantiles, que además incluyen niñas. Por otra parte, los contratenores son el reemplazo actual para los antiguos cantores ‘sopranistas, falsetistas’ y castrados, aunque en nuestro medio apenas comienza a aparecer dicha tradición, establecida hace ya años en el medio de la música antigua en Europa y los Estados Unidos. La producción vocal en esos siglos debía ser muy diferente a la del canto actual, especialmente a la manera que se ha consolidado en la música antigua en los medios musicales ya mencionados. El canto sin vibrato, expresivo y declamado es cercano a las técnicas naturales o tradicionales que ha revelado la Etnomusicología, así que el cantante bien dotado pero sin formación operística, puede acercarse más a ese tipo de emisión (14 - 15). Como sucede con frecuencia en el campo de la autenticidad musical soportada en la evidencia histórica, este argumento de Bermúdez es tan sensato y sólidamente fundamentado como inevitablemente especulativo. El hecho es que nada sabemos sobre cómo sonaba el canto en el barroco (los tratados sobre la materia sólo dan elusivas pistas, ya que no *suenan*), y solemos leer las evidencias a la luz de nuestras propias expectativas las cuales, por supuesto, cambian con cada época. El caso del recurso a los contratenores (o falsetistas, o sopranistas o *haute-contre*, como también se llaman apelando a otras terminologías o tradiciones, ¡o épocas!) es muy diciente. Hace treinta o cuarenta años, lo normal era asociar la “música antigua” con su conspicua presencia, independientemente de si lo que se escuchaba era una *chanson* del *Ars Nova*, un madrigal de Monteverdi o un aria de Handel. Incluso hay varias versiones HIP del Réquiem de Mozart que optaron por esta solución en el registro contralto. Mucha de esta música ciertamente fue concebida para voces blancas o de *castrati*, pero otra muy probablemente lo fue para voces femeninas y otra simplemente no se sabe. El hecho es que la inclusión de contratenores (como en las decenas de grabaciones de Alfred Deller, o las de David Munrow con la entonces espléndida voz de James Bowman) parecía un garante de autenticidad, hecho que hoy en día, y más allá del indudable placer que aún nos pueden dar estas producciones, resulta mucho más gratuito, impostado o incluso ridículo. La lógica parecía decir que si la música era antigua, tenía que llevar contratenores. ');' onmouseout='tooltip.hide();'>17

[Audio 14](#)

De tres años más tarde es la grabación hecha por Música Ficta, agrupación también bogotana, dirigida por Carlos Serrano. Este es su primer trabajo fonográfico y bien revela la cómo concibe a Cascante, si se toma en cuenta el contexto en el que se le ubica. Sólo dos piezas (ambas del mismo compositor) son neogranadinas y cinco propiamente barrocas. Las doce restantes corresponden a ámbitos crasamente distintos, como lo son, por una parte, cinco romances moros españoles de mediados del siglo XV, dos basanzas de inspiración flamenca incluso más tempranas, y cinco temas procedentes del *Cancionero de la Colombina*, casi, bien lo sabemos, más tardomedievales que renacentistas.

Hoy en día Música Ficta es el ensamble colombiano con mayor difusión internacional, sin duda, y es de hecho el único que puede ostentar (desde los tiempos pioneros de Rafael Puyana, con repertorio y prioridades distintas) ser distribuido por sellos de relativo renombre, como Centaur o Arts Music, aunque hasta la fecha con programas dedicados por completo al barroco peruano. Sin embargo hay que reconocer que se trata de una agrupación que ha ido madurando sensiblemente de disco en disco, y el último suyo, esta vez dedicado prioritariamente a la Nueva Granada, demuestra una concepción mucho menos exotizante. También por el camino ha incorporado a una estupenda clavecinista estadounidense. Aún así, eso que pudiéramos llamar su “estilo” interpretativo se ha mantenido coherente, por ejemplo en la producción vocal.

[Audio 15](#)

Pero en lo que concierne a su interpretación del “Oiga niño mío”, lo único que encontramos en la versión de Música Ficta es a un Cascante travestido en música, ya no de nuestros días, sino de dos siglos *antes* del tiempo en que fue concebida. Ni la organología, ni la aproximación, ni el ritmo comunican algo alusivo o pertinente a lo “americano”, pues aquí la evidente intensión es interpretarlo como un tema europeo de antes del Descubrimiento.

[Audio 16](#)

El ritmo, en cambio, no es problema para esta versión de 1997 a cargo de la Camerata Renacentista de Caracas, bajo la dirección de Isabel Palacios, difundida por el conspicuo sello K617 y su serie “*Les chemins du Baroque*”. (Curiosamente, si bien éste es otro de los pocos discos monográficos dedicados a Santafé, su empaque original evoca el mismo tipo de mezclas arriesgadas del primero de Música Ficta, pues viene acompañado de las “Ensaladas” de Mateo Flecha, un compositor muy alejado del entorno

colonial.)

Volvemos al diálogo entre voces masculinas, en este caso bajas. El ritmo acuecado, interesante pero equívoco, le resta sinuosidad al texto y lo convierte en un solo envión, así logrando justamente lo mismo que sucede con la lúgubre versión de la Coral Tomás Luis de Victoria pero al revés; es decir, que pierda su gracia.

A estas alturas nos encontramos con que las prioridades frente a un tema como este de Cascante pueden ser distintas a las de darle sentido a su texto, es decir, de recrear su (o *el*) pensamiento colonial. Interesa más mostrarle como música “étnica” o “del mundo”; una en la cual el público “internacional” (entendiendo por ello un eufemismo para denominar a quien no habla o lee español) no tenga que preocuparse por la letra sino por marcar el paso.

No obstante, la caprichosa versión enseña también las posibilidades que conlleva interpretar este legado tomando como referente a los modernos ritmos latinoamericanos; justo como concluimos en parte la discusión sobre el *Hanacpachap*. Pero aquí las decisiones son mayores, pues ¿de qué ritmo partir? ... Si algo distingue las cuatro aproximaciones anteriores es justamente ese asunto. Ahora bien, lo que señala este último ejemplo es que un ritmo acuecado le va bien en principio, de tal forma que no habría de resultar difícil ajustarlo a aquel, más sutil, del pasillo o mejor aún del bambuco. Esto obviamente significa darle sentido a una pieza del pasado a la luz de categorías ajenas a *ese* pasado, mas también resulta instructivo. Si el ritmo de bambuco le cuadra bien a un villancico santafereño del siglo XVIII, ¿no tenemos derecho a intuir en el segundo un antecesor del primero?

* * *

De hecho, un siguiente ejemplo demuestra que el trabajo a partir de los ritmos americanos (sobre todo cuando se hace seriamente) no sólo contribuye a arrojar luz sobre el repertorio musical de las colonias, sino incluso sobre el de la península. En otras palabras, mediante el estudio de las músicas americanas actuales resulta posible exhumar elementos del pasado europeo, de una manera muy similar a aquella que para otros contextos se ha dado en llamar “historia retrospectiva” o incluso “etnoarqueología”, aunque con el obvio impedimento de que la evidencia comparativa suele hallarse mucho más sujeta a interpretaciones divergentes. Examinemos el caso de esta popular tonada anónima del Siglo de Oro, de versos picarescos:

[Texto 3](#)

[Audio 17](#)

“Marizápalos” es tanto el nombre de un personaje de mojiganga (niña pícaro o bruja inclusive) como la tonada de una jácara popular, muy célebre en ambos lados del Atlántico ibérico. En esta última calidad fue el tema de muchas variaciones o “diferencias”, especialmente para guitarra, entre los siglos XVII y XVIII, aunque el acople del texto a la melodía bien pudiera dar a entender que primero vino la canción y luego la pieza puramente instrumental. Como sea, la letra que arriba transcribimos es atribuida a Miguel López de Honrubia, quien la imprimió en hoja suelta en 1657 bajo el título de “*Marizápalos a lo humano*”, y sobre la cual rinde su interpretación la catalana Clara Sanabrans acompañada por la agrupación británica The Harp Consort, bajo la dirección de Andrew Lawrence-King. Esta pausada versión destaca el relato y hace del acompañamiento instrumental (en el que sobresale el arpa española) casi un fondo abstracto, como el que pudiera tener un trovero ambulante tocando una zanfónia. La pronunciación es suficientemente clara y tiene eficacia dramática; empero, la danza apenas se sugiere. El tema es mucho más notorio en la versión que sigue:

[Audio 18](#)

De nuevo escuchamos a Música Ficta, en su cuarto disco, grabado en 2002. El ensamble de guitarra y clavecín resulta interesante, pero otra vez llama la atención y molesta la afectación de la voz y cierta procura de una pronunciación “de época”, que esconde casi con deliberación que quien canta es colombiano, y que por lo demás comunica desapego del texto. Es una rendición de la historia que raya en lo brutal, en la que Jairo Serrano acelera sin motivo aparente lo que narra, volviéndolo trivial. A la postre resulta más notorio el hecho de que a medio camino el tema haya transmutado de jácara a fandango, quizás buscando aludir a la simbología erótica de éste último, ya para el siglo XVIII.

[Audio 19](#)

La versión que sigue es todavía más reciente (2006) y la interpreta Béatrice Mayo-Felip con el acompañamiento del ensemble austriaco L'Arpeggiatta, dirigido por Christina Pluhar. El conjunto instrumental (en rigor compuesto por piezas renacentistas más que propiamente barrocas) ya ha renunciado definitivamente a enunciar la melodía de la jácara. La cantante ornamenta de una manera que nos resulta más familiar en nuestros tiempos y que evoca el estilo de, por ejemplo, Ana Belén.

Si bien una versión como ésta se publicita como perteneciente a la HIP (que hasta cierto punto lo es), no cabe duda de que su intención está en tornarle en un tema del presente; uno que difícilmente evoque el pasado. Con respecto a la música esto no implica un juicio cualitativo, pues la rendición vale en sus propios términos. Pero con ello se cae en una paradoja que ya han señalado críticos agudos de las pretensiones historicistas de la HIP, como Richard Taruskin (2008: 447 – 465). Interpretar de manera *deliberada* —a diferencia del *Hanaq pacha* cusqueño que mencionamos arriba— un tema del siglo XVII como si fuera uno de nuestra época, surte el efecto equívoco de hacerlo poco convincente. Ocurre lo mismo, por ejemplo, con las óperas barrocas que hoy en día es casi de rigor presentarlas con una escenografía de alusión a alguna situación contemporánea. Todo lo contrario: lo que más expresa la estética de nuestros tiempos es la obsesión con reconstruir el pasado. Volver *Marizápalos* un tema de la Nueva Canción española lo vuelve intrascendente. Parece, de hecho, no tomarle en serio.

Al cabo de los tres ejemplos anteriores, pertenecientes a tres grabaciones que han sido bien recibidas por la crítica especializada, no es mucho lo que pueda inferirse del significado de esta canción. Ni algo que nos explique por qué su popularidad en las colonias americanas, ni siquiera en la versión de Música Ficta. En cambio, la grabación del grupo Canto resuelve la incógnita de manera clara y convincente.

[Audio 20](#)

Escribe Egberto Bermúdez, en las notas acompañantes al disco, que esta versión “*se combina con las variaciones instrumentales de Gaspar Sanz y Diego Fernández de Huete*”. Lo importante, sin embargo, está en la aproximación a la obra como una que se halla rítmicamente emparentada con la zamba o el huapango. El acompañamiento instrumental resalta asimismo su acervo popular, y la voz de Álvaro Salgado, aunque educada, se inspira evidentemente en el estilo interpretativo de algunos cantantes pamperos. Aquí sucede un efecto inverso al del caso anterior: las formas musicales del presente dan pistas para entender el pasado. En un sentido similar, el investigador y músico John Butt (2005: xii) sostiene que la HIP “puede ser un parámetro útil en la comprensión de cómo una pieza musical [*del pasado*] vino a ser creada y notada”.¹⁸ De todas las grabaciones que incluyen a *Marizápalos* con texto, —que no son muchas, pero las que hay pertenecen a ensambles españoles, estadounidenses, británicos, austriacos y colombianos—, esta de Canto, de 1993, sigue siendo de lejos la más satisfactoria y logra que reparemos en texto y danza a la vez, así como que a través suyo adquiramos nuevas intuiciones sobre los sonidos de la Colonia.

La solidez de esta aproximación proviene entonces de saber conciliar los valores del presente con respeto por el pasado, lo cual hace posible hallar continuidades (dígase en el ritmo) y rupturas (los instrumentos, el texto y su significado, etc.). A veces puede intentarse contraponer simultáneamente ambos planos, como en esta grabación de la misma agrupación, en la cual se superponen unos fabordones españoles del tardío siglo XVI sobre las grabaciones de campo de un *kasha* (tambor) wayúu, hecha en Uribia en 1992, y de las campanas de la iglesia de Busbanzá, Boyacá. El resultado es un evocador “paisaje sonoro”.

[Audio 21](#)

Otras veces, sin embargo, los riesgos son mayores pero asimismo son más significativos los logros. Como una suerte de coda al ejercicio sobre el *Marizápalos*, pasemos ahora al villancico *Convidando está la noche*, compuesto por el poblano Juan García de Céspedes (ca. 1619 – 1678) y subtítulo “*guaracha*”.

[Texto 4](#)

Este tema lleno de humor y a la vez de un misticismo digno de Sor Juana Inés de la Cruz (“*¡qué dos extremos, ay!*”), ha tenido casi igual popularidad que el *Hanacpachap cussicuinin* en los discos de música barroca hispanoamericana. Andrew Lawrence-King, Jordi Savall y Jeffrey Skidmore lo grabaron en las producciones ya mencionadas.

[Audio 22](#) [Audio 23](#) [Audio 24](#)

No podríamos hacer comentarios muy distintos a aquellos que ya adelantamos frente a tales trabajos: sus virtudes y defectos son más bien los mismos. Valga anotar, sin embargo, que ninguna de estas versiones incluye violines. Sí los trae, en cambio, la versión del grupo Canto, en su tercero y último disco hasta la fecha, donde además son interpretados por músicos indígenas. De nuevo el resultado es muy elocuente.

[Audio 25](#)

Las voces no son tan pulidas o exactas como en las otras grabaciones mencionadas, pero eso sólo contribuye a resaltar lo que ninguna de las otras logra, que es el hecho de que se trata sobre todo de un gran jolgorio en el que, a la postre, quienes le escuchan imploran a Dios que lo calle. Pero lo que más le da vida son los violines de los hermanos Pichamba. Evocan un carnaval, una fiesta. Y sobre todo: un mariachi. En su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Bernal Díaz del Castillo (1994: 845) describía cómo el marqués del Valle gustaba de rodearse de “*trompetería y diversos géneros de instrumentos, harpas, bigüelas, flautas, dulçainas y chirimías*”, algo que bien mirado se parece bastante a aquel ensamble con el que solemos dar (o sufrir) una serenata, ...cuando, no en vano, “*convidando está la noche*”. Aunque el mariachi existe desde finales del siglo XIX, esta interpretación nos pone de nuevo a reflexionar sobre qué tanto de nuestro mundo inmediato tiene una raigambre barroca, o todavía más, cuánto de nuestro mundo contribuyó a conformar el barroco internacional. En ese panorama es fundamental el papel que juega la interpretación musical (que cuando es o pretende ser HIP también lo es simultáneamente del pasado) y, todavía más, la grabación musical.

Bibliografía

(Las citas provenientes de títulos seguidos de un asterisco son de traducción nuestra.)

Baker, G. 2008. *Imposing harmony: Music and society in colonial Cuzco*. Durham: Duke University Press.

Bailey, L. 2008. Reseña de *Fire burning in the snow* (Ex Cathedra Consort & Baroque Ensemble; dir: Jeffrey Skidmore). *Fanfare*. July / August. p. 53.

Bermúdez, E. 2000. *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538 – 1938*. Bogotá: Fvndacion de Mvsica.

Bermúdez, E. 2001. Dos que parecen uno: José Cascante padre e hijo, nuevos documentos. *Memoria*, 8, 105-113. Bogotá: Archivo General de la Nación.

Bermúdez, E. 2004. *¿Como realmente sonaba?: reflexiones personales sobre la interpretación histórica de la música del pasado en América Latina y Colombia, 1990 – 2000*. Consultado en <http://www.ebermudezcursos.unal.edu.co/histint.pdf>

Burke, P. 2001. *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Burke, P. 2004. *What is cultural history?*. Cambridge: Polity Press.

Butt, J. 2005 [2002]. *Playing with history: The historical approach to musical performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cohen, J. y H. Snitzer. 1985. *Reprise. The extraordinary revival of early music*. Boston: Little, Brown & Co.

Corbin, A. 1994. *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXème siècle*. Paris: Albin Michel.

Díaz del Castillo, B. 1994 [ca. 1568]. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Introducción y notas de Luis Sáinz de Medrano. Barcelona: Editorial Planeta.

Haskell, H. 1996 [1988]. *The early music revival: a history*. New York: Dover.

- Haynes, B.** 2007. *The end of early music. A period performer's history of music for the twenty-first century.* Oxford: Oxford University Press.
- Kenyon, N. (ed.).** 1988. *Authenticity and early music.* Oxford: Oxford University Press.
- Leech-Wilkinson, D.** 2007. *The modern invention of medieval music: scholarship, ideology, performance.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Pacquier, A.** 1996. *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde.* Paris: Fayard.*
- Penin, J.-P.** 2000. *Les Baroqueux, ou le Musicalement Correct.* Paris: Gründ.
- Pérez, J.** 2004. Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: Un esbozo historiográfico. *Fronteras de la Historia*, 9, 281-321. Bogotá: ICANH.
- Philip, R.** 2004. *Performing music in the age of recording.* New Haven: Yale University Press.
- Rosen, C.** 2000. *Critical entertainments.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Sherman, B. D.** 1997. *Inside Early Music. Conversations with performers.* Oxford: Oxford University Press.
- Stevenson, R. M.** 1960. *Music instruction in Inca land.* *Journal of Research in Music Education*, 2, 8, 110 – 123.
- Taruskin, R.** 1995. *Text and act. Essays on music and performance.* Oxford: Oxford University Press.
- Taruskin, R.** 2008. *The danger of music, and other anti-utopian essays.* Berkeley: University of California Press.

Lista de ejemplos de audio

- Audio 1:** *Hanaq pachap*. Anónimo (Compositor); Ensemble Elyma, Studio Musica Antica “Antonio il Verso”, dir: Gabriel Garrido (Intérpretes). Il Secolo d’Oro del Nuovo Mondo. Villancicos e Orationes del’600 Latino-Americano. Symphonia. SY 91S05, 1992. Corte 2. 3’05”
- Audio 2:** *Hanaq pachap cussicuinin (God, joy of the universe), hymn*. Anónimo (Compositor); The Boston Camerata, dir: Joel Cohen (Intérpretes). Nueva España. Close encounters with the New World, 1590 – 1690. Erato 2292-45977-2, 1993. Corte 16. 1’42”
- Audio 3:** *Ritual formulario: Hanaq pachap cussicuinin*. Juan Pérez Bocanegra (Compositor); La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XXI, dir: Jordi Savall (Intérpretes). Villancicos y danzas criollas de la Iberia antigua al Nuevo Mundo, 1550 – 1750. AliaVox AV9834, 2003. Corte 5. 5’10”
- Audio 4:** *Hanaq pachap cussicuinin*. Anónimo (Compositor); Ensemble Elyma, Schola Cantorum Cantate Domino, dir: Gabriel Garrido (Intérpretes). Corpus Christi à Cusco. K617 K617189, 2006. Corte 5. 3’45”
- Audio 5:** *Hanaq pachap kuykuyynin*. Anónimo (Compositor); Ex Cathedra, dir: Jeffrey Skidmore (Intérpretes). New World Symphonies. From Araujo to Zipoli: an A to Z of Latin American Baroque. Hyperion CDA67380, 2003. Corte 1. 4’11”
- Audio 6:** *Hanaq pachap Cussicuinin*. Juan Pérez Bocanegra (compositor); Diana Baroni (arreglista); Sapukái, dir: Diana Baroni (Intérpretes). Son de los diablos. Tonadas afro-hispanas del Perú. Alpha 507, 2003. Corte 1. 2’17”
- Audio 7:** *Funeral March & Canzona*. Henry Purcell (Compositor); La Simphonie du Marais, dir: Hugo Reyne (Intérpretes). Purcell: A Collection of Ayres for recorders. Virgin 7243 5 45182 2 5, 1995. Corte 27. 3’23”
- Audio 8:** *Hanaq pacha*. Anónimo (Compositor); Coro Polifónico Municipal “Cusco”, dir: Samuel Castro Irrazabal (Intérpretes). Navidad en Cusco. Arion ARN 64440, 1997. Corte 10. 1’48”

Audio 9: *Hanaq pachaq kusikuynin*. Anónimo (Compositor); Kalenda Maya, dir: Juan Carlos Torres (Intérpretes). Ayo visto lo mappamundi. Sonolab, 2002. Corte 18. 3'23"

Audio 10: *Responsorium: Domine ad adiuvandum*. Anónimo (Compositor) (Bogotá, 1701); Compañía Musical de las Américas, Maitrise Nationale de Versailles, La Grand Ecurie et la Chambre du Roy, dir: Jean Claude Malgoire (Intérpretes). Vêpres de l'Assomption. K617 K617026, 1992. Corte 1. 1'34"

Audio 11: *Gloria Patri*. Gutierre Fernández de Hidalgo (Compositor); Esemble Villancico (Intérpretes). A la xácara! The jungle book of the Baroque. Caprice CAP 21658, 2000. Corte 15. 1'04"

Audio 12: *Villancico al nacimiento*. José Cascante (Compositor); Coro de cámara de la Coral Tomás Luis de Victoria, dir: Cecilia Espinosa (Intérpretes). Música de la Catedral de Santafé de Bogotá. Colcultura, 1993. 3'57"

Audio 13: *Oiga niño mío de mi corazón*. José Cascante (Compositor); Canto, dir: Egberto Bermúdez (Intérpretes). Música del periodo colonial en la América hispánica. Fvndacion de Mvsica MA-HA001, 1993. Corte 5. 3'36"

Audio 14: *Oiga niño mío de mi corazón*. José Cascante (Compositor); Música Ficta, dir: Carlos Serrano (Intérpretes). Romances y villancicos de España y del Nuevo Mundo. Música Ficta, 1996. Corte 8. 4'41"

Audio 15: *Alto mis gitanas (al Nacimiento)*. Anónimo colombiano [sic.] (c. 1710); Música Ficta, dir: Carlos Serrano (Intérpretes). Del mar del alma. Música y letras de la Bogotá colonial (s. XVII – XVIII). Música Ficta MF-005, 2007. Corte 11. 2'53"

Audio 16: *Villancico al nacimiento*. José Cascante (Compositor); Camerata Renacentista de Caracas, dir: Isabel Palacio (Intérpretes). Salades et bombes Catalanes / Misa de Difuntos / Santa Fé de Bogotá. K617 K617077/2, 1997. Corte 1. 2'26"

Audio 17: *Marizápalos a lo humano: Marizápalos bajó una tarde*. Anónimo (Compositor); The Harp Consort, dir: Andre Lawrence-King (Intérpretes). Missa Mexicana. Harmonia Mundi HMX2907293, 2002. Corte 12. 6'41"

Audio 18: *Marizápalos (1714)*. Santiago de Murcia (Compositor); Música Ficta, dir: Carlos Serrano (Intérpretes). Esa noche yo bailá. Feast and devotion in High Peru of the 17th Century. Arts Music 47727-8, 2006. Corte 3. 4'45"

Audio 19: *Marizápalos*. Anónimo (Compositor); L'Arpegiatta, dir: Christina Pluhar (Intérpretes). Los imposibles. Naive V-5055, 2006. Corte 6. 3'26"

Audio 20: *Marizápalos*. Anónimo (Compositor); Canto, dir: Egberto Bermúdez (Intérpretes). Música del periodo colonial en la América hispánica. Fvndacion de Mvsica MA-HA001, 1993. Corte 8. 5'05"

Audio 21: *Fabordones para las chirimías – I tono*. Anónimo España (Compositor); Grupo Vocal Gregor, Canto, dir: Egberto Bermúdez (Intérpretes). Del cielo y de la tierra. Fiesta de N. S. de la Candelaria. Santafé, c. 1605. Fvndacion de Mvsica MA-HCOL001, 1996. Corte 12. 1'08"

Audio 22: *Convidando está la noche*. Juan García de Zéspedes (Compositor); The Harp Consort, dir: Andre Lawrence-King (Intérpretes). Missa Mexicana. Harmonia Mundi HMX2907293, 2002. Corte 16. 4'26"

Audio 23: SON DOS CORTES EN EL CD *Juguete a 4: Convidando está la noche + Guaracha: Ay que me abraso*. Juan García de Zéspedes (Compositor); La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XXI, dir: Jordi Savall (Intérpretes). Villancicos y danzas criollas de la Iberia antigua al Nuevo Mundo, 1550 – 1750. AliaVox AV9834, 2003. Cortes 14 (1'11") y 15 (3'26").

Audio 24: *Convidando está la noche*. Juan García de Zéspedes (Compositor); Ex Cathedra, dir: Jeffrey Skidmore (Intérpretes). New World Symphonies. From Araujo to Zipoli: an A to Z of Latin American Baroque. Hyperion CDA67380, 2003. Corte 15. 3'57"

Audio 25: *Convidando está la noche*. Juan García de Céspedes (Compositor); Canto, dir: Egberto Bermúdez (Intérpretes). Al dichoso nacer de mi niño. Villancicos que se cantaron en la Santa Yglesia Catedral de Santafé en los maitines solemnes de la Natividad de N. S. Jesucristo, año de 1702. Fvndacion de Mvsica MA-HCOL006, 2002. Corte 13. 2'45"

Lista de Imágenes

Imagen 1: Aparte del *Ritual formulario* de Juan Pérez Bocanegra (1631) con un aparte de *Hanacpachap cussicuinin*. (Tomado de Stevenson [1960: 123]).

1. Señala Taruskin (1995: 102) en su polémico e influyente ensayo “*The pastness of the present and the presence of the past*”: “La nuez de mi tesis es esta: sostengo que la interpretación «histórica» de hoy en día no es realmente histórica; que un barniz engañoso cubre un estilo de interpretación que es completamente de nuestro tiempo, y que es de hecho el estilo más moderno a nuestro alrededor; y que tal enchape histórico ha ganado amplia aceptación y, sobre todo, viabilidad comercial precisamente en virtud de su novedad, no de su antigüedad”. Y en otro lugar más reciente (Taruskin, 2008: 458) reitera que “Invocar la autoridad de las intenciones originales... siempre es... sólo un disfraz para hacer valer la autoridad de quien la invoca”. También en otro texto muy de moda por estos días, Bruce Haynes (2007: 70) observa que “Desde el siglo XIX, la música se ha orientado hacia atrás, hacia el pasado”. Lo cual tiende a confirmarse con el hecho de que el hito que suele asumirse como el primero que inicia el movimiento de la “*música antigua*” es la presentación, el 11 de marzo de 1829 —poco más de cien años después de su composición— de la *Pasión según San Mateo* de Bach, en Berlín, bajo la batuta de un entusiasta Felix Mendelssohn. (Véanse a Kenyon (1988), Haskell (1996), Sherman (1997) y Penin (2000). La gran mayoría de estudios y aproximaciones críticas sobre el movimiento se hallan publicados originalmente en inglés y todavía no han sido traducidos al castellano.)
2. Para un perfil histórico e intelectual de estas primeras generaciones, véanse en particular a Cohen y Snitzer (1985) y Haskell (1996 [orig. 1988]). Resulta elocuente que no se haya intentado adelantar una revisión similar a partir de la última década del siglo pasado, pues desde entonces el panorama no sólo se haría casi inabarcable, sino que además tendría que asumir el espinoso problema de la “descolonización” de la interpretación, en el sentido que paulatinamente las agrupaciones británicas y holandesas, principalmente, fueron siendo desafiadas en los repertorios franceses, mediterráneos o iberoamericanos —que otrora interpretaban como autoridades indisputadas— por ensambles pertenecientes a estas nacionalidades o regiones, mucho más atentos a las sinuosidades de la lengua y los ritmos propios. (Lo más cercano a una revisión sobre el estado actual de la materia, aunque no de conjunto, es Sherman [1997]).
3. Cf. la opinión del laureado director coral Peter Phillips (1992: 46) sobre el repertorio tardomedieval y renacentista, que es su especialidad: “lo que era aceptable para los oídos del siglo XVI probablemente no lo sea para los del siglo XX” (y lo que va del XXI, por supuesto).
4. Esa es la opción que sigue Alain Pacquier (1996: 14): “Toda la historia de la empresa colonial europea en el Nuevo Mundo y de sus expresiones musicales oscila sin cesar entre dos extremos: de un lado, la barbarie de los conquistadores...; del otro, la tentativa de los franciscanos y de los jesuitas de promover en el suelo americano el nacimiento de una cristiandad regenerada... Tal fue el marco complejo en el que nació el barroco musical latinoamericano”. Agreguemos que por “barroca” entendemos la música producida entre ca. 1600 y ca. 1750; igualmente pudiéramos hablar de un repertorio “renacentista” americano (aunque poco haya sido explorado, o consista fundamentalmente de obras ibéricas), o hasta de un “clasicismo” americano, comprendido entre ca. 1750 y el periodo de las independencias.
5. Para cualquier fin, en este artículo traduciremos siempre el término inglés “performance” por el castellano *interpretación*. Aunque esta decisión no se halla exenta de problemas —pues ambas palabras tienen en sus respectivos idiomas connotaciones que no son del todo equivalentes—, es difícil encontrar otro término que indique el acto simultáneo de “Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto” y asimismo “Ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos”, ambas definiciones actuales de la RAE.
6. Seguimos aquí, de manera somera, a Pérez González (2004) en el artículo ya referenciado, quien ubica a *La música ecuatoriana* de José Agustín Guerrero Toro, de 1876, como la primera Historia de la Música latinoamericana. Se cita en la página 309 un fragmento de la misma obra que resulta elocuente; afirma el quiteño que “*la música es un documento que acredita la verdad de nuestra historia*”.
7. Nótese cómo hasta aquí (y hasta nuestros días y costas, valga decirlo) la terminología convencional utilizada para este tipo de aproximaciones es bastante ambigua o, cuando más, se halla cargada de sobreentendidos. Sin que podamos explayarnos sobre estos asuntos, al rompe tenemos derecho a preguntarnos por si hay algún tipo de interpretación [“performance”] que no se halle “históricamente informado” (es decir, que en sentido estricto no haya sido condicionado por una historia interpretativa, vg. una escuela o una tradición), o con respecto a qué exactamente es ésta una música “temprana” [“early”] o “antigua”.
8. Disponible en el sitio web: <http://amusindias.free.fr/en/discos/muscolmo.php3>

9. Sólo la grabación de Ex Cathedra, referenciada en la nota anterior, rinde la versión completa de la obra, con una duración aproximada de veinte minutos. Aún así se le parte en cuatro secciones intercaladas con obras de Juan de Araujo, lo cual —de seguro deliberadamente— rompe la continua reiteración y le otorga el paradójico papel de cortina entre las obras del maestro de capilla limeño.

10. Nos hubiera encantado incluir para el presente ejercicio la grabación de este tema hecha en 1966 por la coral Roger Wagner, en la ya mencionada producción que contó con la asesoría de Robert Stevenson. Desafortunadamente, ésta aún no se encuentra disponible en disco compacto y el original en acetato es de difícil obtención.

11. Este disco enseña otra particularidad, que de aquí en adelante será característica de muchas de estas grabaciones, y que es el hecho de que su título no indica exactamente lo que promete. En este caso se intitula *Nueva España*, lo que al menos para nosotros implica sólo repertorio mexicano y centroamericano.

12. <http://www.dianabaroni.com/db-esp/proyectos.html>. Consultada el 15 de noviembre de 2009.

13. El punto fue también señalado hace poco por la crítica discográfica Lynn René Bailey (2008: 53) en una reseña para la revista *Fanfare*: “El ensamble instrumental es excitante, vital, rítmicamente alerta; sin embargo, aunque el coro también se halla rítmicamente bien (y permítaseme ser justa, espléndidamente preparado por Jeffrey Skidmore) escuchamos el canto flemático y prístino del estilo madrigalesco inglés, que tristemente nada tiene que ver con las tradiciones cantoras suramericanas”.

14. Las historias de la música latinoamericanas, inclusive las aproximaciones prácticas a éstas desde la HIP, no han sido ajenas a los problemas que surgen de pensar las unidades espaciales en términos de los Estado-naciones postindependentistas. Es así como rara vez se piensa el repertorio quiteño como parte del neogranadino colonial, aun cuando su gobierno estuvo subordinado al virreinato entre 1717 y 1720, y entre 1739 hasta 1835. En consecuencia, no parece existir grabación alguna que trascienda el repertorio catedralicio santafereño para referirse a nuestro antiguo territorio. (Sobre los problemas que comporta concentrarse únicamente en las catedrales como epicentros musicales del periodo, véase a Baker (2008), aunque quepa precisar que el caso cusqueño por él estudiado bien puede haber tenido características distintas, entre otras razones por aquellas arriba señaladas por Bermúdez.)

15. Véase a Bermúdez (2000) para biografías más completas de los maestros de capilla catedralicios. En todo caso llama la atención que en esta obra —su *Historia de la música en Santafé y Bogotá*— el autor no haga mayor referencia a los problemas que en cambio consigna en el escrito que arriba venimos citando.

16. Hasta la fecha no parece resultar claro si se trata de José Cascante *padre* (ca. 1618 – 1674) o José Cascante hijo (ca. 1646 – 1725), ambos en su momento maestros de capilla santafereños (v. Bermúdez, 2001).

17. Como sucede con frecuencia en el campo de la autenticidad musical soportada en la evidencia histórica, este argumento de Bermúdez es tan sensato y sólidamente fundamentado como inevitablemente especulativo. El hecho es que nada sabemos sobre cómo sonaba el canto en el barroco (los tratados sobre la materia sólo dan elusivas pistas, ya que no *suenan*), y solemos leer las evidencias a la luz de nuestras propias expectativas las cuales, por supuesto, cambian con cada época. El caso del recurso a los contratenores (o falsetistas, o sopranistas o *haute-contre*, como también se llaman apelando a otras terminologías o tradiciones, ¡o épocas!) es muy dicente. Hace treinta o cuarenta años, lo normal era asociar la “música antigua” con su conspicua presencia, independientemente de si lo que se escuchaba era una *chanson* del *Ars Nova*, un madrigal de Monteverdi o un aria de Handel. Incluso hay varias versiones HIP del Réquiem de Mozart que optaron por esta solución en el registro contralto. Mucha de esta música ciertamente fue concebida para voces blancas o de *castrati*, pero otra muy probablemente lo fue para voces femeninas y otra simplemente no se sabe. El hecho es que la inclusión de contratenores (como en las decenas de grabaciones de Alfred Deller, o las de David Munrow con la entonces espléndida voz de James Bowman) parecía un garante de autenticidad, hecho que hoy en día, y más allá del indudable placer que aún nos pueden dar estas producciones, resulta mucho más gratuito, impostado o incluso ridículo. La lógica parecía decir que si la música era antigua, tenía que llevar contratenores.

18. En un sentido similar, el investigador y músico John Butt (2005: xii) sostiene que la HIP “puede ser un parámetro útil en la comprensión de cómo una pieza musical [*del pasado*] vino a ser creada y notada”.

0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio) Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image

En

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958