

SECCIÓN “ARTÍCULOS”

Convidando entre dos mundos

Rodrigo Balaguer

Grupo de Musicología Histórica Córdoba
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba
balaguercr@gmail.com

Myriam Kitroser

Grupo de Musicología Histórica Córdoba
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba
mbkitro@gmail.com

Resumen

Sabemos por Howard Becker que la producción y circulación de productos musicales se rige por ciertas normas aceptadas por los mundos del arte. A este respecto nos interesan los campos de la música *clásica* o *erudita* y el de la música popular, teniendo en cuenta por supuesto que al interior de estos mundos hay una gran cantidad de divisiones y diferenciaciones. A pesar de ellas, ciertas normas prevalecen en todo el conjunto de géneros, públicos, y medios de difusión de cada uno de estos dos mundos. El presente trabajo quiere precisar el lugar que ocupa la música colonial latinoamericana proponiendo que, si bien es considerada hoy día *música clásica*, se comporta en gran parte de acuerdo con las pautas de la música popular.

Palabras clave: música; colonial; latinoamericana; clásica; popular

Abstract

Convidando *Between Two Worlds*

We know, thanks to the work of Howard Becker, that the making and circulation of musical products is regulated by certain rules that are accepted by the art worlds. In this regard, we are interested in the fields of classical or academic music and popular music, keeping in mind that within these worlds there are many divisions and differentiations. Despite them, certain rules prevail across all musical genres, audiences, and media outlets of each and both worlds. This article seeks out to specify the place that Latin American colonial music holds, by proposing that, although nowadays it is considered classical music, it behaves to a great extent accordingly to the norms of popular music.

Keywords: music; colonial; Latin American; classical; popular

Recibido: 31/10/2021

Aceptado: 10/12/2021

Cita recomendada: Balaguer, R., Kitroser, M. (2021). *Convidando* entre dos mundos. *Revista 4'33"*. XIII (21), pp. 8-29.

Sabemos por Howard Becker que la producción y circulación de productos musicales se rige por ciertas normas aceptadas por los mundos del arte. A este respecto nos interesan los campos de la música *clásica* o *erudita* y el de la música *popular*, teniendo en cuenta por supuesto que al interior de estos mundos hay una gran cantidad de divisiones y diferenciaciones. A pesar de ellas, ciertas normas prevalecen en todo el conjunto de géneros, públicos, y medios de difusión de cada uno de estos dos mundos. El presente trabajo quiere precisar el lugar que ocupa la música colonial latinoamericana proponiendo que, si bien es considerada hoy día música *clásica*, se comporta en gran parte de acuerdo con las pautas de la música popular.

Nos referimos a villancicos de los siglos XVI al XVIII, compuestos en contextos sociales completamente diferentes al de sus orígenes europeos, ejecutados en su momento por indios, mestizos, españoles y negros, y que despiertan todo tipo de fantasías en el actual intérprete de música antigua. Si bien cuentan en su mayoría, con partituras manuscritas, transcripciones y copias originales o hechas en la actualidad por musicólogos estudiosos de este repertorio para su ejecución, sin una tradición novecentista como en la música académica canónica, sin una trasmisión oral como en el folclore, su sonoridad se reconstruye en base a crónicas, análisis estilísticos, estudios organológicos y una buena porción de imaginación.

El repertorio de villancicos hispanoamericanos comienza a ser conocido y publicado en la década del 70. Recién a comienzos de los años 90, a raíz del V Centenario del Descubrimiento de América, es que se difunden a escala internacional en grabaciones comerciales de música colonial latinoamericana. Las reconstrucciones de esta música se basan en los posibles cruces culturales entre las comunidades originarias americanas y las europeas convivientes en estas tierras durante la colonia. Las fuentes de inspiración para estos *crossovers* son a menudo las músicas populares de distintos géneros, muchos de ellos originarios del siglo XIX en los territorios americanos y en varios casos asociaciones con las prácticas folclóricas peninsulares.

Para este trabajo, luego de catalogar unos 300 álbumes de importante difusión de este repertorio tanto religioso como secular, a cargo de numerosos conjuntos radicados en diferentes países, hemos seleccionado para su estudio, a manera de prueba piloto, el villancico *Convidando está la noche* de Juan García de Céspedes nacido ca. 1619 y fallecido en 1678, quien fuera maestro de capilla de Puebla. Lo hemos elegido por ser una de las composiciones más interpretadas, un verdadero caballito de batalla para conjuntos y solistas dedicados a la música antigua, procedentes de Europa, Estados Unidos y América.

Al analizar las grabaciones comerciales de más de 24 grupos, hemos tabulado parámetros tales como tempo, duración, instrumentación, producción vocal, relación del texto con la forma, adornos e improvisación, introducciones e interludios.

Juguetes por la guaracha: Características del villancico elegido

El manuscrito del villancico *Convidando está la noche* se encontraba hasta los años 80 en la colección privada de Gabriel Saldivar y Silva en la ciudad de México. Desconocemos su paradero actual. Se trata de una chanzoneta a 4 voces cuyo texto relata la visita de pastoras músicas al pesebre. Está estructurado en coplas de romance octosílabas musicalizadas según Waisman (2019), con las características típicas de la chanzoneta hispanoamericana del siglo XVII. La estructura musical es muy simple: consta de una introducción denominada *Juguete a 4* para dos tiples, un alto y un bajo, con dos estrofas, una segunda sección denominada *Estrillo a dúo - Guaracha*, con 8 coplas para tiple y Bajo, y una responsión nuevamente a 4 voces.

Hasta hoy el manuscrito original no se encuentra disponible al público; la primera transcripción fue realizada por Robert Stevenson en 1975. También circula una edición práctica digital a 5 voces con un tenor agregado cuyo origen posiblemente sea del norteamericano Joel Cohen, y su conjunto Camerata Boston de 1986.


Convidando está la noche
Estrillo a dúo - Guaracha

Mexico City: Private collection of Dr. Gabriel Saldivar y Silva Juan García (de Zéspedes)

Tiple *Juguete a 4*
Con-ui-dan do es-ta la no-che Con-ui-dan-do es-ta la no-che A-qui de mu-ci-cas va-rias
A-le-gres quan-do fes-ti-uas V-nas her-mo-sas za-ga-les

Tiple *Juguete a 4*
Con-ui-dan do es-ta la no-che Con-ui-dan-do es-ta la no-che A-qui de mu-ci-cas va-rias
A-le-gres quan-do fes-ti-uas V-nas her-mo-sas za-ga-les

Alto *Juguete a 4*
Con-ui-dan do es-ta la no-che Con-ui-dan-do es-ta la no-che A-qui de mu-ci-cas va-rias
A-le-gres quan-do fes-ti-uas V-nas her-mo-sas za-ga-les

Bajo *Juguete a 4*
Con-ui-dan do es-ta la no-che Con-ui-dan-do es-ta la no-che A-qui de mu-ci-cas va-rias
A-le-gres quan-do fes-ti-uas V-nas her-mo-sas za-ga-les

Figura 1: Primer sistema de la edición de Robert Stevenson

Edición práctica con una voz de Tenor añadida Partitura original cedida por The Boston Camerata y Joel Coen

Convidando está la noche

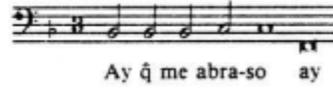
Juan García de Zéspedes

The image shows a musical score for the piece 'Convidando está la noche' by Juan García de Zéspedes. The score is arranged for Soprano I, Soprano II, Alto, [Tenor], and Bajo. The lyrics are: 'Con - vi - dan do - es - ta la no - che A - qui de mu - ci - cas va - rias'. The score includes a 'Juguete' section and is noted as an 'Edición práctica con una voz de Tenor añadida'.

Figura 2: Primer sistema de la edición de la Camerata Boston

Cuadro 1: Organizaciones formales del texto en ambas ediciones			
Edición Robert Stevenson 1975		Edición Camerata Boston 1986	
Juguete a 4		Juguete	
Estrofa 1: <i>Convidando está la noche</i> Estrofa 2: <i>Alegres cuando festivas</i>	SSAB	Estrofa 1: <i>Convidando está la noche</i>	SSATB
Dúo Guaracha - Coplas		Dúo Guaracha - Coplas	
1 - <i>¡Ay! que me abraso ¡Ay!</i> 2 - <i>¡Ay! cómo llueven ¡Ay!</i> 3- <i>¡Ay! que la gloria ¡Ay!</i> 4 - <i>¡Ay! que su madre ¡Ay!</i> 5 - <i>En las guarachas ¡Ay!</i> 6 - <i>Toquen y bailen ¡Ay!</i> 7 - <i>Pero el chicote ¡Ay!</i> 8 - <i>Paz a los hombres ¡Ay!</i>	SB	Coplas 1 a 4	SB
Responsión texto copla 1	SSAB	Responsión con textos de las coplas 1 a 4	SSATB
		Estrofa 2 <i>Alegres cuando festivas</i>	SSATB
		Coplas 5 a 8	SB
		Responsión textos de las coplas 5 a 8	SSATB

Un detalle interesante de destacar es que la *Guaracha* está compuesta sobre un bajo de pasacalle, práctica armónica española del siglo XVII ampliamente difundida en territorio americano.



Toquen y baylen: Algunas Teorías sobre la interpretación

Las reflexiones y posicionamientos sobre la reconstrucción de este repertorio son variados. En *Músicas coloniales a debate*, Javier Marín López (2018), considera que uno de los mayores retos de estos proyectos es encontrar el equilibrio entre la investigación musicológica y la necesaria libertad artística del intérprete. Lo ve como un proceso de gran tensión dialéctica debido al amplio margen de maniobra que permiten algunas fuentes, la falta de evidencias concluyentes y la variabilidad de prácticas en tiempo y espacio, que resultan en propuestas muy diferentes entre sí e igualmente verosímiles.

Una posición más crítica enuncia Páramo Bonilla, para quien las versiones no ponen su energía en dar sentido a los textos o a recrear el pensamiento colonial, sino a mostrar esta música como étnica, o *world music*, categoría que permite su acceso a un amplio público internacional, para los que no interesa que entiendan la letra, sino que se dejen llevar por el ritmo y disfruten de *marcar el paso*.

Drew Edward Davies va más lejos aún. Plantea que todas estas grabaciones son producto de una tradición de performance contemporánea que él denomina *Latin Baroque*. Lo define como “un producto del presente construido por la fusión de elementos de música histórica, popular y folclórica”, constituyendo el villancico su principal repertorio.

Engloba bajo esta categoría a toda la producción musical discográfica de conjuntos europeos y norteamericanos de música colonial. Relaciona toda esta producción con la estética de Joel Cohen, director norteamericano quien, en 1986, para la performance de *Convidando está la noche* dramatizó un encuentro multicultural entre dos grupos raciales invitando al coro de mujeres haitianas *Les Amis de la Sagesse* a compartir la versión con la Camerata Boston. El resultado fue de una marcada diferencia vocal y expresiva entre el Juguete a cargo de las voces blancas y académicas de la Camerata y la Guaracha cantada por las haitianas. Davies sostiene que esta

performance originalmente tenía intenciones progresistas ya que reflejaba un tiempo político en los Estados Unidos de creciente incremento de los intelectuales norteamericanos de resaltar la diversidad y la injusticia social, incluyendo la latinidad.

Otras múltiples visiones aparecen en este panorama. Entre muchas otras expresiones y a manera de ejemplo citamos dos. Andrew Lawrence King, arpista inglés, deja traslucir una visión romántica de un mundo idealizado:

Según la leyenda los ángeles descendieron del cielo en 1531 para fundar la ciudad que se llamó Puebla de los Ángeles. [...] Un siglo más tarde la catedral de Puebla se enorgullece de una rica tradición musical, modelada sobre la influencia española y los ritmos exóticos del Nuevo Mundo y las ricas armonías de la música africana (Lawrence -King, 2002)

Isabel Palacios, directora venezolana, apuesta a una música cuyo hibridismo y mestizaje la convierten en una expresión latinoamericana única.

Un conjunto de villancicos, negrías, guineos, ensaladas, un juguete de guaracha y una salve ... dejan constancia del profundo mestizaje que unió a indios, aztecas, negros y europeos para producir una manifestación artística poseedora de una personalidad fuerte, definida y muy distintiva (Palacios, 2003)

La posición de una música originada por la unión voluntaria de prácticas culturales es discutida por Miriam Escudero quien afirma que las músicas de indígenas, africanos, y europeos del período colonial muy raras veces se entremezclaban *exprofeso*, impedidas por razones políticas y religiosas, a pesar de convivir y compartir espacios en muchas ocasiones.

¿Cuál sería una performance auténtica si es que fuese posible? ¿Cuál sería en este caso la idea de autenticidad?

Miriam Escudero apuesta a una performance *inculturada*, término que viene de la antropología cultural e implica hacer visible los rasgos de la cultura invisibilizada. Para la música significa tener en cuenta los preceptos de una interpretación históricamente informada junto con los recursos expresivos de la *Otra* cultura. Este planteo se basa en que, las idiosincrasias latinoamericanas se constituyeron en culturas mestizas provenientes de una acumulación de saberes compartidos entre músicos y músicas de distintos orígenes y culturas. Por ello, los intérpretes nativos

actuales, aun perteneciendo a una misma región geográfica, acarrean matices culturales diferentes y “han de ser libres para ‘contaminar’ la matriz europea con su singular expresión” (Escudero, 2018)

Waisman coincide con la posición de Escudero, señalando que las versiones que más lo convencen están a cargo de ensambles integrados mayormente por músicos latinoamericanos, interpretando esa apreciación subjetiva desde del placer que sienten los músicos al tocar y cantar música de concierto en modalidades populares que conocen desde la infancia, el placer del reconocimiento, de una autenticidad distinta a la discutida en el campo de la *Early Music*. Destaca que el objetivo de un intérprete hoy no es reconstruir un pasado irreconstruible, sino insertar en la vida musical algo que pueda enriquecer el imaginario del siglo XXI a través de sonidos que evoquen una realidad distinta.

Aquí de músicas varias

Nuestro interés en este trabajo fue, a través de la escucha y el análisis, detectar sus distintas “fuentes de inspiración”, qué mundos intentaron recrear, qué cruces de estilos encontramos en cada una, y qué puede haber influido en cada conjunto para una reconstrucción de una pieza que como vimos antes, hay muy poca información. Estas grabaciones van desde versiones muy sencillas hasta reconstrucciones de una utopía imperial y exótica, riquísimas en recursos de todo tipo, ideas que recrean desde la catedral de San Marcos de Venecia, pasan por clubes de jazz, se internan en la selva salvaje y/o asisten a la fiesta popular latina.

En ellas, los intérpretes tratan la partitura como un *tema* de música popular: es tomada como un punto de partida desde el cual realizar *versiones*, cada una de las cuales es una muestra de la personalidad y el perfil del conjunto o solista. En contraste con el paradigma académico, la partitura no es un objeto terminado, no es la obra.

Sin embargo, el modo de transmisión es la partitura y no las grabaciones; es escrito y no oral. Por un lado, pudimos detectar en la mayoría de las versiones cuál edición se usó para la interpretación demostrando la importancia que tiene la partitura como parte de la tradición académica. Por otro lado, la concreción de las versiones comparte características con la música popular, que reúne la tradición oral del folklore y la tradición escrita de la música erudita.

En reiteradas ocasiones, en la construcción de arreglos de música antigua intervienen tanto las decisiones previas del director, como las sugerencias de los intérpretes en ensayo y/o las improvisaciones de los instrumentistas, así como la existencia de versiones de referencia, donde predomina la oralidad.

La reconstrucción de las intenciones del compositor, o la función que cumplía la música que se ejecutaba en su contexto original, quedan invisibilizadas frente a las intenciones de los ensambles, cuya motivación parece encontrarse más en el placer de la ejecución, la comunicación entre los integrantes del grupo, la búsqueda de lazos con el oyente, y el entretenimiento como herramienta fundamental de la industria cultural; estas reconstrucciones operan como *versiones* en el sentido que les asigna Coriún Aharonián,

“estadio en el que se modifica en grado sumo la composición original sin que el consumidor deje de reconocerla (y de reconocer a sus autores originales)” (Aharonian, 1990).

Un síntoma de la pluralidad de interpretaciones que hemos analizado es la variabilidad de sus duraciones; mientras que la versión más corta dura 1:54, la más larga toma más de 10 minutos.

Por otra parte, nos proponemos mostrar que no hay una sola categoría que englobe este repertorio, como parece plantear Davies, sino que las versiones se comportan de muy distintas maneras, más relacionadas con las hibridaciones de un mercado cultural global que se viene desarrollando desde hace varios años, donde músicos de la academia o del campo de la *early music* llegan a cantar tangos y zambas acompañados de laúdes, o músicos populares como Sting abordan músicas de fines del siglo XVI; en este contexto, un artículo de la BBC ha llegado a considerar a John Dowland como *uno de los fundadores de la estética del pop moderno*.

Aunque [John] Dowland no llevaba una chaqueta de cuero negro y el cabello como Sheeran, su expresión musical, combinada con un estilo simple e intenso, lo volvieron uno de los fundadores de la estética del pop moderno. (Valentino, 2017)

Elaboramos primero un cuadro comparativo de 24 grabaciones de los distintos conjuntos originarios de países europeos y americanos, que nos permitió realizar un gráfico donde, cruzando distintos rasgos, asociamos las versiones a categorías de la cultura musical contemporánea. Estas categorías serían: Modernismo, *Early Music* de los 80, Posmodernismo y *World Music*. Tenemos muy presente que la diversidad de prácticas y estilos que las grabaciones manifiestan torna inválida cualquier categorización rígida y excluyente. Nuestra idea es distribuir las

acorde a algunos rasgos característicos, compartidos o no. Estamos convencidos que no tiene sentido ubicarlas de forma estricta en distintos casilleros; por eso hemos adoptado el recurso de un gráfico de distribución.

Las cuatro corrientes contemporáneas que tendremos en cuenta han sido concebidas como prácticas musicales determinadas o condicionadas por ideologías amplias, que han estado y están vigentes dentro del campo de la música, y representan visiones del mundo. Estas formas de pensamiento permiten a la vez que condicionan a los diversos intérpretes a tratar la partitura como un disparador de artefactos musicales que encarnan en sonidos ideas tales como la intangibilidad de la partitura, la posibilidad de combinar lenguajes propios y ajenos, el placer de los ejecutantes, la complicidad con el público, el anacronismo deliberado y otras cuestiones que ya mencionamos. Si bien el modernismo y el posmodernismo son ideologías que dominan épocas, la *Early Music* de los 80s es un movimiento acotado y estrictamente musical, y la *World Music* es una criatura del mercado discográfico globalizado, nos permitimos poner a las cuatro en un mismo plano simplemente para poder construir un diagrama. Dejamos constancia de que ninguna grabación representa de modo exclusivo una sola de estas categorías.

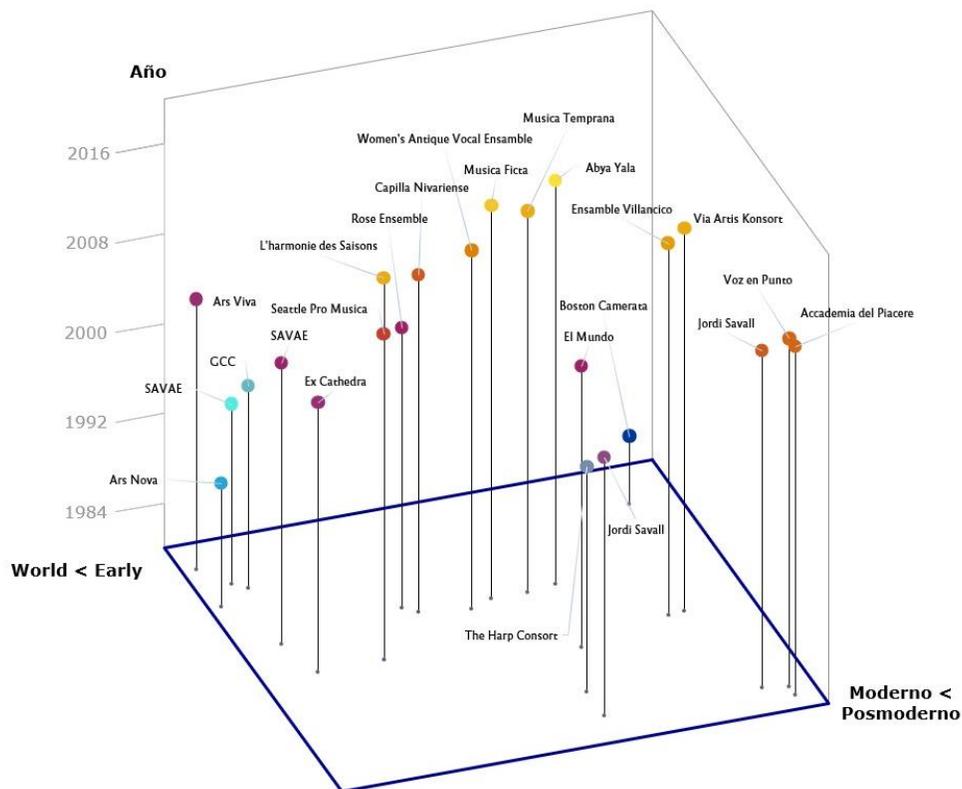


Figura 3: Características generales de cada categoría

De las cuatro corrientes citadas, consideramos que dos de ellas, Modernismo y *Early Music* de los 80, sostienen principios más rígidos, a diferencia de las otras dos, Posmodernismo y *World Music*, que consideramos como más flexibles, abiertas y abarcadoras. Describimos a continuación cada una de ellas.

Modernismo: esta categoría es la más antigua, con vigencia desde fines del s. XIX hasta mitad del s. XX. La mirada científica y neutral de los datos históricos refleja la ideología y la metodología del positivismo, opuesto a la libertad sin límites del romanticismo. Estos casos reflejan el respeto y la consideración de los *textos*, partitura *urtext* y los tratados, como suficientes e inequívocos como fuente para la performance (Butt, 2002: p. 134) Existe una partitura *original* donde se encontraría el sentido de esta música, implicando que al seguir este *texto* se alcanzaría fácilmente el *ethos* de la obra y se brindaría su experiencia original a la audiencia. Ya que nuestra indagación comienza en 1986, esta categoría sólo se encuentra dentro de nuestro corpus como un polo de atracción.

Early Music de los '80: se trata, de algún modo, de un desarrollo de la categoría anterior. Sus criterios de interpretación combinan una aproximación científica neutral al documento, en este caso la partitura, con una estética contemporánea bajo un doble código: la combinación entre la referencia de algo histórico expresada con algo del presente. Se mantiene el respeto de la partitura con tímidos agregados, y se suman criterios de variedad con pocos elementos, contrastes tímbricos, texturales, instrumentales, ornamentación, improvisación, siempre dentro del marco de la partitura. (Ejemplo: Rose Ensemble. <https://youtu.be/eO8gHBnt2xA>)

Postmodernismo: las grabaciones se enmarcan en una posmodernidad definida por la diversidad y la pluralidad, la intertextualidad como inmensa colección de varios textos o textos densos, buscando acortar distancias entre artista y público haciendo uso de un historicismo ecléctico que transforma la pieza mediante múltiples agregados de distintos estilos, lo que manifiesta interés en diversas fuentes y amplía las convenciones de su performance, a veces influenciada por la tecnología. Una verdadera representación de la cultura actual. La autenticidad queda atrás frente a lo que es más vendible y suena excitante, grandilocuente. (Ejemplo: Voz en punto. <https://youtu.be/7bTbfoNr4uM>)

World Music: podemos considerar las grabaciones asociadas a esta categoría como parte de la corriente posmodernista con algunas características distintivas: intertextualidad selectiva mezcla de música barroca europea con ritmos y expresiones de un folclore americano globalizado, utópico, sin raíces definidas. Este texto se complementa a menudo con paisajes sonoros exuberantes, con recreaciones de fiestas imaginativamente tradicionales, atmósferas exóticas y sentimientos nostálgicos por la pureza de un ser natural y verdadero. (Ejemplo: Via Artis Konsort. <https://youtu.be/DvWSEVWUoO4>)

Presentamos aquí tres versiones de las 24 analizadas en detalle, cada una caracterizada por sus rasgos como cercanas a distintas corrientes de las que acabamos de definir.

Cuadro 2: Agrupación de Cámara Ars Viva, Argentina Director: Juan Alberto Ruiz CD: Un pesebre colonial americano, 1994 https://youtu.be/cDCr1caJy1U					
Partitura Stevenson					
En esta versión vemos que se respeta la partitura como texto inequívoco para la performance, no se hace diferencias de pulso ni de carácter entre juguete y guaracha y se resaltan las voces femeninas, un rasgo acorde con la letra. Pero a la vez, se introducen tímidas reformas tales como: acortar la performance eliminando las coplas 1 a 4 y la 7, dejando sólo 3 de 8, agregar instrumentos como continuo en las estrofas, y rasguído de guitarra junto a toques de color con percusión en coplas y responsión. Su duración es 1:54 Por todo ello la caracterizamos como Early Music de los 80' con espíritu modernista					
		Voces		Instrumentos	Instrumentación
Juguete Pulso 80	Estrofa 1	<i>Convidando está la noche</i>	SSAB	gt, t, vla da gamba	Coro y Continuo todo 6/8 no hacen hemio- las. Se destacan las voces femeninas
	Estrofa 2	<i>Alegres cuando festi- vas</i>	SSAB	gt, t, vla da gamba	Coro y Continuo todo 6/8 no hacen hemio- las. Se destacan las voces femeninas
Guara- cha Pulso 80	Copla 1	<i>Ay que me abrado, Ay</i>	S, B	t, vla da gamba	Voces solistas del coro y Continuo sin hemio- las
	Responsión	<i>Ay que me abrado, Ay</i>	SSAB	gt, t, vla da gamba, cajón, chaschas	Coro y continuo, guitarra rasgueada, cajón ritmo 6/8 chaschas o maracas en acentos ca- rácter festivo
	Copla 5	<i>En la guara- cha, Ay</i>	S, B	t, vla da gamba	Voces solistas del coro y Continuo sin hemio- las
	Responsión	<i>Ay que me abrado, Ay</i>	SSAB	gt, t, vla da gamba, cajón, chaschas	Coro y continuo, guitarra rasgueada, cajón ritmo 6/8 chaschas o maracas en acentos ca- rácter festivo

	Copla 6	<i>Toquen y bailen, Ay</i>	A, B	t, vla da gamba	Voces solistas del coro y Continuo son hemiolas
	Responsión	<i>Ay que me abraso, Ay</i>	SSAB	gt, t, vla da gamba, cajón, chaschas	Coro y continuo con percusión carácter festivo
	Copla 8	<i>Paz a los hombres, Ay</i>	S, B	gt, t, vla da gamba	Voces solistas del coro y Continuo respuestas de acordes al final de cada frase destacando el texto
	Responsión	<i>Ay que me abraso, Ay</i>	SSAB	gt, t, vla da gamba, cajón, chaschas	Coro y continuo, guitarra rasgueada, cajón ritmo 6/8 chaschas o maracas en acentos carácter festivo. Final prolongado

Cuadro 3: La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XXI, España

Director: Jordi Savall

CD: Villancicos y Danzas Criollas, 2001 al 2003

<https://youtu.be/Uz6SmR3toGo>,

<https://youtu.be/ulVnBpwGpnA>

Partitura Stevenson

		Voces	Instrumentos	Instrumentación	
Introducción Pulso 60 Duración: 30 seg			arpa doppia, gt, órgano di legno, bombo, accesorios, cuerdas graves en pizzicato (o bajos de tiorba y bajón)	Comenzando con el arpa, los otros instrumentos van entrando, densificando la textura. Esquema armónico de la Guaracha con ritmo de malambo	
Juguete a 4 Pulso 60 Duración 1:12	Estrofa 1	<i>Convidando está la noche</i>	SSAB	Consort de vlas, y continuo	Voces líricas proyectadas para gran teatro fraseo con arco dinámico finales de frase cortos y <i>pianos</i> , duplicadas por cuerdas
	Estrofa 2	<i>Alegres cuando festivas</i>	SSAB	Corneto, sacabuche, bajón, consort de cuerdas, continuo tutti orquestal	Voces líricas que van al agudo instrumentos <i>forte</i> , atmósfera triunfal a doble coro alto y bajo, emulando las performances de San Marcos
Interludio Pulso 120			Bombo, arpa doppia, gt, sacabuche, corneto	Comienza con percusión bombo parche y aro, accesorios, arpa, guitarra, sacabuche improvisando, luego corneto improvisando, guitarra improvisa. El Bombo se va a mantener presente en toda la Guaracha	

El CD presenta el Juguete y la Guaracha en pistas separadas y con títulos distintos. Pista N° 14 Juguete a 4: <i>Convidando está la noche</i> y Pista N° 15 Guaracha: <i>Ay que me abraso</i>					
Guaracha Pulso 120 Duración 3' 26	Copla 1	<i>Ay que me abraso, Ay</i>	S, B	gt, t. bombo, accesorios	Voces líricas con pequeños glisandos, descuidan prolijamente el ajuste del dúo, utilizan <i>pianos</i> y <i>fortes</i> , separan Ay acompañan bombo parche y aro, gt ...
	Copla 2	<i>Ay como llueven, Ay</i>	T, B	gt, t. bombo, accesorios	Voces líricas con pequeños glisandos, descuidan prolijamente el ajuste del dúo, utilizan <i>pianos</i> y <i>fortes</i> , separan Ay acompañan bombo parche y aro, gt ...
	Responsión	<i>Ay que me abraso, Ay</i>	SSAB	Tutti orquestal bombo, accesorios	Voces Alternancia de frases <i>forte/piano</i> bien exageradas, tutti orquestal acompañando y duplicando <i>forte/piano</i>
	Copla 3	<i>Ay que la gloria, Ay</i>	A, T	gt, t. bombo,	¡Interrupciones aleatorias de voces con Ay!
	Copla 4	<i>Ay que su madre, Ay</i>	T, B	gt, t. bombo,	Voces continuo y bombo
	Responsión	<i>Ay que me abraso, Ay</i>	SSAB	Tutti orquestal bombo, accesorios	Tutti de voces Alternancia de frases <i>forte/piano</i> bien exageradas, tutti orquestal acompañando los <i>forte</i> , los <i>piano</i> son solo con voces, guitarra y con bombo
Interludio				Continuo (guitarra) bajón, corneto chirimía, bombo	Breve introducción de guitarra, improvisa bajón, entra corneto y luego dúo con chirimía, siempre con percusión
	Copla 5	<i>En la guaracha, Ay</i>	T, B	gt, t. bombo	Voces continuo y bombo
	Copla 6	<i>Toquen y bailen, Ay</i>	S, contratenor S, A	gt, t. bombo,	Comienza dúo de S y CT, 2 versos y responden voces femeninas los otros dos con chirimía ¡Interrupciones aleatorias de voces con Ay!
	Responsión	<i>Ay que me abraso, Ay</i>	SSAB	Tutti orquestal bombo, accesorios	Tutti de voces Alternancia de frases <i>forte/piano</i> bien exageradas, tutti orquestal acompañando los <i>forte</i> , los <i>piano</i> son solo voces con guitarra y con bombo

	Copla 7	<i>Pero el chicote, Ay</i>	T, B solo y tutti	gt, t. bombo,	Comienza dúo de T y B, 2 versos y responden voces masculinas los otros dos ¡Interrupciones aleatorias de voces con Ay
	Copla 8	<i>Paz a los hombres, Ay</i>	S, contratenor, T, B	gt, t. bombo,	Comienza dúo de S y CT, 2 versos y responden voces masculinas los otros dos ¡Interrupciones aleatorias de voces con Ay
	Responsión	<i>Ay que me abraso, Ay</i>	SSAB	Tutti orquestal bombo, accesorios	Tutti de voces Alternancia de frases <i>forte/piano</i> bien exageradas, tutti orquestal acompañando los <i>forte</i> , los <i>piano</i> son solo voces con guitarra y con bombo
Interludio				gt, t.org., sacabuche, vla, corneto	Improvisaciones a solo y (guitarra, corneto) y a dúo vla, corneto, sacabuche, corneto, continuo y bombo
	Responsión	<i>Ay que me abraso, Ay</i>	SSAB	Tutti orquestal bombo, accesorios	Tutti de voces Alternancia de frases <i>forte/piano</i> bien exageradas, tutti orquestal acompañando los <i>forte</i> , los <i>piano</i> son solo voces con guitarra y con bombo. Final con Ay aspirado a capella

En esta versión encontramos cruces e hibridaciones entre *música académica*, tales como voces líricas, usos de fortes y pianos, expresiones vocales que recuerdan a la zarzuela, *Early Music* en el uso de instrumentos renacentistas y barrocos, el uso del continuo, las combinaciones vocales e instrumentales, la atmósfera de las catedrales europeas de comienzos del siglo XVII como la catedral de San Marcos, las improvisaciones como disminuciones, Jazz en las improvisaciones con solos de los distintos instrumentos de cuerda pulsada y de viento que se alternan, o se van sumando, folclore latinoamericano en el uso constante del bombo con la alternancia de golpes de parche y aro similar al malambo y toques de accesorios, distintos usos del ay! como expresiones de fiesta y de algarabía popular. Su duración total es de 4' 38. Por todo ello la caracterizamos como *Early Music Posmoderno*

Cuadro 4: Ensamble Villancico, Suecia

Director: – Peter Pontvik

CD: iTambalagumbá! Early World Musik in America, 2013

<https://youtu.be/PRIVTF4m-FU>

Partitura Boston

				Voces	Instrumentos	Instrumentación
Introducción Pulso 50					Fl dl., vla da gamba, clave	Flauta dulce y continuo. Melodía del juguete con adornos muy simples sí- mil disminuciones renacentistas
Juguete Pulso 50	Estrofa 1	<i>Convidando está la noche</i>	SSATB (coro)	Fl.dl, clave, vla da gamba	Voces líricas, se destacan los bajos. Madrigal con continuo	
Guaracha Pulso 90	Introducción				gt, bombo	Rasgueo marcando hemiola y golpes en aro del bombo
	Copla 1	<i>Ay que me abraso Ay</i>	S		gt, bombo	Voz lírica, fraseo libre, frases muy li- gadas, <i>glissandos</i> frecuentes uniendo <i>Ay</i> con la frase siguiente
	Respon- sión	<i>Ay que me abraso Ay</i>	SSATB (coro)		gt, bombo, clave, vla da gamba	Voces líricas, fraseo ajustado, frases muy ligadas, <i>glissandos</i> frecuentes uniendo <i>Ay</i> con la frase siguiente
	Copla 2	<i>Ay como llueve Ay</i>	S, B		gt, bombo	Voces líricas, fraseo libre, frases muy ligadas, <i>glissandos</i> frecuentes uniendo <i>Ay</i> con la frase siguiente, acentúan y separan <i>rayos de gloria</i> , <i>Ay rayos de fuego</i> , <i>Ay</i>
	Respon- sión	<i>Ay como llueve Ay</i>	SSATB (coro)		gt, bombo, clave, vla da gamba, fl.dl	Voces líricas, fraseo ajustado, frases muy ligadas, <i>glissandos</i> frecuentes uniendo <i>Ay</i> con la frase siguiente. Flauta dulce improvisa. Separan <i>ra- yos de gloria</i> , <i>Ay rayos de fuego</i> , <i>Ay</i>
	Copla 3	<i>Ay que la gloria, Ay</i>	T		gt, bombo	Tenor muy buen español, fraseo li- bre, canto popular, las dos segundas frases los instrumentos especial- mente tocan muy <i>piano</i>
	Respon- sión	<i>Ay que la gloria, Ay</i>	SSATB (coro)		gt, bombo, clave, vla da gamba	<i>Forte</i> primera y tercera frase, <i>piano</i> súbito segunda y cuarta frase
	Copla 4	<i>Ay que su ma- dre, Ay</i>	T, T		gt, bombo	Algunos acordes plaqué de la guita- rra al inicio de la copla cantada por todas las voces masculinas a 2 voces

	Respon- sión	<i>Ay que su ma- dre, Ay</i>	SSATB (coro)	gt, bombo, clave, vla da gamba	Coro con fraseo ajustado. Final de la responción como cierre de primera parte separando iay!	
Interludio				fl dl., vla da gamba, clave	Flauta dulce, melodía del juguete adornada	
Juguete	Estrofa 2	<i>Alegres cuando festivas</i>	SSATB	fl dl., vla da gamba, clave	Reducción de voces. Carácter de madrigal con continuo	
	Repetición estrofa 2	<i>Alegres cuando festivas</i>	Coro	vla da gamba, clave	Coro con continuo. Algunos adornos en la cadencia final en voces femeni- nas	
Introducción				Bombo, vla da gamba, gt	Bombo con repique, <i>pizzicato</i> de vla da gamba bajo de coplas, en diálogo entra guitarra rasgueando itenor que grita <i>bueno, bueno, bueno!</i>	
Guaracha	Copla 5	<i>En la guaracha Ay</i>	S	gt, bombo, vla da gamba, chaschas	Entre canto y habla muy agudo, fra- seo muy libre, se recrea un clima muy festivo	
	Respon- sión	<i>En la guaracha Ay</i>	SSATB	tutti	Voces líricas, fraseo ajustado, frases más articuladas g separan los <i>Ay</i> de la frase siguiente	
	Copla 6	<i>Toquen y bailes Ay</i>	T, T	gt, bombo, vla da gamba, chaschas	Tenores en diálogo cantan una frase c/u muy libremente con <i>glissandos</i> varios	
	Respon- sión	<i>Toquen y bailes Ay</i>	SSATB	tutti	Voces líricas, fraseo ajustado, frases más articuladas separan los <i>Ay</i> de la frase siguiente	
	Copla 7	<i>Pero el chicote, Ay</i>	B	fl.dl.,gt.,bombo vla da gamba	Bajo y flauta dulce dialogan. Queda sólo el texto del primer y segundo verso	
	Respon- sión	<i>Pero el chicote, Ay</i>	SSATB	Tutti instrumental	Voces líricas, fraseo ajustado, frases más articuladas separan los <i>Ay</i> de la frase siguiente	
	Interludio				fl.dl. gt, chaschas, bombo, silbatos	Diálogo entre flauta dulce y silbato con trinos y <i>frullatos</i>
	Copla 8	<i>Paz a los hom- bres, Ay</i>	T	gt, chaschas, silbatos, bombo	Golpes de bombo, recitado de tenor los dos primeros versos. Contestan grititos y el silbato con <i>frullato</i>	
	Respon- sión	<i>Paz a los hom- bres, Ay</i>	SSATB	Tutti instrumental (sin fl.dl)	Voces líricas, fraseo ajustado, articu- lado, unen el <i>Ay</i> con la frase si- guiente	

	Repiten Respon- sión	<i>Paz a los hom- bres, Ay</i>	SSATB	Tutti instrumental (sin fl.dl)	Los dos primeros versos los cantan <i>piano</i> , los siguiente <i>forte</i> cortando abruptamente luego de <i>porque callemos</i> .
--	----------------------------	------------------------------------	-------	-----------------------------------	--

El villancico está claramente dividido en dos partes. La primera se podría relacionar más con *Early Music* con algunos rasgos de música académica, más respetuosa de la partitura con cambios tímbricos especialmente en las partes vocales de las coplas. La segunda parte, luego del juguete que mantiene su carácter madrigalesco, la guaracha adquiere un fuerte carácter popular, recreando un clima utópico festivo.

La interpretación está llena de sutilezas, cada copla tiene un rasgo diferente. Podríamos arriesgar que las diferencias en la interpretación de ambas partes pueden representar el encuentro de culturas europea y americana. El mismo conjunto se autodenomina *Early World Music*. Creemos que es una denominación muy adecuada.

A Dios las gracias porque callemos: Reflexiones finales

Davies enuncia en su artículo que, mientras que los musicólogos e historiadores se aproximan al repertorio a la manera de un crítico textual (o *textual critic*), los músicos abordan la partitura como una guía para ser interpretada, la cual contiene los parámetros básicos que se pueden recrear de distintas maneras como si esta fuera un guión a ser puesto en escena; si bien concordamos con esta postura, no podemos dejar de resaltar que la etiqueta propuesta como *Latin Baroque* resulta reductiva. Al estar definida como “un producto del presente construido por una fusión de elementos de música histórica, popular y folklórica”, en sí mismas categorías muy amplias, se están dejando de lado especificidades y prácticas locales distintivas de cada versión, que a nuestro criterio presentan una diversidad tal que desborda una categoría única. Si bien Davies prefiere prescindir del término *American* en su definición para “liberarlo de la geografía”, se está refiriendo a un territorio específico, tanto o más amplio y diverso que las versiones que hemos analizado.

El mundo de la música popular contemporánea puede considerarse como hiperfragmentado; han surgido infinidad de nuevos géneros y prácticas que proponen para sí mismas una categoría específica. Nuestro recorte de repertorio demuestra la misma modalidad; muy pocos

casos que hemos analizado comparten la mayoría de las prácticas representadas en todo el corpus.

Las características que hemos encontrado en las distintas versiones analizadas nos muestran en varios sentidos su doble filiación tanto a las prácticas de la música popular como a la *Early Music*: el reconocimiento de la música escrita en la partitura a pesar de la variedad infinita de sus performances, la libertad de los recursos utilizados por los distintos ensambles, el funcionamiento hiperdemocrático de los conjuntos de ambos mundos donde los aportes individuales son importantes en la producción musical, un cierto respeto por la edición disponible.

Las producciones que estudiamos están atravesadas por las industrias culturales, las necesidades del mercado y la inserción de los artistas en estos mundos a través de sus conexiones con el universo de significados del oyente, y en ellas encontramos varios paralelos con versiones de otras obras del “canon” del repertorio del barroco colonial americano: intentos de expresar el mestizaje propio de estas músicas, la necesidad de resaltar los rasgos nacionalistas de cada segmento del repertorio según su localidad, el uso de instrumentos tanto europeos como regionales, la utilización de ritmos autóctonos, esfuerzos por recrear el contexto de su producción, etc. Creemos que, de alguna manera, son intentos de legitimación de un repertorio considerado como doblemente *periférico*, ya que lo es dentro del campo de la *Early Music*, de por sí fuera del *mainstream*, por lo menos hasta hace poco.

Sería deseable que futuras investigaciones contribuyan a un corpus de conocimientos del cual los intérpretes puedan valerse, para recrear, lo más informadamente posible, aún con criterios contemporáneos, aquel *otro* invisibilizado que pueda ser rescatado como parte de esa cultura que los músicos están recreando; para esto es imprescindible, aunque no suficiente, el trabajo de edición y difusión de las ricas fuentes musicales existentes en todo el continente.

Bibliografía

Aharonian, Coriún (1990) *Direccionalidad sociocultural y concepto de versión en mesomúsica*.

Presentado en V Jornadas Argentinas de Musicología y IV Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. Buenos Aires.

Becker, Howard S. (2008) *Los mundos del arte*. Buenos Aires, UNQ Editorial

Butt, John (2002). *Playing with history. The historical approach to musical performance*. Cambridge University Press.

Davies, Drew Eduard (2017) “‘Convidando está la noche’ y la grabación del Latin Baroque”. En *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México independiente*. México, UNAM

Escudero, Miriam (2018). “‘El retorno de las carabelas’: el conjunto Ars Longa y la performance inculturada en la música colonial hispanoamericana”. En *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Ed. Javier Marín López. Madrid, Ediciones ICCMU

Lopez Javier Marin (2018) “Desde el facistol: verosimilitud versus autenticidad en tres proyectos discográficos recientes”. En *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*. Ed. Javier Marin Lopez. Madrid, Ediciones ICCMU

Palacios, Isabel (2003): Música del Virreinato de Nueva España en folleto de la colección de 7 CDs *Música del pasado de América Latina*

Paramo Bonilla, Carlos (2009) “‘Música colonial’: La invención sonora del barroco hispanoamericano” en *A contratiempo-revista digital*, 14 <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/ediciones/revista>

Valentino, Andrea (2017) *El poeta olvidado del siglo XVI que “creó” la música pop*. Revista digital de la BBC Culture. <https://www.bbc.com/mundo/vert-cul-40869260>

Waisman, Leonardo (2004). “La música colonial en la Iberoamérica neocolonial”. En *Acta Musicologica* 7(1), p. 117-127.

----- (2012) “La Americanidad del Barroco Americano: quimeras, pretensiones y perspectivas, o La invención del Barroco Musical Americano”, en *Theoria e práxis na música: una antigua dicotomía revisitada. Anais do X Encontro de Musicologia Histórica*. <http://www.promusicauf.com.br/xiemh>

----- (2019) *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires, Gourmet Musical

Partituras

Stevenson, Robert Murrell, ed. *Hispanic American Musical Treasury, II* (Inter American Music Review 7), 1985

Cohen, Joel (1985) Edición práctica con una voz de Tenor añadida. Partitura original cedida por la Boston Camerata y Joel Cohen <https://fddocuments.ec/document/beb849065-convidando-esta-la-noche.html>

Discografía analizada

- Andrenacci, Nestor (1998). *Es sol claro y lucente*, Grupo de Canto Coral. Maulbrann, Alemania: K&K Verlaganstalt (KuK 87).
- Ars Nova (1992). *Música virreinal mexicana siglos xvi y xvii/ Mexican Colonial Music from the 16th and 17th Centuries*. México, México: Quindecim Recordings (QD00144).
- Cohen, Joel (1986/1991). *Nueva España: Close Encounters in the New World, 1590-1690*, Boston Camerata. París, Francia: Erato (2292-45997-2).
- Ensamble Abya-Yala (2016). *Tiene sentido: Musique baroque hispano-americaine*, <https://fr.napster.com/artist/abya-yala/album/tiene-sentido>.
- Fallis, David (2012). *Navidad: Christmas Music from Latin America and Spain* Toronto Consort. Toronto, Canadá: Marquis (mar 81435).
- Herrero, Francisco José (2010). *Beatus Palafox. Polifonía del siglo xvii entre dos mundos* Capilla Nivariense. Madrid, España: Sociedad Española de Musicología, (Patrimonio Musical Hispano 26).
- Lawrence-King, Andrew (2002). *Missa Mexicana*, The Harp Consort. Arles, Francia: Harmonia Mundi (hmu 907293).
- Mallavibarena, Raúl (2015). *Live in New York*, Musica Ficta. Madrid, España: Enchiriadis (EN2039).
- Maute, Matthias (2010). *Salsa baroque*. Ensemble Caprice. Montreal, Canadá: Analekta (an 2 9957).
- Orozco, Francisco (2012). *Nuevos mundos* Musica Prima. Sevilla, España: Lindoro (nl 3013).
- Pontvik, Peter (2013). *¡Tambalagumbá! Early World Music in Latin America* Ensemble Villancico. Georgsmarienhütte, Alemania: CPO (777 811-2).
- Rodríguez Van der Spoel, Adrian (2014). *Missa Criolla and Popular Devotion in Early Music*, Musica Temprana. DS IJsselstein, Países Bajos: Cobra Records (COBRA0044).
- Rose Ensemble (2005). *Celebremos el niño. Christmas Delights from the Mexican Baroque*. Rose Ensemble. Leipzig, Alemania: Rose Records (ROSE 00006).
- Ruiz, Juan (1994). *Un pesebre colonial americano*. Agrupación de cámara Ars Viva. Córdoba, Argentina: (AV9401).
- Savall, Jordi (2003). *Villancicos y danzas criollas de la Iberia antigua al nuevo mundo*, La Capella Reial de Catalunya y Hespèrion XXI. Bellaterra, España: Alia Vox (AV 9834).
-

- San Antonio Vocal Arts Ensemble (2005). *La Noche Buena. Christmas Music of Colonial Latin America*. Franklin Park, Estados Unidos: World Library Productions (wlp 002360).
- Savino, Richard (2005). *Villancicos y cantadas / Sacred Songs and Dances*, El Mundo. Port Washington, Estados Unidos: Koch International Classics (K IC 7654).
- Skidmore, Jeffrey (2003). *New World Symphonies: Baroque Music from Latin America*, Ex Cathedra. Londres, Inglaterra: Hyperion (cda 67380).
- Thomas, Karen P. (2009). *Navidad: Christmas in the New World*. Seattle Pro Musica. Seattle, Estados Unidos: Seattle Pro Musica (spm cd 9807).
- Via Artis Consort (2014). *Convidando está la noche – New World Baroque music*. <https://www.youtube.com/watch?v=ZParkjE-KMw>. Odense, Dinamarca: producción independiente.
- Voz en punto (2011). *El espectáculo de la voz humana*. <https://www.youtube.com/watch?v=H1Zprxsfx5g>. México.

RODRIGO BALAGUER es Profesor en Educación Musical, UNC. Inclinado a las artes desde la infancia, inició sus estudios de guitarra con el maestro Carlos Denda en su ciudad natal, Zapala, Neuquén, complementando su formación artística en la Escuela Provincial de Arte N° 1. Especializado en la interpretación de música antigua, formó parte de la Compagnia Scaramella (dir. Leonardo Waisman) entre 2011 y 2015; también ha compartido numerosos programas con el ensamble Estilo XVIII (dir. Daniel Collino). Fue miembro fundador de Barroca Under, orquesta integrada por jóvenes músicos cordobeses, dedicada exclusivamente al repertorio de los s. XVII y XVIII. Finalizó la carrera del Profesorado en Educación Musical (UNC) en 2018. Además de su labor como intérprete, integra el Equipo de Musicología Histórica Córdoba, un equipo de investigación radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA – UNC) dedicado a indagar sobre el pasado musical cordobés y latinoamericano. Estudia la tiorba de forma autodidacta desde 2014.

MYRIAM KITROSER es flautista dulce con una larga trayectoria como instrumentista y como docente. Como investigadora es integrante del proyecto de investigación: *Contrapunto. Córdoba y el Virreinato en la historia de la música*, bajo la dirección de Marisa Restiffo, acreditado por Secyt, UNC. Asimismo, es integrante del Grupo de Musicología Histórica (GMH) dirigido por Leonardo Waisman donde investiga sobre la interpretación de la música colonial latinoamericana considerada como *Early Music*. Como docente titular exclusiva se desempeñó en las cátedras Práctica Instrumental I, II y III del Departamento de Música, Facultad de Artes, UNC. Ocupó varios cargos de gestión en dicha institución: Jefa del Departamento de Música durante tres períodos consecutivos, vicedecana normalizadora y Decana de la Facultad de Artes entre 2015 y 2018. Actualmente, está elaborando su tesis doctoral sobre *La práctica de la música antigua en Argentina* bajo la dirección de Leonardo Waisman.