

Leonardo Waisman

Una historia de la música colonial hispanoamericana

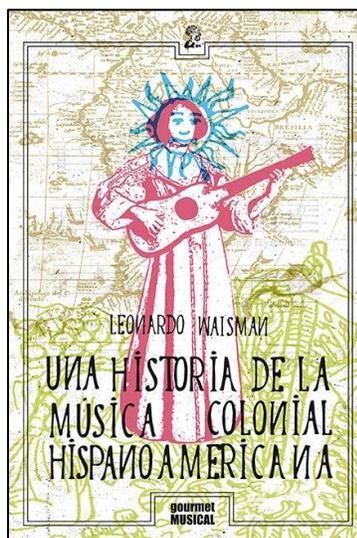
Buenos Aires

Gourmet Musical Ediciones

2019

478 pp.

ISBN 978-987-3823-24-4



SECCIÓN “RESEÑAS”

Sobre *Una historia de la música colonial hispanoamericana*, de Leonardo Waisman

Myriam Kitroser
mbkitro@gmail.com

El doctor Leonardo Waisman combina la práctica de la ejecución con la investigación musicológica. Ambas actividades le han dado una amplia perspectiva en los temas que ha indagado e investigado en profundidad. Son de destacar sus aportes en el campo de la música antigua a través de sus interpretaciones musicales como continuista, director de diversos grupos vocales e instrumentales, autor de numerosas publicaciones, de ediciones musicales, presentaciones en diversos congresos internacionales de la especialidad y de su labor como conferencista y docente en distintas instituciones nacionales y extranjeras de prestigio internacional.

Recibida: 23/06/2020

Aceptada: 10/07/2020

Cita recomendada: Kitroser, M. (2020). Sobre *Una historia de la música colonial hispanoamericana*, de Leonardo Waisman. *Revista 4'33"*. IX (18), pp. 82-90.

Su más reciente publicación trata sobre historia de la música colonial hispanoamericana, resultado de dos proyectos personales llevados a cabo como investigador principal en el CONICET y de tres proyectos colectivos encarados por el grupo de investigación sobre música en América colonial asentado en el CePIA de la Facultad de Artes, UNC (Waisman, 2019: p. 18).

Se trata de un primer intento de brindar un panorama histórico musical sobre la música colonial hispanoamericana frente a la gran difusión de conciertos y grabaciones de grupos tanto europeos como americanos que han abordado este repertorio en las últimas décadas. En él se sintetizan investigaciones realizadas durante 25 años por su autor, y numerosas pesquisas de los últimos 50 años de un sin número de importantes investigadores, tanto americanos como europeos, como se puede apreciar a lo largo de su lectura, de las 25 páginas de bibliografía citada y otras tantas del índice de nombres, instituciones, géneros y otros términos musicales.

Una historia de la música colonial hispanoamericana está organizada en tres partes, cada una de ellas centrada en los siglos XVI, XVII y XVIII respectivamente. Cada parte, de cuatro capítulos cada una, ofrece un panorama general pertinente a cada período: El imperio español en América para la primera, La América española para la segunda, y Renovación y conmociones para la tercera. Luego divide el contenido en dos capítulos dedicados cada uno a la música en la república de españoles y a la música en república de indios. Los últimos capítulos de cada parte cubren las prácticas en otros ámbitos diferentes. Complementan este recorrido dos apéndices, uno dedicado a compositores activos en Hispanoamérica entre 1550 y 1808 a cargo de dos integrantes del equipo de investigación antes mencionado, y otro con un listado de algunos instrumentos musicales en uso durante el período.

Antes de entrar en los temas propios de la publicación, el autor explicita en una introducción general, su postura como investigador. Primero advierte que la escasez de fuentes primarias y los estudios de historiadores y de musicólogos con que se encuentra en el momento de escribir el libro, no cubren todo el espectro necesario para profundizar tanto sobre el repertorio como sobre biografías y prácticas musicales, por lo cual acude a numerosas fuentes secundarias. Reúne aquí trabajos realizados por él mismo en distintas épocas, y por haber sido escrito en tiempos posmodernos, su abordaje es fragmentario y no totalizador (Waisman, 2019: p. 11). Aclara, además, que la gran cantidad de datos y descripciones referidas a la organización social, económica e institucional, se brindan en la medida en que afectan a la vida musical.

Con respecto a la delimitación histórica del campo, decide circunscribirse a la vida musical entre los reinados de Felipe II quien accede al trono en 1558 y la abdicación de Carlos IV en 1808. También define su objeto de estudio considerando a la música colonial aquella practicada sólo por la conjunción entre españoles, criollos, indígenas y afroamericanos. Así, toda referencia a la actividad musical de los grupos indígenas y afroamericanos está circunscrita a su relación con la cultura de raíz europea.

Frente a la convivencia de varios proyectos para la América colonial por la convergencia de diferentes grupos tales como representantes de la corona, encomenderos, clero secular, misioneros, etc., cada uno con sus propios intereses, el autor aclara que se va a restringir específicamente a la línea marcada por la Corona, en parcial coincidencia con las ideas del clero regular (Waisman, 2019: p. 28)

La primera parte está enfocada en la segunda mitad del S XVI especialmente a partir de 1570, época en que se definieron y fundaron las instituciones que servirían de base para las prácticas musicales posteriores de los dos siglos siguientes (Waisman, 2019: p. 13).

Bajo el título general *La época de Felipe II: proyecto y resistencia en el siglo XVI*, se describe el proyecto de la corona española de “las dos repúblicas”: la república de españoles y la república de indios, un intento de segregación racial que nunca llegó a ser efectiva. La imposibilidad de poner en práctica estas ideas en toda su dimensión tuvo que ver con los distintos tipos de resistencia, violentas y pasivas, ofrecida tanto por las etnias locales, como por el clero y los mismos encomenderos, a quienes no convenía tal separación. Cooperó con esta resistencia los inconvenientes propios de los territorios americanos y sus diferentes características geográficas. Continúa con la instauración de las catedrales y conventos en las principales ciudades americanas en la república de españoles. La música religiosa sobre textos litúrgicos y estilo polifónico de origen franco-flamenco es la que se va a escuchar en esos ámbitos, desde muy temprano. Junto al canto llano, se interpretaron misas, antífonas, salmos y *magnificats* en latín y chanzonetas en castellano. La estructura y funcionamiento de las catedrales homologaban a las peninsulares siguiendo el deseo de reproducir la cultura del Viejo Mundo. Éstas eran gobernadas por cabildos cuyas jerarquías estaban bien establecidas. Al chantre, responsable de la música le seguían los ministros: el sochantre, director delegado por el chantre, los capellanes encargados de la música monofónica o polifónica, la capilla de música ejecutantes responsables

de la música polifónica, con su maestro a cargo del repertorio, compuesto por él o por otros autores, el organista y los niños del coro o seises (Waisman, 2019: p. 30).

Hay una breve descripción de las capillas musicales de cada una de las catedrales más importantes desde México hasta Santiago del Estero destacándose las catedrales de Nueva España las que llevaban cierta ventaja sobre las del Perú, ya que estas últimas se establecieron más tarde. Un par de ejemplos de resistencia a la instauración de las dos repúblicas representaron las catedrales de Quito y Bogotá donde dos mestizos ocuparon el cargo de maestros de capilla con el consecuente conflicto con el cabildo.

Cada población contaba además con parroquias divididas para españoles, indios y pardos o negros. Su vida musical estaba apoyada por las cofradías, ricas en actividad musical. Otro apartado hace referencia a los principales maestros de capilla y compositores, con una serie de anécdotas biográficas, catalogación y publicaciones de las obras a cargo de distintos musicólogos y estado de situación del estudio de las composiciones. Parte del proyecto de la república de españoles era la fundación de conventos donde se educaban las niñas de las familias españolas y de la nobleza india. Será en los próximos siglos donde florecerá su actividad musical.

La república de indios abarcaba parroquias de indios y mestizos en centros urbanos españoles, pueblos indígenas sedentarios atendidos en lo religioso por monasterios y capillas, y asentamientos para aborígenes selváticos nómades o semi nómades donde se intentaba “reducirlos a la vida civil” (Waisman, 2019: p. 54). Su establecimiento estuvo principalmente a cargo de las distintas órdenes religiosas: dominicos, agustinos, franciscanos, mercedarios y jesuitas, quienes a partir de 1570 fundaron numerosos monasterios como cabeceras de amplias zonas. En varias citas se destaca el florecimiento de la liturgia musical en los pueblos indios de Nueva España.

En la mayoría de las crónicas se describe a los indios como meros receptores y reproductores de la liturgia católica, haciendo aparecer su conversión musical como masiva y espontánea (Waisman 2019: p. 71). Rara vez se menciona algún aporte que puedan haber hecho desde su propia cultura. El paisaje sonoro de los pueblos y parroquias de indios era rico, variado, lleno de contrastes y fértil en sincretismos. La música europea no reemplazó en el siglo XVI las músicas indígenas; compartió espacio con ellas (Waisman, 2019: p. 79). En el apartado dedicado al sonido euro-indígena se menciona la complejidad de los procesos de aculturación y la originalidad de los productos resultantes.

También se menciona el aporte de los negros. Con una población aproximada de un cuarto de millón en 1570, sus actividades musicales fueron muy criticadas. Sin embargo, sus bailes impregnaron las prácticas coreográficas de la sociedad española y algunos de ellos pasaron a Europa alcanzando rápida difusión (Waisman, 2019: p. 96).

Bajo el título *Instituciones, Prácticas y Estilos Musicales en el S XVII*, la segunda parte describe los ámbitos y las prácticas musicales en ciudades y aldeas, y el establecimiento de las reducciones jesuitas en zonas de frontera. Frente a la concepción de un período de transición sin personalidad propia para la historia de la música, el autor considera al siglo XVII como un período con características propias y dignas de atención (Waisman, 2019: p. 99).

Comienza con la práctica musical en la república de indios. Al éxito musical euro indígena del siglo XVI, sobrevino en algunas regiones una decadencia debido a una serie de circunstancias adversas. Pero en muchas otras la tradición musical instaurada en el siglo anterior se mantuvo y acrecentó, constituyendo la base de las músicas mestizas que aflorarían más adelante (Waisman 2019:111). El autor cita a Guamán Poma de Ayala, quien refiriéndose a la actividad musical en las doctrinas y parroquias de indios relata:

[..] saben y [a]prenden de todos los oficios, artificios, beneficios, los cuales son grandes cantores y músicos de canto de órgano y llano y de vihuela y de flauta, chirimía, trompeta, corneta, y vihuela de arco, organista. (Guamán Poma, F. *Nueva crónica*, p. 8222 en Waisman, 2019: p. 112)

Se destaca la región cusqueña donde, en base a lo prescripto por el Tercer Concilio Limense de 1583 (“los obispos y [...] los curas pongan estudio y cuidado en que haya escuela y capilla de cantores [...] música de flautas y chirimías y otros instrumentos acomodados en las iglesias”) se desarrolló una red de capillas musicales indígenas semi-profesionales mantuvieron gran vitalidad hasta mediados del siglo XVIII (Waisman, 2019: p. 120).

Las iglesias se hacían cargo de la compra y mantenimiento de algunos instrumentos como órganos, arpas, chirimías y bajones, incluso algún clavicordio usado para enseñanza o para ensayos, compraban papel y pagaban el copiado de partituras requeridas para el servicio. También proveían a la vida musical las cofradías, varias en cada parroquia.

En la república de españoles en cambio, se produce un proceso de estabilización y crecimiento de las capillas musicales catedralicias, surgen excelentes compositores y el estilo musi-

cal alcanza una madurez que permite considerarla como una verdadera edad de oro de la polifonía en el Nuevo Mundo (Waisman, 2019: p. 139).

El repertorio en catedrales y conventos eran obras litúrgicas en latín y composiciones paralitúrgicas en lengua vernácula: villancicos o chanzonetas. Estas últimas constituyen el eje de esta segunda parte del libro. Traza el desarrollo de las características estilísticas de los villancicos hispanoamericanos a través del análisis de las obras de cuatro compositores, dos de Nueva España y dos del Perú y los agrupa en tres etapas en orden cronológico: el villancico como canción de Gaspar Fernández, la cristalización de modelos en el repertorio navideño de Juan Gutiérrez de Padilla, y la ampliación y elaboración del género en los villancicos de Juan de Araujo y Tomás de Torrejón y Velasco.

Para una mejor comprensión del contexto en que estos compositores se desarrollaron y de los aportes que realizaron, ofrece previamente una caracterización del villancico español en el siglo anterior y un acercamiento a los sistemas modales en uso durante el siglo XVII. Selecciona los tratados de Santa María (1565) y de Nassarre (1723) por considerar que son los que mejor explican las decisiones tonales de los compositores ya sean de las primeras décadas o de las finales.

Gaspar Fernández (Guatemala 1563/71 – 1629) fue maestro de capilla de Puebla. La composición de sus villancicos se ubica entre el villancico cortesano español, predominantemente profano de los siglos XV y XVI, y la nueva tradición del villancico a lo divino de los siglos XVII y XVIII (Waisman, 2019: p. 185). En los textos se encuentran rasgos propios del villancico del S XVII: diálogos, personajes característicos, dialectos inventados, deformaciones del castellano hechas, entre otros, por negros, indios o portugueses. El autor destaca la originalidad de las melodías con sus saltos inesperados, y el sentido rítmico como el aspecto más emblemático. A partir de la prosodia del texto Fernández compone complejos ritmos aditivos, extendiendo la tradición fundada por Willaert y Rore (Waisman, 2019: p. 193).

Continúa con los tres ciclos navideños de villancicos de Juan Gutiérrez de Padilla (Málaga aprox. 1590 – Puebla 1664) Este repertorio ocupa un lugar central y una función modélica en la historia del género. Luego de la técnica polifónica madrigalistas dentro de la rítmica de la canción española, sigue una etapa de conformación y reafirmación de tipos, formas y *topoi*: lugares comunes, imágenes o conceptos reiterados, que constituirán un sistema estilístico propio

del villancico durante el próximo siglo (Waisman, 2019: p. 205). La producción de Gutiérrez se ubica entre la producción del valenciano Comes y autores como Patiño o Cererols.

Con respecto a la forma, señala como característica sobresaliente las diversas conformaciones que se producen entre introducción, estribillo y coplas, enredadas además con diálogos, respuestas, alternancias de voces y coros (Waisman, 2019: p. 207). En cuanto al lenguaje musical, son composiciones para coro a tres o cinco voces, seis u ocho voces en doble coro. Al hacer una comparación con los solos de las chanzonetas de Fernández encuentra que éstas están concebidas como canciones monódicas a las que se adosaban armonías, y los de Padilla se estructuran como dúos compuestos por una melodía aguda y un contrapunto más grave. Son especímenes claros de la bipolaridad de la textura llamada barroca tal como se ha definido para el siglo XVII italiano o francés (Waisman, 2019: p. 214). Desde el punto de vista rítmico, la homorritmia es predominante y con ella una mayor frecuencia en puntos de articulación: las frases y secciones son breves, y el discurso se apoya en frecuentes cadencias que definen áreas tonales y seccionan el flujo musical en unidades formales. Se trata de una de las tendencias fundamentales en el cambio estilístico (Waisman, 2019: p. 215).

El tercer grupo de villancicos pertenecen a Tomás de Torrejón y Velasco (Villarrobledo 1644- Lima 1728) y a Juan de Araujo (Villafranca del Bierzo 1649 – Cusco 1712). Antes de entrar en el análisis de éstos últimos, el autor hace una síntesis de las características generales del género en las últimas décadas del siglo XVII destacando que el mismo domina la escena histórica. Las obras conservadas provienen de los más distintos puntos del continente y permiten una visión comparativa y escalonada en el tiempo. Los únicos soportes son los “papeles sueltos” que podían viajar de una institución a otra a título de préstamo. Se estandariza la macroforma y una de las principales novedades de estos villancicos es la adopción plena del bajo continuo (Waisman, 2019: pp. 222/23).

Analizando ya la música de Torrejón y Velasco, maestro del contrapunto, melódicamente destaca su concepción lírica. La inspiración de sus solos es la tradición de los tonos humanos del siglo XVII. Torrejón además se acerca al estilo italiano al mantener un equilibrio entre un ritmo valseado que juega con la métrica ternaria y la linealidad melódica de amplios arcos (Waisman, 2019: p. 230).

El rasgo definitorio de la estética de Juan de Araujo es la musicalización de los textos. Se deleita en matizar, resaltar y reflejar las ideas que le brindan los poemas. Si en Torrejón se adivi-

nan fuertes influencias de la música teatral, Araujo se hunde en la tradición eclesiástica española del siglo XVII (Waisman, 2019: p. 234).

Finalmente, la tercera y última parte del libro, *El siglo XVIII y la modernización*, está dedicada a las prácticas musicales y el repertorio de esa época y cómo la descomposición del orden establecido en el siglo anterior da lugar a la secularización y modernización de muchos aspectos de la vida social y artística mediante la asimilación de ideologías y prácticas francesas e italianas.

Comienza refiriéndose a las prácticas musicales de los indios en las reducciones jesuíticas como las más distintivas sociedades donde la música mantenía su dimensión comunitaria. Se explaya en Mojos y Chiquitos donde se conservó buena parte del repertorio del siglo XVIII. A través de la práctica musical europea los jesuitas intentaban hacer atractivo el culto católico, controlar a los miembros de la elite local e instaurar un sentido occidental del tiempo en la vida de los indígenas. Los ritmos de la vida diaria y semanal estaban marcados por eventos musicales. Se incluían canciones devocionales cantadas por toda la comunidad. Existían diversos conjuntos instrumentales a cargo de marchas, danzas y otras piezas que ejecutaban con chirimías, cornetas, flautas y tambores. En las capillas se enseñaba a leer y escribir en latín, en castellano y en el idioma local a los hijos de los caciques y notables. Los más aventajados continuaban con estudios musicales. En cierto momento se crearon centros principales de formación musical como los de Yapeyú para los guaraníes a cargo de Antonio Sepp y San Javier para los Chiquitos con Martin Schmid. Las capillas musicales podían contar con treinta o cuarenta miembros y las orquestas estaban constituidas por violones, contrabajos, violines, arpas, flautas, trompetas, y el bajo continuo incluía órgano, clave y arpa (Waisman, 2019: p. 251-52). Gran número de misioneros provenían de Europa central e Italia, así que la cultura musical de las reducciones constituyó un espacio que se diferenciaba de la tradición española en el resto del continente (Waisman, 2019: p. 253).

Continúa luego con la música religiosa en ciudades de españoles. Hace un recorrido por las distintas Arquidiócesis desde México hasta La Plata. Luego de desarrollar las prácticas corrientes y especificidades americanas, divide el siglo en dos mitades: la primera se refiere a la música barroca concertada y su recepción y la segunda a la recepción del estilo galante. Aquí vamos a encontrar referencias históricas y análisis de obras de Ceruti, Sumaya, Jerusalem, Orejón y Aparicio, Salas, y otros compositores.

Cerrando el contenido del libro, dedica una parte a las prácticas musicales religiosas en conventos, monasterios y cofradías y a la vida musical profana en ciudades españolas.

En esta reseña he dejado de lado secciones completas y una gran cantidad de información que se brinda en sus 400 páginas, complementadas con mapas, cuadros y partituras que enriquecen su exposición. He querido ejemplificar el contenido de este primer intento de reunir las trayectorias de las múltiples prácticas musicales de la América colonial seleccionando algunos temas que me parecieron centrales a riesgo de dejar de lado otros igualmente interesantes e importantes para la comprensión de la vida musical en estas tierras, entre los siglos XVI y XVIII. El libro está cruzado por las referencias a la falta de documentación en muchas áreas, pero brinda otras tantas pistas para que investigadores interesados en este campo completen algunas de las lagunas mencionadas. Quisiera destacar que es un libro tanto para aficionados como para especialistas y de consulta permanente de los distintos temas que trata. Permite, como el mismo autor sugiere, una lectura parcial, un orden aleatorio, una consulta puntual de acuerdo a los intereses del lector. Pero su lectura completa nos da una idea de la complejidad del tema, de las realidades socio económicas, de la cantidad de actores diversos y sus posiciones ideológicas, de aquellos que participaron en esta construcción. Como todo proceso cultural y social permite gran cantidad de interpretaciones. Queda para músicos e intérpretes profundizar en el contexto y el repertorio de lo que hoy llamamos la música colonial hispanoamericana.

MYRIAM KITROSER es una reconocida intérprete y docente de flauta dulce. Integra el Proyecto de investigación: *Contrapunto. Córdoba y el Virreinato en la historia de la música*, bajo la dirección de Marisa Restiffo, acreditado por Secyt, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Dentro del mismo integra el equipo que se ocupa de la interpretación de la música colonial americana considerada como *Early Music*. Fue decana de la Facultad de Artes en el período 2015/2018. Como docente titular exclusiva se desempeñó en las cátedras Práctica instrumental I, II y III. Actualmente, está elaborando su tesis doctoral sobre “La práctica de la música antigua en Argentina”.