

bIBLIOTECA
dIGITAL

MÚSICA/MUSICOLOGÍA Y COLONIALISMO

MÚSICA/MUSICOLOGIA E COLONIALISMO
MUSIC/OLOGY AND COLONIALISM

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2011.

Edición digital, 2014.

© 2011, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2011, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-184-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

Aurelio Tello

LA INVESTIGACIÓN DE LA MÚSICA COLONIAL O CÓMO HACER MUSICOLOGÍA ROMPIENDO PARADIGMAS

La investigación sobre la música colonial de nuestros países (esa amplia parcela de lo sonoro de Latinoamérica que cubre, cuando menos, tres o cuatro siglos de vida musical) se enfrenta a diversos problemas surgidos de la confrontación con ciertos paradigmas establecidos por la musicología tradicional (por exceso de teoría, por tradición, por equívoco) que no siempre responden a las características de nuestra música americana, de nuestra historia o de las condiciones de desarrollo de nuestros pueblos.

La actividad musicológica de América Latina ha provenido de modelos eurocentristas, de un estudio de la Historia de la Música constreñido al curso que la creación musical siguió en Centroeuropa, con apenas un margen muy pequeño para las historias nacionales o regionales, con carencias metodológicas, con falta de herramientas conceptuales, con visiones estrechamente localistas. En otras palabras, sujeta a paradigmas preestablecidos desde otros enfoques y otras visiones que no siempre nos cuestionamos para un mejor desarrollo de nuestra actividad y ciencia musicológica.

El diccionario define un paradigma como un modelo, es decir, como algo que sirve de guía o ejemplo de cómo son, se entienden o se hacen las cosas. Para la filosofía de la ciencia es el conjunto de hábitos, técnicas, normas metodológicas, ideas filosóficas, etcétera, que junto con determinadas teorías científicas dominan en el seno de una comunidad científica.

Nuestra comunidad musicológica tiene como paradigmas aquellos principios establecidos para el estudio de la música culta o de arte centroeuropea, que fueron definidos a partir del siglo XIX. Dichos principios

establecieron el canon de lo bueno, lo bello, lo trascendente, lo original, lo sublime, lo importante, lo secundario, lo artístico, lo estético y a ello han debido o tenido que ajustarse las expresiones musicales de otros ámbitos del mundo. ¿Cómo enfocar el estudio de la música colonial? Ya la designación de “música colonial” responde a un intento de ubicación del material en un concepto que intenta englobar un tipo de música, una época y una concepción histórica, un momento cultural y social, y en ella intentamos colocar expresiones sonoras de diverso cuño, de diferente alcance y variada magnitud.

El hecho es que, luego de casi ocho décadas de investigación (desde la publicación del Códice de Zuola por Carlos Vega en 1931 ¹), los proyectos realizados hasta el presente han sido producto de confrontar los paradigmas establecidos por la musicología, por la historiografía musical, por los diversos trabajos de investigación realizados en nuestro continente, o acerca de él, con la idea de hallar razones propias para realidades diferentes.

Algunos de los paradigmas a los que la investigación sobre la música colonial en América Latino ha debido enfrentarse son:

- a) El concepto de lo colonial
- b) El problema de la periodización
- c) El asunto de los estilos
- d) El concepto de música “funcional” o de “música suntuaria”
- e) El concepto de la composición como obra de un autor “genial”
- f) La idea de que el mundo musical de los siglos coloniales era principalmente religioso
- g) El problema de la falta de música instrumental
- h) La idea de “música antigua”
- i) La idea de “lo típico” o “lo particular” de la música colonial

Desglosaremos un poco estos aspectos recapitulando mi experiencia propia de haber hecho trabajos de investigación sobre la música novohispana y peruana de los siglos XVII y XVIII.

a) El concepto de lo colonial: La América española tuvo diferentes niveles de organización política: Virreinos, Audiencias, Capitanías Generales, y según sea el territorio donde ciertas manifestaciones han sobrevivido se

1 Carlos Vega: *La música de un código colonial del siglo XVII*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1931.

ha designado a la música del periodo de la dominación española como “música virreinal” – sobre todo si se refiere a alguno de los cuatro virreinos en que se dividió el continente – o “música colonial”, si se tiene en cuenta el hecho de que, más allá de las denominaciones documentales – “Reino del Perú”, “Reino de la Nueva España”, “Reino de Chile” – el régimen bajo el cual vivieron nuestros pueblos fue uno de tipo colonial, con una metrópoli hegemónica y dominante – el territorio peninsular – y pueblos y culturas sometidas a una voluntad ajena. En territorios como México, Perú o Colombia resulta familiar referirse al “pasado virreinal”, puesto que sus actuales ciudades capitales lo fueron de los respectivos virreinos y en sus centros catedralicios floreció una importante vida musical. Pero cómo llamar virreinal a la música de Cuba, Chile, Guatemala, Venezuela o Ecuador que, aun estando adscritos a los virreinos de la Nueva España o el Perú tuvieron rango propio – capitanías o audiencias –. Un libro capital de Robert Stevenson, *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal epochs*² sentó en 1960 un canon para designar a esta música. Pero así mismo lo fueron la *Antología de la Música Colonial en América del Sur*³ de Samuel Claro Valdés o *Latin American Colonial Musical Anthology*⁴ del propio Stevenson que se constituyeron en publicaciones modélicas en la investigación de materiales musicales del tiempo de la dominación española en América.

b) El problema de la periodización. La Historia de la Música, desde su concepción eurocentrista, decimonónica y positivista, dividió los periodos de desarrollo de la música en función del surgimiento de la práctica musical católica de corte monódico, de la aparición y perfeccionamiento de la polifonía, de la llegada de la música instrumental, de la independización de la música respecto de la palabra y el movimiento y aun de la fusión de drama y música y de las rupturas con toda esa tradición (los ismos del siglo XX). Decir música medieval, renacentista, barroca, clásica, romántica o moderna resulta, pues, natural para el mundo centroeuropeo. Pero si ciertamente los primeros músicos llegados a América traían consigo la tradición católica expresada en el canto llano y el canto de órgano (polifonía)

2 Robert Stevenson, *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal epochs*, Washington, OEA, 1960.

3 Samuel Claro Valdés, *Antología de la Música Colonial en América del Sur*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1974.

4 Robert Stevenson, *Latin American Colonial Musical Anthology*, Washington, OEA, 1975.

heredero de la escuela franco-flamenca, es difícil aplicar el término renacentista a la música de Hernando Franco o Gutierre Fernández Hidalgo puesto que en América ese “renacimiento” no tenía sentido por no tener el mismo significado. La música de estos dos extraordinarios compositores se ajusta a las preceptivas de composición de su tiempo – la polifonía contrapuntística – pero no cumplía un papel “renacentista”. La periodización de nuestra música del periodo colonial no puede, pues, contemplar designaciones de este tipo porque se acaba hablando de aspectos que sólo ocurrieron en relación a los centros hegemónicos de cultura musical: Toledo, Sevilla, incluso Roma.

Cuando se produjo la conquista de América, Europa se hallaba en su Edad Media, pero América en su Edad Antigua. En el viejo continente se había alcanzado la manera de fijar la música con signos; en América la práctica musical se desenvolvía en los territorios de la oralidad. El hombre europeo encontraba los fundamentos grecolatinos – que no sólo judeo-cristianos – de su cultura; el hombre americano veía destruidas sus culturas antiguas. Ese encuentro con el pasado significó un *re-encuentro*, un volver a las raíces prístinas del pensamiento, el arte y la filosofía de Grecia y Roma; la conquista significó el *des-encuentro* con todo: con el pasado propio y con el futuro que se gestaba por la confluencia de culturas. Si se hablara de Renacimiento en América tendría que ser en términos distintos a los que se tenían de la Europa del momento de la conquista. Tenemos que pensar en el nacimiento de una nueva cultura signada por el mestizaje, el sincretismo y la fusión. Sí tuvimos un genuino barroco americano, precisamente como resultado de las nuevas condiciones en que floreció la cultura de nuestros pueblos y la convergencia de civilizaciones. Y fue en los siglos barrocos (XVII-XVIII) y en el tránsito al clasicismo (el “estilo galante” como el de Ignacio Jerusalem o Santiago Billoni) en que nuestra música alcanzó una contemporaneidad respecto de los modelos europeos que no volvió a darse en años posteriores sino hasta muy entrado el siglo XX.

Los estudios sobre la inserción del clasicismo en nuestra música son más tardíos y apenas se apunta a una comprensión del papel que cumplió el pensamiento de la Ilustración (y su correlato en términos de componer un estilo de música fincado en la abstracción y en el predominio de la forma), pero hoy sí ya es posible encontrar obras y autores que computieron siguiendo el modelo haydeniano, lo mismo si nos referimos a los

compositores caraqueños de la Escuela de Chacao, a músicos novohispanos como los Delgado o José Manuel Aldana, a los peruanos Melchor Tapia o Pedro Ximénez Abril de Tirado, o el brasileño José Mauricio Nunes y sus contemporáneos.

Tampoco la historia política facilita una periodización coherente para la música de los siglos XVI al XIX. No sé si podemos hablar de música del tiempo de la Conquista, del Virreinato y de la Independencia – que serían, *grosso modo*, los tres grandes momentos de la historia política de nuestro continente desde el siglo XVI – puesto que ni la conquista se dio en América de manera sincrónica ni tenemos suficientes huellas de que se cantó o se tocó, ni tampoco – ya se ha dicho – toda la organización político-administrativa-militar tuvo el carácter virreinal, y si bien numerosos países alcanzaron su independencia de España entre 1810 y 1825, otros se mantuvieron en el régimen colonial hasta muy avanzado el siglo XIX (Cuba) y algunos ni siquiera alcanzaron su real independencia (Puerto Rico). El concepto “música colonial” o “virreinal” refleja más bien el orden político-económico antes que un estilo o una estética, pero de manera simple ayuda a entender de qué se está hablando en relación a una música creada, interpretada, usada y difundida en América y desde América.

c) El asunto de los estilos. La teoría general de la música define el estilo como “los métodos de tratar todos los elementos de una composición – forma, melodía, ritmo, armonía, textura, timbre, etcétera –. En la práctica el estilo suele aplicarse a obras individuales (el estilo de *Tristan und Isolde* en comparación con el de *Die Meistersinger*); a compositores (el estilo de Wagner comparado con el de Beethoven); a clases de composición (estilo operático, estilo sinfónico, estilo de motete, estilo eclesiástico); a los medios que sirven para la difusión de la música (estilo vocal, estilo instrumental, estilo de teclado); a métodos de composición (estilo homofónico, estilo contrapuntístico); a naciones (estilo francés, estilo italiano, estilo alemán); a periodos (estilo barroco, estilo clásico, estilo romántico); y hasta suele combinarse diversos vocablos (estilo romántico francés). Pero para la música de los siglos XVI al XVIII en nuestro continente no hemos definido un “estilo virreinal” o “estilo colonial”. A grandes rasgos podríamos hablar de un “estilo anterior al barroco” al que suele designarse también como “renacentista” por la fuerte impronta del contrapunto franco-flamenco; de un “estilo barroco” en todo emparentado al que se cultivó en

la España del Siglo de Oro (música de corte policoral, de una ambigüedad modal-tonal, polifónica con doblaje instrumental, preferentemente vocal, polifónica con bajo continuo o a solo con bajo continuo, pero en forma de villancico) y de otro “estilo barroco” dieciochesco (de fuertes influencias italianas, manifestado en cantadas y arias *da capo* con textos en español, escritura idiomática para los instrumentos de cuerda, fuerte sentido de la improvisación y la ornamentación). También de un “estilo galante” y de un “clasicismo” a los que siempre vemos supeditados a los modelos de la Europa ilustrada (la música de Haydn, Pleyel, Ferrer, ejerció una marcada influencia en ellos). Pero la tendencia general es hablar de música virreinal o colonial a secas. Nuestras carencias musicológicas tampoco nos permiten hablar aún de un estilo Zipoli, un estilo Sumaya, un estilo Araujo, o un estilo Torrejón y Velasco; mucho menos de un estilo novohispano, un estilo de Charcas o un estilo chiquitano y ya ni se diga de un “estilo barroco altoperuano” o de un “estilo renacentista misional andino”. Además, hay algo que debemos tener presente: lo “barroco” o lo “clásico” son generalizaciones. No pienso que sea lo mismo el barroco musical en Sevilla que en Andahuaylillas; ni el clasicismo en los palacetes madrileños que en la hacienda de don José Matheo González Mexía en el valle de Chalco. Hoy no sabemos qué técnica tenían los cantantes negros de la escuela jesuita de Córdoba de Tucumán en el siglo XVIII o cómo sonaba la capilla de música de Oaxaca en tiempos de Manuel de Sumaya y Juan Mathías de los Reyes, o cuán espléndidas eran las voces de los cantollanistas de la catedral de Santa Fé de Bogotá. Mucho menos podemos imaginarnos una misa en las misiones de la selva amazónica o del desierto de Sonora, o en la región central de Chile que habitan aún los mapuches, donde los jesuitas hicieron un trabajo musical encomiable, pero cuyas sonoridades se perdían en el mismo momento en que la ejecución del repertorio cesaba.

d) El concepto de música “funcional” o de “música suntuaria”. En su sentido práctico, antes del barroco y de la invención del género instrumental, la música era menos un arte y más un oficio, es decir, un tipo de actividad que requiere una habilidad específica manual o física, y el músico, menos un “artista” y más un “artesano”. Por lo mismo el músico que tuvo como espacio para su actividad los territorios americanos estuvo vinculado a instituciones que demandaban de él la habilidad de cantar el canto llano y el canto de órgano en notación mensural, la de glosar con los instrumentos de doblaje, la de hacer un fabordón sobre un canto llano,

la de improvisar realizando diferencias al órgano o a la guitarra, la de cantar tonos o canciones realizando glosas y ornamentaciones; en resumen, la habilidad de poner su conocimiento de manera práctica al servicio de una finalidad definida, lo mismo en la iglesia que en el teatro. La música virreinal en nuestra época sólo la podemos conocer a través de conciertos y presentaciones donde surge como muestra histórica de un pasado sonoro, en todos los casos fuera del contexto y el medio en los cuales vivió de manera natural. Ha perdido “funcionalidad” y se ha vuelto “objeto de contemplación”; ha dejado de ser “una música viva” y se ha convertido en una “de museo”. Para conocerla y comprenderla es importante tener en cuenta las razones que le dieron origen, las circunstancias en las cuales sonó, acercarse a lo que hoy se llama “las interpretaciones históricamente informadas”. Mas esto sólo es posible en nuestros días cuando la música de los siglos coloniales se ofrece en versión “de concierto”. Para ello se necesitan partituras en notación moderna, que terminan acercando a la música colonial de cualquier rubro (profana o religiosa, litúrgica o dramática, vocal o instrumental, monódica o policoral, misional o catedralicia) a una concepción “artística” en los términos que hoy se consume la música “de concierto” en el mundo occidental.

e) El concepto de la composición como obra de un autor “genial”. Desde que la historiografía europea concibió el curso de los acontecimientos históricos como la acción de los grandes hombres y los hechos memorables, la Historia de la Música se aplicó a trazar un itinerario en el que el centro de la atención lo ocupaban los grandes compositores y las grandes obras. Así, el estudio de las biografías y el análisis de las “obras maestras” han sido el vértice para entender el fenómeno de la creación en los periodos posteriores al renacimiento o desde ese momento. En alguna ocasión, el doctor Robert Stevenson escribió que la investigación de la música colonial tenía que regirse por la confluencia del Tigris y el Eufrates de la musicología: el trazo biográfico de nuestros compositores y la transcripción de sus obras. Estas preocupaciones no han sido dejadas de lado en ninguna etapa de las investigaciones de la música colonial. Por ello, hoy son cada vez más conocidos creadores como Hernando Franco, Gutierre Fernández Hidalgo, Gaspar Fernandes, Juan Gutiérrez de Padilla, Juan García de Céspedes, Juan de Araujo, Tomás de Torrejón y Velasco, Antonio Durán de la Mota, José Cascante, Juan de Herrera, Manuel José de Quiroz, Roque Ceruti, Manuel de Sumaya, Ignacio Jerusalem, Rafael

Antonio Castellanos y aun autores de menor presencia como Juan Pérez de Bocanegra, Manuel Blasco, José de Agurto y Loaysa, Juan Mathías o los pioneros del siglo XVI (Juan de Victoria, Lázaro del Álamo), por citar algunos que ya han merecido investigaciones que apuntan a una idea biográfica. Incluso, Esteban Salas, el gran músico cubano que surgió como un personaje de novela carpenteriana, es hoy una realidad biográfica. Pero salvo contados casos, ninguno encaja en el concepto de “genio” de la música (como Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms o Chaikovski), de acuerdo a los cánones trazados para los músicos, del barroco a la primera mitad del siglo XX. Y sólo se han mencionado a maestros de capilla catedralicios. Están los ministriles, los maestros de parroquias, los organistas que también componían música, así como la ingente cantidad de autores anónimos que no dejaron sus nombres en los papeles de música, aunque algunas de las obras sin atribución autoral sean exquisitas piezas de música (v. g. *Queditito quedo*, del Cusco, o *Zagales, oíd las ansias mías*, de la Colección Sánchez Garza).

En otro sentido, la falta de datos para saber quiénes eran nuestros músicos se compensa con lo que sabemos acerca de lo que hicieron, de cómo hilvanaron las ideas en sus obras, con lo que la documentación existente refleja de su quehacer. La tendencia sería ver más bien el contexto en el cual se desarrollaron y escribir una “biografía cultural” que nos explique la naturaleza de su música, las relaciones con la música, los músicos y el estilo de su tiempo, con los marcos teóricos de la época, antes que una tradicional biografía llena de anécdotas y datos relacionados con aspectos domésticos.

f) La idea de que el mundo musical de los siglos coloniales era principalmente religioso. Aunque las primeras investigaciones sobre materiales coloniales se hicieron en torno a expresiones de carácter secular o profano (la publicación del Códice de Zuola que realizó Carlos Vega en 1931), los trabajos de Miguel Bernal Jiménez, Lota Spell, Robert Stevenson, Jesús Bal y Gay, Alice Ray Catalyne, Steven Barwick, Francisco Curt Lange, Rubén Vargas Ugarte, Arndt von Gavel, Lauro Ayestarán, Andrés Sas y Samuel Claro Valdés, entre otros, pusieron de relieve el repertorio conservado en catedrales, colegios, conventos y sólo de manera mínima difundieron manifestaciones de cuño profano (Stevenson, Vicente T. Mendoza, Ayestarán y Claro fueron los primeros en dar noticias acerca de la vida operística en

la colonia). Para el común de la sociedad se creó la idea de que en la época colonial sólo había música religiosa, que el férreo control que la Iglesia ejercía sobre los comportamientos cotidianos de nuestra gente limitaba la música de entretenimiento, el baile, la música instrumental. Sólo el estudio pausado de manifestaciones no religiosas, el descubrimiento de los manuscritos de guitarra y tecla en diversos países del continente, los estudios y la publicación de *La púrpura de la rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco sobre texto de Pedro Calderón de la Barca, los más recientes trabajos sobre compositores como Santiago de Murcia, Capistrano Coley, Mathías Maestro, Antonio Sarrier o Pedro Ximénez Abril de Tirado, el hallazgo de códices como el Sutro 1 que contiene tonos humanos, y la recuperación de las canciones del Códice de Martínez Compañón han dado un giro a la percepción que se tenía de la música iberoamericana de los siglos XVI-XVIII. Hoy tenemos una visión más completa, más incluyente y ecuménica del mundo sonoro colonial, donde lo religioso no es más importante por su abundancia y donde lo profano, con sus propias características y a pesar de escaso número, alcanza similar representatividad.

g) El problema de la falta de música instrumental. Un aspecto que nos coloca en desventaja en relación a los modelos centroeuropeos de los cuales se ha ocupado profusamente la musicología es la insuficiente cantidad – que no calidad – de muestras que den señales de que la América colonial tuvo una intensa actividad de música instrumental. El repertorio sinfónico no va más allá de la sinfonía de Antonio Sarrier, de la obertura de Antonio Rodil – ambas del antiguo Colegio de las Rosas de Valladolid de Michoacán –, de los Versos para orquesta de Ignacio Jerusalem – de la catedral de México – y de la Sinfonía n° 7 del guatemalteco José Eulalio Samayoa – la única que se conoce aunque queda el supuesto de que hizo otras seis anteriores –. Las alusiones a la sinfonía de fray Cipriano Aguilar o a las de Ximénez Abril de Tirado son sólo eso, alusiones a obras que la posteridad no conoció. La música de tecla reúne documentos valiosos como el Libro de José de Torres, de la Colección Sánchez Garza, los cuadernos de Guadalupe Mayner y Mariana Vázquez (México), el de Sor María Clara del Santísimo Sacramento (Oaxaca), el de Ymelda Bungo (Cusco) y el de María Antonia Palacios (Santiago de Chile). Para el repertorio guitarrístico tenemos los dos códices de Santiago de Murcia (el de México y el del Chile), el de Mathías Maestro, el Libro de Cifra, el cuaderno de 1830 y la colección de piezas de Ximénez Abril de Tirado – éstos del Perú –,

el libro de Vargas y Guzmán (México) y el de Carmen Caycedo y Jurado (Bogotá). Pero este repertorio no tiene parangón con la música instrumental centroeuropea que entre la segunda mitad del XVII y la llegada del romanticismo ya había generado un número impresionante de música instrumental de todo tipo (sinfonías – entre Haydn y Mozart llegan a las 150 –, conciertos, concerti grossi, tocatas, preludios, suites, etcétera). Entender el sentido de la música para guitarra o tecla, el del incipiente repertorio orquestal o el consumo de obras camarísticas, solo puede hacerse desde el conocimiento de la sociedad misma, de sus requerimientos artísticos y estéticos, de su fuerte arraigo en una religiosidad cotidiana, de su escaso desarrollo para un arte de tipo profesional en ámbitos seculares, de la falta de una vida cortesana que emulara a la aristocracia europea. Ni siquiera de la Escuela de Chacao, que representó la posibilidad más avanzada de tener una actividad musical contemporánea del pensamiento ilustrado han quedado huellas patentes de música para tecla, conciertos u orquesta.

h) La idea de “música antigua”. Desde que en la segunda mitad del siglo XX, ciertos intérpretes se volcaron a la interpretación con instrumentos de la época renacentista y barroca, se redescubrieron las formas de emisión del sonido de esos tiempos (instrumentales y vocales) y se ahondaron en aspectos como la improvisación y la ornamentación, apareció el concepto de la “música antigua” y de las ejecuciones “históricamente informadas”. El “boom” discográfico y concertístico de la música colonial de los años 90 promovió la idea de que nuestra música antigua era la del periodo colonial y esta realidad tuvo un impacto en la investigación musicológica, replanteando conceptos como la transcripción paleográfica o la edición facsimilar, la necesidad o no de realizar los continuos, la obligación de publicar las transcripciones ya transportadas si los originales usan las “chiavette”, la correcta aplicación de alteraciones para hacer visible su uso en la *semitonia subintellecta*, la conveniencia de reducir los valores a la mitad o a la cuarta parte de como aparecen en los manuscritos originales, etcétera. Hoy también se habla de interpretaciones “históricamente informadas” cuando las ejecuciones de música colonial toman en cuenta las plantillas catedralicias en su número de integrantes, el instrumental empleado en las capillas musicales, el temperamento y afinación de los órganos. Los diversos festivales realizados en varios países desde los años 90 han permitido la interacción de músicos europeos que practican la “música antigua” con músicos latinoamericanos que hacen música colonial y los resultados han

sido novedosos y sorprendentes en relación a las ejecuciones que se fraguaron en la década de los 60 del siglo pasado, cuando se realizaron las primeras aproximaciones a la interpretación de música colonial. Parece un hecho consolidado que nuestra música colonial ha encontrado su espacio propio entre las manifestaciones denominadas “música antigua”.

i) La idea de “lo típico” o “lo particular” de la música colonial. La inveterada tradición de encontrar el sonido propio de nuestras músicas, producto de las miradas exóticas de los europeos a nuestras culturas, que ha oscilado entre el folclorismo y el costumbrismo, no ha sido ajena a las investigaciones de la música colonial y mucho menos a sus interpretaciones. Desde encontrar las raíces de lo folclórico en ciertos giros rítmicos o melódicos hasta hallar la confluencia entre documento escrito y tradición viva, diversos estudios han incidido en esa búsqueda de “lo típico” americano. No faltó quien viera en el himno procesional *Hanaapachap cusicuinin* rasgos de las cachuas o huaynos del ande peruano, o en las quintas paralelas de las plegarias en náhuatl a la Virgen María – incluidas en el Códice Valdés – eso “esencial indígena” que le da el tono propio a esas polifonías, o en los ritmos binario-ternarios de las músicas escritas en compás de proporción sesquiáltera o proporción menor, el más genuino antecedente de los sones mexicanos. Muchas interpretaciones de la música colonial añadieron los consabidos toques de percusión, para darle el “sello local”, a diverso tipo de villancicos: villancicos con bombo legüero, villancicos con congas, villancicos con castañuelas, villancicos con quenas y charangos, villancicos con cajón peruano. Tampoco faltan las miradas exóticas, procedentes sobre todo del acercamiento que intérpretes europeos han hecho a nuestra música, con la intención de encontrar “lo diferente” que la haga “interesante” a los oídos normales o educados de los europeos.

Cito al musicólogo chileno Alfonso Padilla: “La investigación musical, en su sentido moderno, ha estado a cargo principalmente de dos ramas de las ciencias humanas, la musicología (general) y la etnomusicología (anteriormente conocida como musicología comparada). Esta separación tajante entre ambas disciplinas tiene una base *histórica* – la musicología nace como una necesidad para estudiar principalmente la música culta o de arte de las culturas occidentales – y una *político-social*: la musicología comparada estudia la música de las colonias de las potencias europeas (especialmente en África, Asia y el Cercano y Medio Oriente), la música

de las etnias indígenas (como en todo el continente americano) o de las zonas rurales y capas empobrecidas de Europa (por ejemplo, en Finlandia y Hungría). Es decir, la separación del estudio del “hecho socio-musical total” está basada, por un lado, en una visión etnocentrista, eurocentrista, del mundo, a la vez que en una colonialista, dos aspectos del mismo fenómeno.”⁵ Debatándose entre un campo y otro (si había que estudiar la música catedralicia o códices como el de Martínez Compañón o los del pueblo zapoteca de San Bartolomé Yautepec), la investigación musicológica de la música colonial en nuestro continente se ha desarrollado, pues, rompiendo con los paradigmas establecidos por una tradición musicológica que no tuvo en cuenta la música generada en América Latina en una edad contemporánea de aquella que pretendía estudiar. En lo posible nuestra musicología se ha adherido a la división que planteó Guido Adler en 1885⁶ para esta ciencia: la histórica y la sistemática, pero su desarrollo se ha dado de modo preferente en el campo de la musicología histórica, es decir en los campos 1) de la paleografía musical, 2) de las formas musicales, 3) de las leyes del arte musical de cada periodo y 4) de la historia de los instrumentos, pero no ha habido mayor incidencia en los campos de la musicología sistemática. Apenas en años recientes, algunos musicólogos ya le han dado espacio a aspectos teóricos para explicar el sentido armónico, rítmico o melódico de nuestra música colonial y han hecho trabajos que apuntan a una valoración estética.

Cada vez más, nuestra musicología se ha abocado a tareas consideradas de tipo documental, como la catalogación y la organización de acervos – y aquí ya hay una ruptura con la definición adleriana de musicología –; al estudio de la tipología sonora de nuestros conjuntos musicales – capillas catedralicias, capillas de indios o de negros, capillas misionales, coros de voces oscuras, grupos de ministriles –; a la explicación del hecho musical como un hecho social – en la línea de los trabajos de Henry Rainor –; al estudio de la relación retórica entre música y texto; a la edición crítica de las partituras; pero todo esto ha implicado una persistente postura crítica a los modelos implantados y transmitidos para la musicología en las instituciones académicas.

5 Alfonso Padilla, *Dialéctica y música, espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*, Helsinki, Sociedad Musicológica de Finlandia, 1995, pp. 8-9.

6 Guido Adler, “The Scope, Method, and Aim of Musicology”, trad. Erica Mugglestone, *Yearbook for Traditional Music*, vol. 13, 1981 [1885], pp. 5-18.

Finalmente el aporte de la musicología latinoamericana a través de las investigaciones sobre la música colonial estriba en escribir las páginas en blanco de la Historia de la Música – de la música en tanto actividad humana, en tanto sonido humanamente organizado, como lo afirma John Blacking – ⁷, esas páginas que ninguna otra musicología podría llenar si no parte de nosotros mismos, liberados de condicionamientos preestablecidos, pero sin perder rigor científico, sin dejar de apoyarnos en fundamentos teóricos sólidos y sin dejar de lado que la mejor mirada a nuestra música es la que deriva de la necesidad de reencontrarnos con nuestro pasado, de conocerlo, comprenderlo y explicarlo, de conocernos, comprendernos y explicarnos lo que fuimos y lo que somos.

7 John Blacking, *How musical is man*, University of Washington Press, Seattle, U.S.A, 1973.