

imaginación o fantasía...”<sup>6</sup>. ¿En qué medida esta actitud puede trasuntar una orientación perceptiva confiable?

6. Sepp, Antonio, en: *Waisman, L.: op. cit.*

Por otra parte, aún considerando las posibles “huellas mnémicas” presentes en el folclor musical latinoamericano, establecer comparaciones de similaridad con las descripciones “tímbricas” de los cronistas coloniales implica un riesgo metodológico que me hace recordar a los infortunados visitantes del lecho de Procusto, aquel malvado que les recortaba las piernas para que se “ajustaran” al largo de su cama.

También debe tenerse en cuenta que la música de la colonia exhibe síntomas de ser más bien un proyecto estético-ideológico de la cultura europea, el que, hasta cierto punto, resultó inconcluso. ¿Cómo ponderar entonces los elementos subsistentes para la “reconstitución de escena” en el caso de la realización de la música colonial?

Me parece que el estado informativo de las evidencias es aún demasiado precario como para descalificar “a priori” las ejecuciones del repertorio que optan por una versión “a la europea”. ¿No es acaso el proyecto estético del colonizador una propuesta de mundo a la cual el colonizado no puede acceder sino “de segunda mano”?

La interpretación que considera los criterios del barroco europeo lo hace en la misma medida en que el lector de una obra literaria colonial o “indiana” se sirve de las convenciones semánticas y descripciones (reglas) morfo-sintácticas de la lengua castellana. Por lo tanto, tampoco puede suponerse que se trata de una solución estética “conformista”, inspirada por criterios mercantiles. En último análisis, quizás ella resulte menos “mercantil” que cierta tendencia presente en el mundo académico actual a formular hipótesis “novedosas” para interpretar o explicar un tema poco o mal estudiado.

Frente a esto, cabe preguntarse cuál sería la posición estética más auténtica -en el sentido de propia-, no la más original.



## De la interpretación del Barroco

SYLVIA SOUBLETTE  
Instituto de Música de Santiago

El artículo del profesor Leonardo Waisman de la Universidad de Córdoba, Argentina, titulado: “Sus voces no son tan puras como las nuestras”: la ejecución de la música de las misiones, es un artículo interesante, que después de aportar una completa información sobre la variedad de instrumentos utilizados en las misiones jesuíticas en el Cono Sur en los siglos XVII y

XVIII, se extiende sobre lo que a él le merece dudas: Cuál es la correcta manera de interpretar esta música de estilo barroco traída por los jesuitas. Para ello se refiere a crónicas de época, escritas por otros músicos (Moritz Bach) en las que se relata detalladamente la facilidad de los indígenas para leer y escribir música, aunque recalca su imposibilidad de escribir algo propio, de inventar una melodía. Habla de sus voces agudas, nasales y turbias, muy distintas a la de los europeos. De su actitud inmóvil y solemne con la vista fija en el infinito y de sus conjuntos instrumentales hasta de sesenta músicos, compuestas de toda clase de flautas de bambú, de instrumentos con caparazón de armadillo, docenas de tambores, trompetas, trompas, triángulos, carillón, violines múltiples, contrabajos, oboes, clarinetes y flautas, arpas y órgano: “Orquesta Monstruosa” la denomina Moritz Bach.

Después de esta extensa información el articulista se pregunta si estamos en lo cierto, hoy en día, al ejecutar este barroco hispanoamericano con los parámetros del barroco europeo y dice que aunque esta última opción es respetable, le parece conformista. Que tal vez, se ejecuta así, porque de ese modo agrada al público y sobre todo porque parte del atractivo de esta música para el público moderno, proviene de la ideología que se ha llamado “autenticista”, resultado de una pretendida ética de adhesión a la fidelidad histórica. Termina sugiriendo que tal vez surja un músico osado, que intente reproducir estas ejecuciones indígenas del siglo XVIII encontrando en ellas inesperados hallazgos sonoros.

Me parece que esta última afirmación puede ser válida desde el punto de vista de quien quiera satisfacer una curiosidad musical. De hecho en nuestro país ha hecho una experiencia similar a la que se refiere el articulista, el conjunto denominado Barroco Andino, que como su nombre lo indica, ejecuta obras del período barroco con instrumentos andinos de raíz indígena. Lo que no podemos ignorar es que un determinado estilo musical nace también en un determinado período histórico-cultural y que por lo tanto, la música española renacentista y barroca (de raigambre flamenca la primera e italiana la segunda) que trajeron las misiones jesuitas al Cono Sur de América, era música europea transplantada a América. En consecuencia el hecho de que los indígenas de la región la hayan asimilado durante el período en que los jesuitas permanecieron en territorio americano, agregándole algún elemento propio, no la transforma en creación propia que indique que sus ejecuciones deban ser fielmente reproducidas hoy en día.

De hecho el artículo relata cómo desde la expulsión de la Orden, la música en cuestión fue sufriendo transformaciones hasta perder sus características barrocas y los instrumentos tradicionales comenzaron a desaparecer. En algunas zonas misionales, se mantuvo sólo un instrumento específico de toda la zona andina: El Bajón o Bajún, adaptación de los jesuitas de un bajo de trompetas múltiples según dice el artículo y me parece que sería interesante utilizar ese instrumento como bajo continuo en algunos trozos de carácter jocoso.

Se dice también - lo que confirma el abandono de la ejecución de esta música por parte de los indígenas después de la salida de los jesuitas - que hoy en día se puede observar en grupos indígenas de Chiquitos y Mojos, entonar en versiones casi *irreconocibles* obras barrocas del período mencionado lo que demuestra que si esta música hubiera sido asimilada como propia habría seguido transmitiéndose con sus características propias a las generaciones siguientes, lo que no ocurrió y que no es de extrañar ya que la música barroca pertenecía a una cultura que les era totalmente ajena.

El profesor Waisman está en lo cierto cuando piensa que tal vez se deba al espíritu autenticista que impera hoy en día en la interpretación del estilo barroco, que la música de este estilo en América, es ejecutada con los mismos parámetros europeos. Lo que no podría ser de otro modo, dado que, repito, se trata de música europea trasplantada.

El tema de la autenticidad es un tema tan de actualidad hoy en día, que por lo controvertido merece ser analizado.

Creo que una de las experiencias que se suceden hoy en el mundo de la música, la más interesante es la que en Europa hoy en día se llama: la Revolución Barroca. Tengo en mi mano un extracto de "El Cultural" del ABC de Madrid del 17 de Febrero pasado en el que, las hermanas pianistas Katia y Marielle Labèque dicen lo siguiente: "Muchos músicos tienen pánico de la revolución que viene con los "barrocos". Se sienten acomplejados ante el profundo conocimiento que hay detrás. ¡Bravo por aquellos que luchan por renovar el espíritu de la cultura! Necesitamos en la música héroes que nos ayuden a sentirnos orgullosos de ser "músicos" y de batallar por un fin noble. Y no hay nada más noble que el conocimiento".

En el mismo "El Cultural" la cantante francesa Véronique Gens, que canta el rol de Vitellia en "La Clemenza di Tito" de Mozart, y que es además "la niña mimada" de William Christie y de Philippe Herreweghe y protagonista de la revolución barroca, dice: "La escuela belcantista barroca es fabulosa por su rigor y exigencia. Te construye un espíritu más abierto hacia la partitura ya que el compositor barroco concibe al intérprete como un co-creador". Como dicen las pianistas más atrás mencionadas han sido héroes los Harnoncourt, William Christie y René Jacobs entre otros. Al respecto, recordemos que William Christie y su conjunto "Les Arts Florissants", fueron tildados de "Ayatolas" fundamentalistas por un crítico musical.

El rigor autenticista para un músico sin talento puede ser un peligro. Así como puede ser un horizonte abierto de libertad y creatividad para quien lo posee. Harnoncourt en su libro *Baroque Music Today: Music as Speech* nos lo dice claramente: "El rol de co-creador queda explícito cuando advierte que en ese período las notas de una partitura no nos dicen la verdad total. La verdad está detrás de esas notas y tenemos que descubrirla. Los tratados

son importantes, aunque hay que conocer varios, porque se contradicen entre sí y hay que estudiarlos a fondo para descubrir cuales elementos los unifican". Además dice que no hay que olvidar que los tratados no fueron escritos para nosotros sino que para sus contemporáneos, que sabían y que estaban habituados a los requerimientos del estilo como: improvisación, ornamentación, articulación, etc., por lo que hay que poner imaginación e intuición dentro de un cabal conocimiento del período histórico-cultural.

Dice además - y Yo con él-, que ante una interpretación historicista pegada a la letra, que no permite un margen de libertad al intérprete, prefiere una versión estético-romántica.

Como profesora de canto pienso que en los comienzos del período barroco debemos distinguir entre lo que es el *hablar* cantando y lo que es el *cantar* hablando. Sabemos que en ese período hubo compositores como Peri y Caccini que escribieron óperas que consistían en interminables recitativos con el concepto de *hablar* cantando, lo que podía resultar muy fastidioso. Era sólo un recitativo sin vuelo. Monteverdi en cambio creó la perfección, la fusión perfecta de la música con la palabra, es decir, el *cantar* hablando, lo que parece un redundancia pero no lo es.

En cuanto al vibrato: era un recurso expresivo, no una constante en la emisión. Lo que no implica su eliminación. El control del vibrato en el estilo barroco, es algo mucho más difícil de lograr de lo que parece, pero que si se logra, se consigue una afinación mucho más perfecta.

Lo que es muy importante de considerar en la interpretación vocal del estilo, son las particularidades de los caracteres y temperamentos de los países en que floreció el barroco. Harnoncourt en el libro antes mencionado se refiere extensamente a las diferencias de interpretación entre italianos, franceses, alemanes e ingleses. Como ejemplo citaré las más notorias, que son las que existen entre italianos y franceses. El italiano del siglo XVII no es diferente al del siglo XX. Por lo tanto, aunque obviamente se respeten las características propias de la cultura y el estilo de la música que nace en su suelo, tenemos que tener en cuenta el temperamento apasionado, impulsivo y tormentoso de ese pueblo. En consecuencia un recitativo italiano se cantará sin considerar los ritmos escritos en la partitura sino sólo tomando en cuenta la frase hablada con sus acentos, ritmo y respiraciones, cambiando el color de la voz para interpretar los diversos estados de ánimo que refleja el texto y con un gran margen de libertad.

El recitativo francés en cambio, refleja muy bien el carácter de ese pueblo ordenado, medido, simétrico al anotar todo en la partitura, por lo que el recitativo debe ser estrictamente contado.

Pienso además que el período barroco requiere una profundización que va más allá de lo musical, sería interesante también hacer un análisis sociológico

ya que se podría decir que fue un período en el que hubo una total compenetración entre compositor y público, lo que se va perdiendo cada vez más con el paso del tiempo hasta llegar hoy en día al absoluto divorcio entre ambos.

De las cosas más bellas de ese período es la constatación de la función vital que tenía la música en todas las circunstancias de la vida.

Para terminar, quisiera hacer mención del beneficio que la revolución mencionada ha traído consigo a muchos cantantes en el momento actual. Lo que se ha llamado también la restauración de la ópera del barroco le da oportunidad a muchos cantantes jóvenes que teniendo talento y una linda voz no pueden aspirar a la ópera lírica italiana del siglo XIX por no poseer el volumen necesario para enfrentar una gran orquesta en una gran sala. La ópera barroca requiere de un grupo musical reducido, no más de 20 músicos, y demanda voces muy afinadas de reducido volumen pero de un enorme conocimiento musical y de una gran exigencia técnica.



## De los órganos misionales de Chiquitos y su relevancia para la práctica musical<sup>1</sup>

*1. Tengo una enorme deuda de gratitud con el maestro organero Enrique Godoy, de Buenos Aires, quien me auxilió y auxilia con conocimientos técnicos de organería que de otra manera nunca hubieran llamado mi atención o estarían fuera de mi alcance. Si yo no me hubiera encontrado con Enrique, este artículo nunca hubiera sido escrito. Pongo punto final a este trabajo lejos de mi archivo; de allí la imposibilidad de suplir datos bibliográficos completos para algunos de los libros o artículos citados, contra mi costumbre habitual. Cuento con la cita en alemán de la carta de Schmid fechada en 1730 gracias a la gentileza de T. Frank Kennedy (Boston College).*

---

BERNARDO ILLARY  
Universidad de Chicago

### 1. ¿Por qué cantamos?

Tocar música antigua durante un concierto, sobre un escenario, hoy en día, implica realizar una verdadera operación de reinterpretación cultural de una magnitud y costo a veces insospechados para quien la efectúa<sup>2</sup>. El discurso de la autenticidad que se utiliza para describirla, generalmente deja de lado la serie de cambios semánticos, institucionales, textuales y musicales involucrados y opera más bien desviando la atención y encubriéndolos. Así, operó y opera como medio para legitimizar una serie de prácticas de ejecución contemporáneas. Como tal, está lejos de ser indiferente al poder. Hijo de la Modernidad, su génesis no podía ser sino una oposición binaria: la *música* contra la *música antigua*. Históricamente, fue parte de la contracultura de la música antigua, una praxis que se postuló como alternativa a la que se entendía como *música* sin calificativos, o sea, la práctica de concierto de Occidente y zonas de influencia. Levantada como pendón especialmente durante la segunda mitad del siglo XX, pretendía crear un espacio más libre

*2. Me he referido a este tema con respecto a una que denomino antiobra del repertorio chiquitano en mi artículo "Un Laudate pueri como antiobra (acerca de la invención de la música jesuítica de Chiquitos)", en Bernardo Illari (editor), Música barroca del Chiquitos jesuítico: Trabajos leídos en el Encuentro de Musicólogos (Santa Cruz de la Sierra: Festival "Misiones de Chiquitos, 1998), 11-41.*