

DESCONTEXTUALIZACIÓN DE LA MÚSICA NOVOHISPANA EN EL *Latin Baroque*

Leonardo Hernández Cano,
Licenciatura en composición,
Historia de la música mexicana I,
Prof. Joel Almazán,
Facultad de Música,
UNAM

Resumen

Se analizaron los aspectos musicológicos de la interpretación moderna de música del barroco novohispano y su relación con la pérdida de su contexto original y su consecuente recontextualización; con el objetivo de identificar rasgos estilísticos que se han insertado en el espacio sonoro del *Latin baroque* que no tienen una fuente en el registro escrito.

1. Introducción

El estudio de la «música antigua» inicia con el análisis de fuentes primarias como las actas de cabildos o las partituras conservadas de la época. Se han discutido además las dificultades que se tienen para recrear el producto sonoro del registro escrito. Desde esta perspectiva se puede analizar el denominado «*Latin Baroque*»: la interpretación «históricamente informada» del material musical preservado de la era colonial en América Latina, que en las últimas décadas ha adquirido popularidad.

El objetivo del presente documento es identificar rasgos estilísticos que se han insertado en el espacio sonoro del *Latin baroque* que no tienen una fuente en el registro escrito.

2. Motivación y trabajo relacionado

La motivación de este trabajo surge del análisis de Davies 2014 en el que narra un caso en el que la falta de acceso a la partitura original, la intervención de un transcriptor y elecciones de interpretación llevaron a la construcción de un producto musical ajeno al conocimiento histórico parcial. De este trabajo cito el siguiente párrafo.

Para ser exactos, esta es la estética del Latin Baroque: una colonia imaginaria en la que estereotipos del pasado se reproducen con estereotipos del presente para crear un mundo de espectáculo, política y fiesta.¹

En ese documento se analizan grabaciones de *Convidando está la noche*, de Juan García de Céspedes, una de las obras más interpretadas. Encuentran elecciones estilísticas políticas en el caso de los grupos americanos, quienes aprovechan la música para una celebración de una supuesta *multiculturalidad*, y exotistas en el caso de los grupos europeos, quienes insertan en la música elementos más orientados al acto del descubrimiento y el turismo.

¹Drew Edward Davies (2014). «“Convidando está la noche” y la grabación del latin baroque». En: *Cuadernos del seminario de música en la Nueva España y el México independiente* 8, pág. 80. ISSN: 1070-7513.

Esta línea de investigación la plantea Geoff 2008, quien cuestiona la supuesta «multiculturalidad» de la música novo hispana al relacionarla con los grupos hegemónicos de la era colonial², poniendo en explícito la poca interacción creativa que había entre peninsulares y nativos³ y el contraste entre esta situación y las características estilísticas de las interpretaciones modernas⁴.

La situación de los *guineos* (villancicos que imitan el hablar de los esclavos africanos) sirve de ejemplo: se desconoce la naturaleza y alcance del impacto de los grupos de esclavos africanos en la música novo hispana pero aún así se celebra este supuesto impacto, ignorando que estos grupos estaban subyugados al control europeo⁵.

Pero en publicaciones tan recientes como Cristian 2014 se da poca importancia a estas cuestiones asumiendo *de facto* que se dió una apropiación cultural de la música de estos grupos por parte de los europeos⁶ (aunque se menciona que el desarrollo cultural fue necesariamente distinto al europeo tan sólo por la distancia geográfica).

En cuestión de interpretación, Irving 2011 describe a las interpretaciones modernas del barroco novo hispano como agrupables en tres:

1. las que se adhieren a los estándares europeos,

² «*Musicologists should also be drawn to ask: who performed negrillas? How 'multicultural' was the spectacle of white musicians imitating black musicians to a white audience?*» Geoff 2008

³ «*Creative interactions, in the true sense of the word, were virtually non-existent ... The cultural transfer occurred in one direction only in this realm. Spaniards taught native Americans (and more rarely Africans) to sound like Spaniards, and it was in the interest of the latter groups to comply.*» Geoff 2008

⁴ «*If today there is a tendency to fetishize stylistic difference, ... the highest praise that could be bestowed on a group of Latin American musicians was that they were indistinguishable from a European cathedral choir.*» Geoff 2008

⁵ «*The idea that villancicos de negros 'celebrate' or were 'influenced' by African culture is based on a fundamental misunderstanding of the relationship between Spaniards and Africans and their respective cultures in colonial Latin America. Furthermore, there has been no serious consideration of what the 'stamp of the African people' on the music of the villancico de negros might be, but rather a vague assumption that since it is funky, it must be African.*» Geoff 2008

⁶ «*A particular blend of each of these cultures can be found in much—if not all—of the secular music created during the colonial period.*» Cristian 2014

2. las que incluyen «instrumentos latinoamericanos», y

3. las que involucran músicos de América Latina.

El análisis formal del material musical permite una revisión metódica de este problema (por ejemplo en Farris 2009). La influencia del transcriptor y sus decisiones debe ser considerada también pues tiene un efecto enorme en la producción sonora⁷. Por ello al hacer un análisis del contenido musical se deberá buscar la fuente primaria del material y contra éste comparar los recursos estilísticos usados en interpretaciones contemporáneas.

3. Materiales y metodología

Se seguirá la línea de investigación que hizo Davies 2014 y, Irving 2011, pero con una fuente escrita disponible. Para esto se seleccionó una transcripción a notación moderna de villancicos de Gutierrez de Padilla contribuidas por Palacios 1998 y realizada a partir de la fuente primaria en microfilm, cuyas modificaciones de los editores se encuentran claramente indicadas⁸. Esto nos permite distinguir la aportación del transcriptor de las elecciones de los interpretes.

La obra que será el objeto de análisis es *Tambalagumbá*. La pieza fue seleccionada por ser una pieza popular con varias grabaciones disponibles en Internet. En particular usamos la grabación de Ars Longa de La Habana (2006b). *Tambalagumbá (De Padilla)*.

⁷ «*Stevenson intervino de manera aún más contundente en las coplas, en las que alterna entre el 6/8 y 3/4 en cada compás, aun cuando las breves prolongadas (ligadas) de la música existente no necesariamente implican este ritmo. ... Dado que esta alternancia puede indicar hoy día una popular danza caribeña, no es exageración que Stevenson facilitó la invención del Latin Baroque por su intervención editorial.*» Davies 2014

⁸ «*Todo lo que ha sido agregado por el transcriptor se ha colocado entre corchetes, igual que cualquier modificación sugerida en cuanto al texto, al ritmo, a las alturas de sonidos y a la aplicación de la semitonía.*» Palacios 1998

Figura 1: Primer sistema de la transcripción de *Tam-balagumbá*.

3.1. Partitura

La obra está marcada como para seis voces: tiple⁹, alto, tenor I y II, y bajo I y II (figura 1).

Los transriptores comentan que la línea del bajo no tenía letra en la partitura original y que toman a la semibreve como metro, además que el villancico:

Presenta la estructura básica del villancico: estribillos - coplas acompañadas de dúos con respuestas de todas las voces ... En el tratamiento de las voces se evidencia el canto antifonal entre los dúos y el *tutti* ... todo de carácter homofónico.

Lo primero que notamos en la partitura es la esperada falta de anotaciones respecto al acompañamiento instrumental. Los villancicos son producciones festivas y se sabe que usualmente se acompañaban con diferentes tipos de instrumentos.

Confirmamos la poca intrusión (reportada) de los transriptores, limitándose a señalar alteraciones en la sensible de lo que sería sol mayor (e.g. figura 2).

Aunque la partitura no tiene armadura, la estructura armónica sugiere la tonalidad de sol mayor mediante cadencias que muestran una estructura tonal. La cadencia IV-I-V-I (e.g. compás 7, figura 3) es recurrente a lo largo del villancico.

⁹Instrumento de la familia de las guitarras, pero más pequeño que estas

Figura 2: Ejemplo de anotación del transcriptor en el compás 14.

Figura 3: Segundo sistema de la transcripción.

También notamos que la línea correspondiente al tiple tiene anotación de texto aún tratándose de un instrumento de cuerda. Los transriptores no comentan al respecto.

Como mencionan los transriptores, sólo el inicio de la partitura tiene una división binaria del metro, el resto encontrándose en una división ternaria (figura 4).

Figura 4: División ternaria del metro.

3.2. Interpretación de Ars Longa de La Habana (2006b). *Tambalagumbá* (De Padilla)

La grabación es fácilmente accesible en Internet. Además hay un video de una interpretación en vivo del grupo de esa misma obra en ese mismo año en línea (La Habana 2006a) que usamos para identificar los instrumentos usados.

La interpretación de Ars Longa precede a la publicación de la transcripción a notación moderna de Palacios 1998 y desconocemos la partitura que tomaron de referencia. En esta grabación no se tiene el conflicto de intereses que identifica Davies 2014 en algunos ensambles: el ensamble es un grupo mexicano que en principio no tiene que incrementar su legitimidad. Sin embargo, su producción se encuentra en un contexto en el que ya se habían marcado ciertos estándares estéticos para el *Latín Baroque* (Davies 2014 marca como un punto importante el disco *Nueva España: Close Encounters in the New World* de 1992 de la Boston Camerata, pues criterios estéticos problemáticos se presentan en él).

La elección de instrumentos es como sigue: un tiple, bongós, sonajas, dos *viola da gamba*, lo que posiblemente es un *bajón* renacentista, un trombón y *clave*.

Otra diferencia muy notable es la organización de los acentos en cuestión del ritmo. Primero la elección inevitablemente arbitraria del tempo, que deciden tomar a una velocidad sorprendentemente rápida cuando se observa la partitura. También la distribución de los acentos es marcadamente distinta a la que una interpretación ingenua de la partitura sugeriría. Si bien Gutiérrez de Padilla marca una subdivisión del compás ternaria, Ars Longa decide cambiar por una binaria muy probablemente para satisfacer el concepto estético de lo *latino*. Su interpretación hace la muy señalada por Davies 2014 alternancia de $\frac{3}{4}$ con $\frac{6}{8}$. La forma en la que se da esta alternancia en la interpretación de Ars Longa no corresponde con ninguna música conocida del barroco, si no más parece invitar comparación –muy probablemente a propósito– con ciertos ritmos latinos con raíces en África, como los del baile de la guajira o la guaracha. En concreto, esta mezcla se da mediante la combinación no fortuita de un tempo muy rápido y una elección cuidadosa de



Figura 5: Notación neutra de la transcripción.



Figura 6: Interpretación de Ars Longa.

cómo toca la sección instrumental (ver figura 6 y 5).

3.3. Discusión

Es claro que la partitura da a los intérpretes mucha libertad de ejecución, o dicho de otra forma, la partitura por si misma no ofrece a los intérpretes una guía suficiente para hacer una interpretación históricamente informada. Esto nos permite ver de primera mano, después de haber revisado una transcripción fiel al material original, la razón del poder de los musicólogos para guiar estas interpretaciones, pues es absolutamente fundamental hacer una revisión a profundidad de los registros escritos –más allá de la partitura– para hacer una interpretación informativa.

No resulta entonces sorprendente el arriba mencionado caso de Robert Stevenson (en Davies 2014). Sin instrucciones más allá de las notas y el texto a cantar, lo que tienen los ejecutantes es una partitura incompleta y dependen en buena medida de cómo se realiza la labor musicológica e historiográfica para complementar la información que, en este caso particular, se les ofrece en los cuadernos de Gutierrez de Padilla. Es así como los musicólogos, junto a los intérpretes, adquieren parte de la responsabilidad en usar –o no– sus interpretaciones con fines políticos o de otra índole no musical.

Así como Padilla escribe este *guineo* con cierto interés político –un español en una situación de poder componiendo una obra religiosa en la que imita el habla de grupos subyugados–, los intérpretes pueden imprimir sus motivaciones en su interpretación sin violentar la información provista en la partitura.

4. Conclusión

La búsqueda de los elementos en interpretaciones modernas de la música novohispana cuyo origen no es el registro escrito de la música fue exitosa mediante el análisis de *Tambalagumbá* de Gutierrez de Padilla en las dos interpretaciones modernas revisadas. Esto es una confirmación del fenómeno de descontextualización en la interpretación históricamente informada del *Latin Baroque* que la literatura reciente a discutido.

Identificamos la falta de notaciones en la partitura y la subsecuente importancia de la labor musicológica como posible origen de este fenómeno.

4.1. Comentario del autor

Como estudiante y practicante mexicano de la composición este tema me es de sumo interés. En mis composiciones me gusta emplear del recurso de la polirritmia y los «ritmos latinos», y es por ello que elegí este tema.

Primero quiero mencionar, aún sabiendo lo inútil de hacerlo, que el análisis que presenté está mucho menos completo en relación al que pretendía mostrar. La elaboración pretendida incluía muchos otros recursos que en mayor o menor medida se pueden escuchar en interpretaciones de la obra que propongo u otras del *latin baroque*.

Luego, voy a reconocer que si bien en este documento reconozco las atinadas observaciones de la comunidad académica y los problemas que señalan, me parecen *estéticamente* atractivas –me gustan– las interpretaciones que involucran recursos como los que señala Davies 2014 o que señalo yo mismo aquí, y reconozco que este es quizá un factor en la presencia de las mismas –los intérpretes *deben* de vender su música y para ello hacen lo que sus clientes gustan.

Si bien no fue sorprendente y sí iluminador, fue aún así algo decepcionante ver que elementos que considero *mexicanos* o *latinos* –la mezcla de 2 y 3, tan presente en la salsa por medio de la clave o el son jarocho por medio de los patrones rasgeados ambiguos– quizá no tienen origen en la etapa novohispánica, al menos como inclusión sintética de la música de élite.

Claro, queda la posibilidad de que la interpretación

que se le daba originalmente a las obras de Padilla fuera, por mero accidente, tal cuál se hace actualmente, o que estos ritmos y demás elementos estuvieran presentes en el panorama sonoro novohispánico en la música popular.

Referencias

- Cristian, Grases (2014). «Is it really just Baroque?: An Overview of latin american colonial choral music.» En: *The Choral Journal* 55.2, pág. 24. ISSN: 00095028.
- Davies, Drew Edward (2014). «“Convidando está la noche” y la grabación del latin baroque». En: *Cuadernos del seminario de música en la Nueva España y el México independiente* 8, pág. 80. ISSN: 1070-7513.
- Farris, Daniel (2009). «Intertextualization: An historical and contextual study of the battle villancico, El más augusto campeón.»
- Geoff, Baker (2008). «Latin American Baroque: Performance as a Post-Colonial Act?». En: *Early Music* 36.3, pág. 441. ISSN: 03061078.
- Irving, David R. M. (2011). «Latin American Baroque.» En: *Early Music* 39.2, págs. 295-298. ISSN: 03061078.
- La Habana, Ars Longa de (2006a). *Tambalagumbá*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=K8upyIjiFu0>.
- (2006b). *Tambalagumbá (De Padilla)*.
- Palacios, Mariantonia (1998). «Tres cuadernos de Navidad de Juan Gutiérrez de Padilla (México Siglo XVII)». En: *Santiago: Fundación Vicente Emilio Sojo*.