

Nº 4

RESONANCIAS

RESONANCIAS

MAYO
1999



INSTITUTO DE MUSICA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

"Sus voces no son tan puras como las nuestras": la ejecución de la música de las misiones

LEONARDO WAISMAN, Ph.D.
Universidad de Córdoba

En los últimos años se ha comenzado a difundir la música de las antiguas misiones jesuíticas del cono sur de América a través de ediciones musicales, conciertos y grabaciones. Con respecto a algunas de las primeras ya he hecho claras mis críticas en una reseña publicada en la *Revista Argentina de Musicología* del año 1996. Pero la cuestión de las versiones sonoras presenta otra problemática. En esta breve charla, quiero presentar algunos datos con respecto a dos aspectos de la práctica de ejecución en las propias misiones como elementos útiles para informar las decisiones de los directores, instrumentistas y cantantes que desean revivir esta música.

En primer lugar, tomemos las fuerzas que intervenían en las ejecuciones. En los pueblos ya estabilizados, las capillas musicales constaban de entre treinta y cuarenta miembros, sin contar a los niños de la escuela que cantaban como tiples. Su integración era variable: además de algunas diferencias entre las distintas provincias misioneras, se produjeron cambios a lo largo de los más de doscientos años de vigencia de la institución. En los dos cuadros adjuntos el lector encontrará algunos datos extraídos de fuentes literarias (Tabla 1) y otros tomados de los inventarios levantados a la expulsión (Tabla 2).

Como advertencia precautoria, es necesario considerar la heterogeneidad de las fuentes. Mientras Sepp 1 se refiere a los cantantes e instrumentistas de los que dispone en su reducción de Yapeyú, Sepp 2 es un listado de los instrumentos que los indígenas han aprendido a fabricar y tocar. Ripario, Ströbel y Paucke 2 son descripciones de ejecuciones de capillas "en gira"; tienen lugar en Córdoba (ca. 1635), Buenos Aires (1729) y Santa Fe (ca. 1750) respectivamente; quizás por eso el número de cantores es menor (Ripario aclara que eran veinte en total). Las dos primeras citas de Cardiel son listas de instrumentos utilizados en los pueblos, mientras que la tercera pretende dar la constitución típica de una capilla de guaraníes; la misma intención tiene Knogler con respecto a Chiquitos. Paucke 1 es la lista de instrumentos que adquirió en las misiones de guaraníes para sus neófitos mocobíes, en tanto que Paucke 3 es una tabulación de su enumeración de los músicos salvados y fallecidos en una epidemia de viruela en su muy joven reducción de San Javier (mocobíes). Por otra parte, los inventarios, sin duda reflejan la particular situación en que se encontraban las capillas musicales en 1768: alejados los padres jesuitas, muchos músicos podían haberse llevado los instrumentos a sus hogares ante la incertidumbre sobre los futuros administradores. Se incluye un inventario tomado treinta años después, como muestra de la relatividad de los datos —quizás el incremento de instrumentos refleje el retorno de algunos de éstos a los almacenes del pueblo.

Tabla 1: Listas de instrumentos según documentos jesuíticos.

Fuente	tiple	alto	tenor	bajo	violín	violón	flaut/ pífano	chirimía	bajón	clarín	corneta	trompa	arpa	tiorba / guit / laúd	órgano	clave	otros
Ripario						x	xf			x	x		x	xg			x trombones
Jarque						x		x	x		x		x	xg, xl	x	x	x cítaras x sacabuches
Sepp 1	8	6	innume- rables	6				8		4		4	6	1	4		
Sepp 2							xf, xp	x	x	x	x		x	xt, xl, xg	x	x	salterio, viola [da gamba?] a, t, b
Ströbel	2	2	2	2	4	x			2				2				pandereta
Cardiel 1					x	x		x	x	x	x		x		x		lira, trompa marina, vihuela, bandola, cítara
Cardiel 2					x	x		x	x		x		x	xg	x	x	lira, cítara ^a , bandola ^a , bandurria ^a
Cardiel 3					4-6	2-3		6-8 ^c	x ^c	2-3		6-8	3-4		1-2		
Paucke 1					6	1	xf	6					2			x	
Paucke 2	6 cantores(?)				8	2,1 vc							2				1 trompa marina
Paucke3	3	3	3	2	4	6 ^b	2f						3		1		1 trompa marina
Knogler	x	x	x	x	14 o más	1 cb, 3 o 4 vlas	xf			x			x		1-2		

Notas tabla 1: x número indeterminado. a “para las danzas”. b Figuran en la traducción como “violas”, y no hay listado de violones. No he podido consultar el original alemán.

c No figuran en la versión impresa de este párrafo en “Costumbres de los guaraníes”, incluida en Domingo Muriel, *Historia del Paraguay desde 1747 hasta 1767*, trad. por Pablo Hernández, S. J. (Madrid: Victoriano Suárez, 1918), pág. 513

Tabla 2: Listas de instrumentos según algunos inventarios de 1767.

Pueblo		violín	violón	flauta/ pífano	chirimía	bajón	clarín	corneta	trompa	arpa	tiorba / guit / laúd	órgano	clave	otros
S. Javier	CHIUITO	8	3				2			2		3	2	2 trompas marinas, 2 salterios
S Miguel		11	3				1		4	4		2	2	1 carillón
S. Ignacio		7	3			1	2			4		2		1 salterio
S. Corazón		10	4							4		1		2 trompas marinas
Apóstoles	GUAJARINEROS	14	2	2f	8+2 oboes	4 + 1 fagot	4	2		3			1	2 liras
Concepción		6	2 + 2 violás	4	10	2 + 2 bajon- cillos + 1 fagot	4	2		4		1	1	En almacén; 11 chirimías, 2 fagotillos
S. Javier		12	2	6f	8	4	2	2		7+2 chicas	10g	1	2	
Loreto		6	2	2	4	4	3			6			2	
Yapeyú		13	1	2f	11	5	3		1	7+2 chicas			2	
S. Ignacio mini		7	1		6	5	3			4	2g		1	
S. Ignacio	MORON	11	3	10f	5 ternos	4						3		
Reyes		6	3 + 1 viola			2+1 bajonete				5		1	1	1 trompa marina
S. Pedro		8	2	2f	3 ternos + 3 oboes	3	4					2		2 trompas marinas
S. Pedro 1797		19	5 + 1 chico + 1 viola	11f	25+ 3 oboes	3+3 dulzainas	7			1				2 trompas marinas

1. Antonio Ruiz de Montoya: "Cuaderno de anotaciones: 1637-1640" Citado en Guillermo Furlong: *Antonio Ruiz de Montoya y su Carta a Comental (1645)* (Buenos Aires: Theoria, 1964), pág. 142.

2. Francisco Javier Brabo, ed., *Inventario de los bienes hallados a la expulsión de los jesuitas* (Madrid: M. de Rivadeneyra, 1872), pág. 142.

3. Se las menciona inequívocamente como "vihuelas de arco" en las orquestas de músicos de San Ignacio que visitaron Buenos Aires en 1628. Ver Nicolás Mastrilli [=Durán]: "Duodécima Carta ... 1628", en *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús, Documentos para la Historia Argentina*, vol. 20 (Buenos Aires: Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, 1929), págs. 223-384; 230.

4. Bernardo Illari ha brindado un panorama de las diversas categorías de música utilizadas por los indígenas en distintos marcos institucionales y sociales: "Actividades musicales en las reducciones jesuíticas de guaraníes: Definición de categorías", inédito, 1991.

Aún teniendo estas reservas en mente, se pueden formular algunas pautas. Las orquestas misioneras del siglo XVII, como sus paralelas en las catedrales europeas, se basaban en un nutrido grupo de bajo continuo, complementado sobre todo con vientos en coros homogéneos. Así vemos que alrededor de 1640 se compran para Loreto un órgano, un arpa, una vihuela, varias guitarras, una cítara, un laúd y una tiorba, más un juego de chirimías y bajones y un terno de flautas¹. En el ámbito de guaraníes, durante todo el período jesuítico se leen noticias sobre los "ternos de chirimías". Y todavía en 1768 un inventario del pueblo de San Luis Gonzaga, por ejemplo, habla de "chirimías con sus bajones, dos juegos" y "fagotillo, un juego"². También hay bastantes referencias desde temprano a las violas da gamba —aunque la nomenclatura ("vihuelas", "violones") a menudo se presta a confusión³.

Llegado el siglo de las luces, poco a poco se van imponiendo las cuerdas como conductoras fundamentales del sonido. El proceso de transición no queda suficientemente claro, pero en la época final de la colonización jesuítica (de la cual proviene casi toda la música que se ha conservado) se estandariza la orquesta sobre la base de dos violines (ocho a dieciséis instrumentistas) y continuo, con la participación común de un par de flautas (de pico y traveseras) y trompetas; menos frecuentemente parecen haberse agregado trompas y cornetas.

El bajo continuo, aunque retiene en guaraníes algunos instrumentos del tipo del laúd, pasa a concentrarse en teclados (órgano y clave), arpas, y violones. Es notoria la ausencia de documentación sobre laúdes y guitarras en Mojos y en Chiquitos. Aunque en las misiones de Guaraníes y Mojos se sigan usando gran cantidad de chirimías, es probable que muchas de ellas estén en manos de organizaciones musicales distintas de la capilla —música militar, bandas cívicas, etc.⁴. La corneta, instrumento característico del siglo XVII, sólo se conserva en el último período jesuítico en Guaraníes, seguramente gracias a la mayor profundidad histórica de la tradición en los "treinta pueblos". Los bajones son corrientes en las tres regiones.

Los datos sobre "giras artísticas" en todas las regiones y épocas parecen indicar que éstas se acometían con fuerzas reducidas: alrededor de veinte músicos, con 2 o 3 cantores por cuerda y una orquesta apropiadamente disminuida.

El segundo aspecto que quiero considerar es el del sonido de las voces e instrumentos indígenas.

Los testigos europeos de la música en las misiones jesuíticas en los siglos XVII y XVIII registran invariablemente su admiración por la perfección con la que estos indígenas poco antes salidos de un estado de "salvajismo", pueden imitar las artes "civilizadas". Maravilla la construcción de instrumentos, en especial la de órganos, maravillan las ejecuciones de música polifónica, maravilla la destreza con que algunos manejan sus violines o

arpas, maravilla sobre todo la capacidad de leer y escribir música —una habilidad intelectual que para muchos estaba más allá de las posibilidades de indígenas considerados como poco más que animales. Sin embargo, aquí y allá se deslizan expresiones en las que los europeos más cercanos al hecho mismo —es decir, los mismos misioneros— dejan ver algunas falencias en la recepción de las enseñanzas impartidas. El siguiente pasaje de Sepp es representativo:

En la música vocal e instrumental tienen mucho más facilidad para aprender y perfeccionarse que todos los europeos; pero como no tienen ideas, ocurrencias, imaginación o fantasía, no son capaces de inventar algo nuevo y ponerlo por escrito, es decir, no sirven para componer música. Pero cantan bastante bien y sin desafinar; sus voces no son, sin embargo, tan puras como las nuestras, especialmente en el tiple y el bajo, tal vez por culpa del agua más o menos limpia y liviana que toman en sus pueblos. Aprenden rápido cualquier instrumento, sea trompeta u otro instrumento de metal, órgano, arpa, guitarra, laúd, tiorba, salterio, ... pífanos, flautas, chirimías, fagotes o cornetas, ... viola contralto, tenor y bajo⁵.

Los indios son buenos ejecutantes, pero no saben componer ni improvisar adornos, y sus voces “no son tan puras”, o “de tanta soavidad”⁶ como las de los españoles. Estas “carencias” deben ser evaluadas teniendo en cuenta la óptica de los escritores; Sepp, por ejemplo, nos habla de que para imitar las danzas españolas del *Corpus*, debió elegir de entre sus indiecitos a aquéllos de tez más blanca, y así mismo disfrazarlos hasta que sus madres no los reconocieran, ya que “la mayoría es de un marcado color moreno, como tostada por el sol, a veces de un matiz amarillento, así que a los europeos que no les han visto antes les parecen bastante feos”⁷. Lo que revelan estos comentarios es que la música de las misiones debe haber sonado muy distinta a la del barroco europeo, ya que los indios no se limitaron a remedar modelos impuestos, sino que los incorporaron a sus pautas culturales. La música misional era parte de lo que un estudioso ha llamado “cultura misional”⁸, un híbrido trabajosamente elaborado por jesuitas e indígenas a lo largo de muchas décadas.

Tanto las reservas apuntadas sobre la emisión vocal como la postura corporal y actitud artística de los indígenas, caracterizadas diplomáticamente como “un modo de cantar ... con mucha serenidad, devoción y modestia, ... no con la vanidad y desenvoltura con que cantan algunos de allá”⁹, nos traen vívidamente a la memoria la práctica de ejecución que aún hoy se puede observar en grupos indígenas chiquitanos y mojeños cuando entonan, en versiones casi irreconocibles, composiciones del bicentenario legado jesuítico que ellos han preservado amorosamente a través de una doble transmisión, oral y escrita. Inmóviles y solemnes, fija la vista en el infinito, sin alterar

5. Antonio Sepp, *Jardín de flores paracuero*, trad. W. Hoffmann, Obras, vol. 3 (Buenos Aires: EUDEBA, 1974), págs. 197-8.

6. Francisco Xarque, *Insignes Misioneros de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay*, Pamplona: Juan Micón, 1687. pág. 342

7. Antonio Sepp, *Continuación de las labores apostólicas*, trad. W. Hoffmann, Obras, vol. 2 (Buenos Aires: EUDEBA, 1973), pág. 263.

8. David Block, *Mission Culture on the Upper Amazon. Native Tradition, Jesuit Enterprise & Secular Policy in Moxos, 1660-1880* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1994).

9. José Cardiel, S.J.: “Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay”. En Guillermo Furlong: *José Cardiel y su Carta-Relación (1747)*, *Escritores Coloniales Rioplatenses*, vol. 2 (Buenos Aires: Librería del Plata, 1953), págs. 115-213; 165.

10. He escrito sobre alguna de estas ejecuciones, incluyendo una transcripción, en "Transformaciones y re-semantización de la música europea en América", DATA - Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos 7 (1997):197-217. Presenté una versión más elaborada del análisis de una de estas versiones en "El repertorio en lengua chiquitana del Archivo Musical de Chiquitos", VII Jornadas Argentinas de Musicología, Córdoba, 1992.

11. Ver Gerardo V. Huseby, "Adaptación, integración y refuncionalización de instrumentos musicales europeos y aborígenes en las capillas de Chiquitos y de Moxos", IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: Las artes en el debate del Quinto Centenario (Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte - Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1992), págs. 128-134.

12. Moritz Bach, *Die Jesuiten und ihre Mission Chiquitos in Südamerika*, ed. y prólogo de Georg Ludwig Kriegk (Leipzig: Mittler, 1843), pág. 45.

13. *Ibid.*

14. Antonio Sepp, *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*, traducción de W. Hoffmann y Monika Wrang; notas y prólogo de Werner Hoffmann, *Obras*, vol. 1 (Buenos Aires: EUDEBA, 1971), pág. 122.

la inmutable expresión de sus rostros y sin la menor afectación, tensos los músculos del cuello y relajado el resto del cuerpo, cantan con voces agudas, nasales, estridentes, en un perpetuo *forte* sin matices. Su sentido del ritmo y la métrica es distinto del europeo: falta tanto la regularidad mecánica del pulso como el *rubato* que juega con ella. Su concepción de la melodía incluye una abundante dosis de *glissandi* y adornos pre- o postpuestos a las notas en configuraciones que no encontramos en ningún tratado de ornamentación barroco¹⁰.

En todas las zonas misionales se mantuvieron algunos instrumentos musicales que los aborígenes utilizaban antes de ser reducidos. Esto es especialmente patente en Mojos, donde los jesuitas adaptaron el bajo de una familia de trompetas múltiples, al que llamaron "bajón" o "bajún",¹¹ para la línea de continuo. Hacia 1830 en Chiquitos aún perduran las orquestas mixtas de instrumentos autóctonos y europeos que, según un visitante, habían sido instituidas por los jesuitas: una "mixtura muy particular, que sin embargo armonizaba de forma excelente ... [con] todas las flautas traveseras de ... bambúes pequeños y grandes ..., instrumentos hechos de caparazón de *tatú* (armadillo), matracas ... , dos docenas de potentes tambores, trompetas, trompas, triángulos, un [carillón], un sinnúmero de violines, contrabajos, oboes, clarinetes y flautas, dos arpas, y finalmente ... el órgano"¹². Moritz Bach, el visitante alemán que describe esta agrupación, y que —quizás por hacer honor a su apellido— es un buen conocedor de música, no encuentra forma de describir la sonoridad y los efectos psíquicos de estas ejecuciones: apela a la comparación con "la risa de Samiel en la canción báquica de Caspar" del *Freischütz* de Weber, habla de la "sensación de algo ultraterreno, o más bien subterráneo" [etwas Ueberirdisches oder vielmehr etwas Unterirdisches], y termina llamándola "esta monstruosa orquesta"¹³. La elección de imágenes y términos de comparación, más allá de evidenciar la sorpresa del oyente europeo, sugiere asociaciones con la fascinación que provocan las escenas infernales.

En cuanto a Guaraníes, las referencias a músicas e instrumentos autóctonos abundan en los primeros años, especialmente bocinas y cuernos de distintos tipos. Luego tienden a desaparecer; sin embargo, aún por 1691 Antonio Sepp nos habla de "sesenta *musicí* con toda clase de cornos americanos, pífanos y chirimías" que junto con un coro ejecutaban el *Te Deum*¹⁴.

Los conciertos y grabaciones de música de las misiones a los que podemos acceder hoy están lejos de reflejar las pautas de las ejecuciones originales. Se las enfoca con los criterios generalmente aceptados para la música del barroco europeo —más precisamente, el barroco italiano y alemán, con el agregado de alguna guitarra barroca para dar un exótico toque de españolismo. El tamaño de los grupos instrumentales y vocales es muy exiguo comparado con los datos disponibles, y los densos grupos de bajo continuo incluyen numerosos instrumentos de la familia del laúd, al parecer ausentes de Mojos

y de Chiquitos. Nunca hay más de un arpa (cuando la hay), y ésta es generalmente ejecutada con técnicas más apropiadas para tocar Debussy que una polca paraguaya. Los instrumentos autóctonos están ausentes, las sonoridades vocales son europeas (dominadas por el timbre del contratenor, con toda probabilidad inexistente en las misiones), y las prácticas de ornamentación barroca europea se utilizan ampliamente.

Es que el músico de fines del siglo XX que quiere interpretar el repertorio de estas misiones se enfrenta con opciones de muy difícil resolución. La decisión casi unánime (y en la que debo incluir mis propias interpretaciones, casi sin excepción) ha sido hasta ahora hacer caso omiso de la evidencia de las fuentes escritas y orales, para aplicar los criterios que han dado auge y difusión a la música del barroco europeo. Con esto, se adopta un sonido conocido y reconocible, se simplifican los problemas de ejecución, y se asegura una buena recepción por parte del público consumidor en el mercado de música antigua. Se trata de una solución estético-comercial al problema, respetable en sus propios términos, pero conformista. Además, no podemos ignorar que gran parte del atractivo de esta música para el público moderno está condicionada por la ideología que Taruskin ha llamado "autenticista"¹⁵, de una pretendida ética de adhesión a la fidelidad histórica, de recreación de sonoridades originales.

Quizás en el futuro próximo, algún osado director se aventure a intentar la presentación de este repertorio teniendo en cuenta lo que sabemos o podemos inferir sobre las ejecuciones indígenas en el siglo XVIII. Las dificultades serán múltiples, algunas de ellas insuperables. Dudo además de que venda muchos discos —pero quizás encuentre satisfacciones inesperadas en los hallazgos sonoros que pueda lograr y en lo que éstos puedan revelar acerca del significado de la música misional en las propias misiones.

15. "Authenticist". Cf. Richard Taruskin, "The Pastness of the Present and the Present of the Past", *Authenticity and Early Music*, ed. Nicholas Kenyon (Oxford: Oxford University Press, 1988), págs. 137-210; reimpresión en Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance* (Oxford: Oxford University Press, 1995), págs. 90-154. El tema de la ética de la autenticidad es debatido in extenso en varios de los artículos contenidos en ambos volúmenes.

FUENTES TABLA 1

Ripario = Antonio Ripario: [Carta al Provincial de Milán, 10-8-1637], en Pablo Pastells, *Historia de la Compañía de Jesús en el Paraguay*, (Madrid: Victoriano Suárez, 1912), I: 541-544; 541. Jarque = *Insignes misioneros*, pág. 342. Sepp 1 = *Relación*, pág. 225. Sepp 2 = *Jardín de flores paracuano*, pág. 178. Ströbel = Matías Ströbel: "Carta del Padre ... a un Padre de Viena" (Buenos Aires, 5-6-1729), en Juan Mühn: *La Argentina vista por viajeros del siglo XVIII* (Buenos Aires: Editorial Huarpes, 1946), págs. 58-64; 61. Cardiel 1 = "Carta y Relación", pág. 164. Cardiel 2 = José Cardiel, S. J.: *Misiones del Paraguay - Declaración de la verdad* (Buenos Aires: Imprenta de Juan A. Alcina, 1900), pág. 281. Cardiel 3 = José Cardiel, S. J.: "Breve relación de las Misiones del Paraguay." En: Pablo Hernández: *Misiones del Paraguay - Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús* (Barcelona: Gustavo Gili, 1913), II: 514-614; 558. Paucke 1, 2 y 3 = Florian Paucke, S. J: *Hacia allá y para acá (una estadía entre los indios Mocobíes, 1749-1767)*, trad. Edmundo Wernicke, 3 vols. (Tucumán-Buenos

Aires: Universidad Nacional del Tucumán e Institución Cultural Argentino-Germánica, 1942-1944), II: 64-65, II: 260, III: 32. Knogler = Julián Knogler, S. J., “Relato sobre el país y la nación de los chiquitos ...” en Werner Hoffmann, *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos* (Buenos Aires: Fecic, 1979), págs. 119-185; 174.

FUENTES TABLA 2

Para Chiquitos: “Instrumentos de música en Chiquitos según los inventarios de 1767” (cuadro confeccionado por Eckhart Kühne sobre la base de informaciones suministradas por Gerardo Huseby y Leonardo Waisman), en *Las misiones jesuíticas de Bolivia: Martin Schmid, 1694-1772*. Catálogo de la exposición homónima, Santa Cruz de la Sierra, 1996, pág. 66. Para Guaraníes: Francisco Javier Brabo, ed., *Inventario de los bienes hallados a la expulsión de los jesuitas*. Madrid: M. de Rivadeneyra, 1872. Para Mojos: a) “Inventarios a la expulsión”, Sucre, Archivo Nacional de Bolivia, Moxos y Chiquitos, I, I b) “Razón de las existencias ... San Pedro ... 22 de septiembre de 1797”, Sucre, Archivo Nacional de Bolivia, Moxos y Chiquitos 14, XII, fol. 150

