



DE LAS CACERÍAS AL VUELO DE LOS ÁNGELES, AVATARES DE UN CONTRABATUM,
EN UNA OBRA DEL ARCHIVO MUSICAL DE CHIQUITOS

Carlos Seoane Urtoste / Bolivia

DE LAS CACERÍAS AL VUELO DE LOS ÁNGELES, AVATARES DE UN CONTRAFATUM EN UNA OBRA DEL ARCHIVO MUSICAL DE CHIQUITOS

Carlos Seoane Urioste / Bolivia



La musicología colonial de América ha venido señalando numerosos casos en los que se detecta la procedencia europea de muchas de las obras que se conservan en nuestros archivos. Las más evidentes son aquellas en las que en las partituras figuran como autores los propios maestros como los que se adscriben a Cristóbal de Morales, presentes tanto en México como en Bolivia, Sebastián Durón en la música catedralicia de Sucre o los maestros italianos Corelli, y Jommelli que aparecen en los libros de teclado de Chiquitos al lado de las de Domenico Zipoli, el jesuita residente en Córdoba en los tiempos inmediatamente anteriores a la compilación de dichos libros, entre muchos otros. Otros ejemplos son más difíciles de detectar, puesto que no hay referencias en los propios documentos musicales que den señales de tales apropiaciones, ya sea que figuran como anónimos porque el manuscrito omite cualquier nombre o que tenga algún nombre distinto del que debería. Un ejemplo que es fácil de dilucidar es el caso del villancico a 8 "Salga, salga el torillo hosquillo" con número de Catálogo 1169 de la Colección de Música del Archivo Nacional de Bolivia en Sucre y que procede de la Catedral de la misma ciudad. Tres juegos completos de partituras muestran otros tantos casos de identificación o no de autoría: El juego más nuevo no pone ningún nombre, el mediano adscribe a Juan de Araujo, maestro de capilla platense en el tiempo final del siglo XVII y los primeros 14 años del XVIII. El más antiguo nos remite al maestro de capilla de la Catedral de Sevilla Diego Joseph de Salazar. El Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid Siglo XVII, Madrid, 1992, cierra el círculo al mostrar en su entrada No. 452 el ejemplar de un cuadernillo con las "Letras de los villancicos que se cantaron en los Maitines de Reyes de esta Metropolitana Iglesia de Sevilla este año de 1690, compuestos por D. Diego Joseph de Salazar, Racionero y Maestro de Capilla de dicha Iglesia y en Sevilla por Juan Francisco de Blas, doce páginas en 4^o". De lo que resulta que la aseveración del primer catalogador de la colección de Sucre, el Dr. Waldemar Axel Roldán queda corroborada con el ejemplar del cuadernillo madrileño que ratifica el nombre del verdadero autor de dicha pieza. Este folleto, como muchos otros de ese repositorio fue recogido por Francisco Asenjo Barbieri, el zarzuelista del siglo XIX que entre otros logros musicológicos descubrió el Cancionero de Palacio y reunió una inmensa cantidad de textos de villancicos

y oratorios de toda la geografía española además de algunos americanos.

Leonardo Waisman dio cuenta de las transformaciones ocurridas en el aria "Aimable vainqueur" de la ópera "Hesione" de André Campra estrenada en París en 1700, que luego de viajar por Italia, España, Portugal y México llega a San Rafael de Chiquitos y se presenta como pieza de teclado y también como un himno religioso, y en ambos casos con el nombre de "Amable deidad". Dicho trabajo fue presentado en forma de ponencia en el Encuentro de Musicólogos realizado durante el Primer Festival de Chiquitos de Música Renacentista y Barroca de América; fue publicado en la Revista Data 7 del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sucre 1997, pp. 197ss.

Incluso el celeberrimo himno en Quechua "Hanacpacham cussicuinin" publicado por Juan Pérez Bocanegra en su "Ritual formulario e institución de curas" de Lima, 1631, resulta ser una adaptación de una canción madrigalesca española de Antonio Carreira titulada "¿Con qué la lavaré?". De ello dio cuenta la organista, directora y musicóloga uruguaya Cristina García Banegas.

No podemos por supuesto introducir juicios de valor vigentes para una realidad jurídica de los inicios del siglo XXI a hechos de los cuales estamos a una distancia de tres siglos. La originalidad fue un postulado artístico que inició su vigencia recién en el tardo romanticismo de mediados del siglo XIX. La reutilización de elementos propios y ajenos, nuevos y antiguos, fue una costumbre común de los compositores del renacimiento y del barroco. En nuestro repertorio americano colonial se repite una y otra vez. Hoy se ha dado en llamar "contrafactum" a esta manera de readecuar el material musical a usos distintos de los iniciales. Números enteros de cantatas de Bach fueron reutilizados por el mismo maestro en otras de sus obras. El ejemplo más notable es el del Oratorio de Navidad, que utiliza música de las cantatas anteriores profanas Nos. 213 "Lasst uns sorgen, lasst uns wachen" y 214 "Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompetten" en los momentos más brillantes del oratorio, en un lenguaje que el organista y director argentino Mario Videla llama elemento heráldico, en la alusión a las trompetas y timbales que anuncian exultantes el Nacimiento del Redentor.

Hace unos pocos meses volví a escuchar después de mucho tiempo una grabación de la Cantata Profana "Mer hahn en neue Oberkeet", conocida como "Cantata de los Campesinos" que lleva el registro No. 212 del Catálogo de las Obras de Johann Sebastian Bach, el famoso catálogo BWV (Bach Werke Verzeichnis) compilado por Wolfgang Schmieder. Una de las arias de bajo, el movimiento No. 16 de dicha obra, me hizo recordar inmediatamente algo que estaba presente en mi memoria: me refiero al canto navideño "Volate angeli" AMCH 320 que procede de las colecciones musicales de San Rafael y Santa Ana, hoy en el Archivo del Vicariato de Nuflo de Chavez en Concepción, que fue publicado por Piotr Nawrot, Claudia Prudencio y María Eugenia Soux en el primer volumen de "Nacimiento de N. S. Jesucristo - Música de los Archivos Coloniales de Bolivia", Plural Editores, La Paz, 2000 e interpretado y llevado al disco compacto por Coral Nova bajo la dirección de Ramiro Soriano.

Encontrar una obra de Bach en la música de Chiquitos era indudablemente algo inusitado, máxime si la recuperación de la obra del Cantor de Leipzig se produjo recién a partir de la segunda mitad del siglo XIX. El fenómeno era por demás interesante y correspondía hacer una investigación más exhaustiva. En primer término comparamos las partituras: la publicada por Nawrot, Prudencio y Soux, que incluye la música de "Volate angeli" a partir de la pag. 153 del mencionado primer volumen, con la edición de bolsillo de partituras de la Obra Completa de J.S. Bach de Kalmus - Belwin Mills, New York, 1968 realizada a partir de las placas originales de la Edición de la Neue Bach Gesellschaft. El aria de Bach se inicia con las palabras "Es nehme zehntausend Ducaten" (Ahí van diez mil ducados) y aparece en la página 23 del volumen LXI de la mencionada edición. "Volate angeli" y "Es nehme zehntausend Ducaten", están ambos en sol mayor y el desarrollo melódico es idéntico. El compás en el ejemplo alemán es de seis octavos y en el chiquitano, el doble, doce octavos. Por supuesto hay una diferencia de una octava entre lo que canta el bajo de la cantata y el dúo de tiples (sopranos marca la partitura) del canto navideño. La estructura armónica es totalmente coincidente aunque el desarrollo de la línea del bajo, es un poco más florida en el aria (es decir, en la obra de Bach).

¿Conocerían los misioneros jesuitas, el P. Martin Schmid en concreto, las obras de Bach que se desarrollaban en un ambiente muy restringido como eran las pequeñas cortes sajonas de Cöthen y Weissenfels o el mundo musical no menos cerrado de Santo Tomás de Leipzig? La respuesta más lógica es la negativa, ya que la barrera religiosa en esos años era muy alta y densa. Era más coherente en cambio pensar en un tronco común, tomando en cuenta además que el ejemplo chiquitano incluye seis versos en latín para otras tantas repeticiones de la melodía que harían pensar en algo anterior a la producción chiquitana.

Este es el texto del villancico en traducción del latín de la obra chiquitana:

Volad, ángeles, volad de prisa,
a la cuna del Niño Jesús les convido.

Aquí Dios nace, en la gruta pasa frío,
es envuelto en pañales, en el heno está aterido.
En este milagro no hay ningún padre,
en este prodigio una Virgen es Madre.

Un regio establo es ofrecido a Dios,
la cueva es honrada como palacio.

Quien viste los lirios yace aquí desnudo,
el Verbo al que los astros proclaman guarda silencio.

Alfred Dürr da cuenta de todas las cantatas de J.S. Bach en su medular obra "Die Kantaten von J.S.B., mit ihren Texten" DTV, München, Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel-London, 1985 y en el segundo volumen de dicha obra, señala lo siguiente con referencia al aria "Es nehmen etc...": "... también el No. 16 es un conocido canto de cazadores (Jagdlied) de Bohemia..." y enmarca todo en el hecho de que el cantor de Leipzig definitivamente reutilizó en esta obra muchos temas propios y de otras procedencias: polacas, francesas y otras. El mismo investigador ubica la composición de la Cantata 212 el año 1747 mientras que Philipp Spitta la pone en 1742 y abunda en referencias al número en cuestión: "La melodía en que canta (el bajo) estas palabras (se refiere al texto del aria) es todavía popular en Alemania, (el insigne musicólogo publicó su monumental obra "Johann Sebastian Bach - su obra e influencia en la música de Alemania, 1685-1750". en Berlin entre 1873 y 1880) con las palabras "Frisch auf zum fröhlichen Jagen". En el tiempo en el que Bach compuso esta Cantata Campesina, dice Spitta, tanto las palabras como la melodía ya eran populares desde al menos 18 años antes. El texto había sido escrito en Dresde por Gottfried Benjamin Hanke, un silesiano cajero de alcabalas. La hizo en 1724 para la fiesta de San Huberto para el Conde Sporck, que era un gran aficionado a la caza". (Spitta, trad. inglesa Bell-Fuller-Maitland, Reimp. Dover, New York, 1951, Vol III, pags. 176ss.) Bach, junto con su libretista Christian Friedrich Henrici que usaba el seudónimo de Picander ofrecieron al Chambelán Carl Heinrich von Dieskau la Cantata de los Campesinos con motivo de su designación como titular del Señorío de Kleinzschocher. Como preboste del Distrito, tenía a su cargo el control de los impuestos de tierras y licores. Picander, también alcaballero, en su afán de retener el cargo embarcó al compositor en la Cantata, que nuestro músico tomó con no poco regocijo y mucha más despreocupación, manejando con inusitada libertad materiales de aquí y de allá.

He aquí el texto traducido del aria, escrito por este poeta amigo del maestro:

Diez mil ducados de oro
van cada día hacia el Chambelán,

diariamente bebe su buen vaso de vino añejo y en ello medra floreciente y fino.

La presencia de la trompa o corno en la partitura bachiana me movió a derivar la investigación en las llamadas de caza, breves temas o tocatas destinados a ser usados por los músicos que acompañaban a las partidas de caza. La música para trompas tiene una peculiar escritura tanto melódica como armónica, puesto que debe constreñirse a las pocas notas que podía tocar este instrumento. Los pistones de los instrumentos de meral eran desconocidos por inexistentes antes de Beethoven. Han llegado hasta nosotros muchas melodías escritas para trompas de caza. J. Murray Barbour en su trabajo "Trumpets, Horns and Music", Michigan State University Press, 1964, da cuenta entre muchos otros ejemplos, de una melodía francesa "Pour aller a la chasse" conocida también como la canción de San Huberto. Se la tocaba especialmente el 3 de noviembre, fiesta del mencionado santo, patrono de los cazadores y que figura en el Martirologio romano como obispo de Tongres. La melodía fue utilizada innumerables veces en diferentes circunstancias, asociadas o no a la caza. Dos de ellas nos muestran el vasto ambiente que le tocó peregrinar a nuestra tocata: La primera es el Himno Nacional de Dinamarca llamado "Wilhelmus" y la otra el segundo tema del primer movimiento (en forma de sonata) de la Sinfonía da Caccia de Leopoldo Mozart, para cuatro trompas o cornos y orquesta de cuerdas compuesta en 1756, el año mismo del nacimiento de Wolfgang Amadeus. Alexander Lothar Ringer dice en su trabajo "The Chasse: Historical and Analytical Bibliography of a musical Genre", Columbia Dissertation, 1955, que la canción era enormemente apreciada por el niño Wolfgang. El musicólogo J. Barbour, ya había señalado el uso de la melodía de San Huberto por Bach en el Aria "Es nehme zehntausend Ducaten" de la Cantata de los Campesinos.

Los compositores chiquitanos, misioneros o maestros indígenas, tal vez más probablemente los primeros que los segundos, no se diferenciaron de sus contemporáneos europeos en el uso del contrafactum, lo cual ha sido corroborado por muchos de

los musicólogos que han estudiado la colección. ¿Cabría entonces una reducción de los valores propios de la colección y la importancia como hecho cultural, la música de Chiquitos? De ningún modo. A lo máximo a lo que podemos llegar a la hora de valorar estos hechos, es el señalar que esta música, como mucha de la que nos ha llegado de los tiempos coloniales de América es parte indivisible de un mundo, el mundo occidental, que tiene como denominador común el arte del barroco, sin duda la expresión estética más universal que pudo haberse dado.

En el trabajo que publicamos con Andrés Eichmann "Lírica Colonial Boliviana" Quipus, La Paz, 1993, pp 13, 14 ya se señalaba que "... la originalidad no siempre ha residido, como sucede en nuestra época, en la búsqueda de lo novedoso, o en la ruptura con formas todavía en vigencia pero envejecidas por el uso. La Historia muestra épocas -e incluso culturas enteras- en las que la originalidad consistía mas bien en llevar hasta lo máximamente perfectible una forma dada, que a pesar de presentar variantes permanece siempre idéntica... ¿Qué es lo que causa esta afición de toda una comunidad cultural por una repetición que tiende (hoy) a considerarse simplemente como atraso? Al parecer, por la necesidad de un apoyo estable sin el cual el individuo se siente demasiado solo para enfrentar el mundo y actuar en él". La actitud hacia estos hechos que de cuando en cuando saltan en el todavía inacabado proceso de recuperación de nuestro pasado artístico, lejos de inducirnos a reducir el valor de las expresiones culturales de nuestros siglos coloniales, deberá ser tal que los mismos vengán a convertirse en pistas para ahondar el estudio serio y metódico de nuestro acervo como parte de un todo universal, donde las interrelaciones entre uno y otro país, una y otra cultura e incluso una y otra época, lejos de considerarse meras copias o plagios, fruto de una incapacidad creadora, nos vuelven a introducir en la realidad de un mundo ya en aquellos años muy densamente comunicado, un poco para recordarnos que la globalización que hoy nos inquieta, ya existía en los siglos XVII y XVIII, tal vez mucho menos acelerada e inmediata que hoy.

ARIE.

Corno.

Violino.

Viola.

Basso.

Continuo.

Es schmecht, tustend Du es im der Kammerherr al. le Tag die,

schmecht, tustend Du es im der Kammerherr al. le Tag die. Er trah' die ge. ten

Hilfchen Weib, und schen' es ihm be. haupten er, es schmecht, tustend Du es im der

Kammerherr al. le Tag die.

Voláte Angeli

AMCh 320

Anónimo

ed. Piotr Nawrot

Ritornello

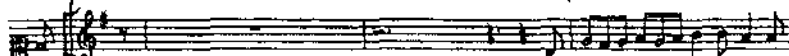
13

Soprano 1

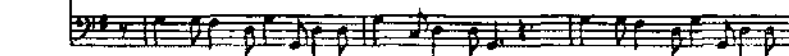


1. Vo - lá - te An - ge - li, vo - lá - te ci - to
 2. Hic De - us ná - ci - tur in an - tro fri - get
 3. En que - mi - rá - cu - la nu - llus est Pa - ter,
 4. Ré - gi - a sí - bu - lum De - o pa - ré - tur
 5. Qui ves - tit H - li - a hic nu - dus ia - cet

Soprano 2



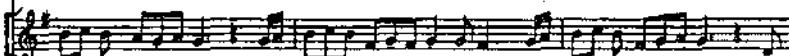
1. Vo - lá - te An - ge - li, vo -
 2. Hic De - us ná - ci - tur in
 3. En que - mi - rá - cu - la nu -
 4. Ré - gi - a sí - bu - lum De -
 5. Qui ves - tit H - li - a hic



16



ad cu - nas lé - su - li huc vos in - ví - to, ad
 pan - nis in - vól - vi - tur in fe - no ri - get, pan -
 en que - pro - dí - gi - a Vir - go est Ma - ter, en
 cau - la pa - lá - ti - um sic ho - no - rá - tur, cau -
 Ver - bum, quod sí - de - ra lo - quín - tur, ta - cet. Ver -



- lá - te ci - to ad cu - nas lé - su - li huc vos in - ví - to, ad
 an - tro fri - get pan - nis in - vól - vi - tur in fe - no ri - get, pan -
 llus est Pa - ter, en que - pro - dí - gi - a Vir - go est Ma - ter, en
 o pa - ré - tur cau - la pa - lá - ti - um sic ho - no - rá - tur, cau -
 nu - dus ia - cet Ver - bum, quod sí - de - ra lo - quín - tur, ta - cet, Ver -



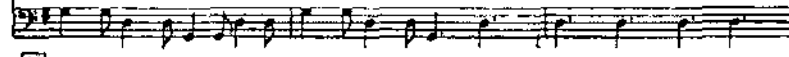
19



cu - nas lé - su - li huc vos in - ví - to, ad cu - nas lé - su - li huc
 - nis in - vól - vi - tur in fe - no ri - get, pan - nis in - vól - vi - tur in
 que - pro - dí - gi - a Vir - go est Ma - ter, en que - pro - dí - gi - a Vir -
 - la pa - lá - ti - um sic ho - no - rá - tur, cau - la pa - lá - ti - um sic
 - bum, quod sí - de - ra lo - quín - tur, ta - cet, Ver - bum, quod sí - de - ra lo -



cu - nas lé - su - li huc vos in - ví - to, ad cu - nas lé - su - li huc
 - nis in - vól - vi - tur in fe - no ri - get, pan - nis in - vól - vi - tur in
 que - pro - dí - gi - a Vir - go est Ma - ter, en que - pro - dí - gi - a Vir -
 - la pa - lá - ti - um sic ho - no - rá - tur, cau - la pa - lá - ti - um sic
 - bum, quod sí - de - ra lo - quín - tur, ta - cet, Ver - bum, quod sí - de - ra lo -



22



vos in - ví - to, ad cu - nas lé - su - li huc vos in - ví - to,
 fe - no ri - get, pan - nis in - vól - vi - tur in fe - no ri - get,
 - go est Ma - ter, en que - pro - dí - gi - a Vir - go est Ma - ter,
 ho - no - rá - tur, cau - la pa - lá - ti - um sic ho - no - rá - tur,
 - quín - tur, ta - cet, Ver - bum, quod sí - de - ra lo - quín - tur, ta - cet.



vos in - ví - to, ad cu - nas lé - su - li huc vos in - ví - to,
 fe - no ri - get, pan - nis in - vól - vi - tur in fe - no ri - get,
 - go est Ma - ter, en que - pro - dí - gi - a Vir - go est Ma - ter,
 ho - no - rá - tur, cau - la pa - lá - ti - um sic ho - no - rá - tur,
 - quín - tur, ta - cet, Ver - bum, quod sí - de - ra lo - quín - tur, ta - cet.

