

Suite para los sonidos
Música en Medellín, siglos xvii y xviii

Alejandra Isaza Velásquez

Isaza Velásquez, Alejandra

Suite para los sonidos : música en Medellín, siglos XVII y XVIII / Alejandra Isaza Velásquez. -- Medellín : Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009.

232 p. ; 24 cm. -- (Colección arena)

Incluye bibliografía.

ISBN 978-958-720-055-3

1. Música - Aspectos sociales - Medellín (Colombia) - Siglos XVII- XVIII 2. Música popular colombiana - Historia y crítica - Siglos XVII- XVIII 3. Música colombiana - Historia y crítica - Siglos XVII- XVIII 4. Composición musical - Medellín (Colombia) - Siglos XVII- XVIII I. Tít. II. Serie.

780.986126 cd 21 ed.

A1242889

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Suite para los sonidos

Música en Medellín, siglos xvii y xviii

Primera edición: enero de 2010

© Alejandra Isaza Velásquez

© Fondo Editorial Universidad EAFIT

Carrera 49 # 7 sur 50, Medellín.

<http://www.eafit.edu.co/fondo>

E-mail: fonedit@eafit.edu.co

ISBN: 978-958-720-055-3

Diseño de colección: Miguel Suárez / Diseño Gráfico

Ilustraciones de carátula, guardas y cuadernillo:

Ilona Katzew, *La pintura de castas*, Barcelona, Ediciones Turner, 2004.

Editado en Medellín, Colombia.

Agradecimientos

*A los míos, por llevar la música a todas partes y habérmela legado.
A Diana Luz Ceballos, por su fe en este proyecto,
su alegre asesoría y su certero saber.
A Jorge Echavarría, Luis Alfonso Palau, Antonio Restrepo,
Gonzalo Soto, Jairo Montoya, Aníbal Córdoba,
Alberto Castrillón y a todos mis maestros,
por las preguntas que me han dado
y por las que me han enseñado a formular...
a Carlos Andrés; sin su amor, mucha música no sería posible.*

Tabla de contenido

Entrada (...o si lo prefieren: Introducción).....	9
1. Obertura.....	27
Enarmonías.....	53
Disonancias	60
2. Tema con variaciones.....	67
Tema: el disciplinamiento musical	67
Variación No. 1: leer y escribir música	70
Variación No. 2: los instrumentos musicales	77
Variación No. 3: los espacios y sus ritmos.....	83
Variación No. 4: el cuerpo que baila y canta.....	92
Variación No. 5: producción musical.....	105
Recercada.....	114
3. Invención a cinco voces.....	117
Primera voz: el archivo.....	118
Segunda voz: un formato musical llamado villancico.....	124
Tercera voz: las narrativas y las tramas argumentales en los villancicos.....	128
Cuarta voz: ¿quiénes aparecen en los villancicos?	138
Quinta voz: la ocasión del villancico	155
4. Fantasía.....	159
Preludio	159
Fantasía para un gentilhomme	161
Los maestros cantores de la Villa de Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín	174

Toca la flauta, toca la flauta	186
Momentos musicales.....	191
Ritornello.....	200
5. Ensalada (...o a modo de conclusión)	205
Glosario de términos claves.....	211
Fuentes documentales y bibliografía.....	221

Entrada (...o, si lo prefieren: Introducción)

Esta pieza tiene como objetivo acompañar la aparición, en el escenario de los estudios historiográficos, de una práctica y de un ámbito de producción discursiva: la música.

La práctica musical y la aparición de discursos musicales presentan formas de producción, uso, creación, recreación, copia y apropiación, que las proponen como actividades que pueden reflejar y promover identidades para la sociedad que las produce, disfruta, interpreta o rechaza; como prácticas sociales, que presentan una dinámica integradora de diversas tradiciones y replanteamientos, pueden ser tomadas como una construcción armada sobre diferentes modos de articulación de diversos saberes y discursos. Sin embargo, esta valoración de la práctica musical y de la creación de música ha tenido que luchar por independizarse del empleo de las categorías aplicadas a la música occidental, que, aunque son las más familiares, reducen con sus lugares comunes la multiplicidad de la experiencia musical en un mundo donde hay diversos modos de hacer y de vivir la música. Por lo tanto, durante mucho tiempo, los estudios sobre la actividad musical, en América del Sur, se sustentaron en el ejercicio de esas categorías occidentales, tomando como materia de estudio la música que se producía según lineamientos estéticos y ámbitos sociales idénticos o parecidos a los de la música europea.

Pero el constante estudio de la música como actividad social y cultural, enriquecido con los aportes de ciencias humanas como la antropología, etnología, sociología y arqueología, así como las reflexiones propiciadas por los estudios de la música y las culturas populares, dio pie a la constatación de la *multisensorialidad* de la actividad musical, de la multiplicidad de músicas y lógicas en las que ésta circula y, por ende, de la polisemia que implica la música como discurso y como actuación. Por este camino, se llegó a un dinámico enfoque interdisciplinario, que usa unos presupuestos teóricos más complejos, que propician la problematización y la evaluación de una actividad cultural tan rica en códigos y en despliegues como lo es la actividad musical. Con este enfoque se replantean las nociones tradicionales con las que se había estudiado la música y se abre la posibilidad de estudio de los fenómenos sonoros relacionados con un colectivo, ofreciendo así algo que se puede llamar la imagen sonora de una comunidad:

En otras palabras, podemos observar cómo la supuesta evidencia de lo que es y lo que no es música se relativiza y adquiere otros matices cuando es observada desde los márgenes no artísticos de la expresión sonora, en una zona donde no es posible aplicar la taxonomía clásica occidental que divide la expresión sonora entre palabra/música/ruido, sino que hace inexcusable una visión global de la interacción humana dentro de la que la expresión sonora aparece como un elemento primordial de la imagen colectiva.¹

Los estudios que enfocan la música como una actividad con esta multiplicidad toman en cuenta sus condiciones de producción o de aparición: técnicas de creación, medios y modos de circulación, métodos de enseñanza y entrenamiento, dinámicas de apropiación, prescripciones para su interpretación, objetos que representa y relaciones que operan entre estos objetos al disponerlos en un orden determinado, mediante unas convenciones socio-estéticas que son reconocidas por la comunidad de productores y receptores de la música. La experiencia musical se abre, entonces, como una compleja fuente de conocimiento, pues todas las condiciones anteriormente mencionadas, más la imposibilidad de comunicar directamente lo percibido en la audición musical—debido a la ausencia de campo semántico para describir lo escuchado—, añaden más preguntas e indicios a la manifiesta multisensorialidad de esa experiencia

¹ Ayats, Jaume, “Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación”, *Revista Transcultural de Música* (No. 6, junio 2002), disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/>, consulta: 10 de febrero de 2005.

musical, a las variadas superficies del ser que implica y a los muchos vínculos que pueden establecerse en ese espacio cultural.

Teniendo todo esto en cuenta, se puede retomar una idea de Theodor Adorno: la música, en tanto organización de sonidos y combinaciones de sonidos en el tiempo, que es a lo que se llama obras musicales, es una entidad histórico-social, con un complejo devenir en el tiempo y en el espacio.²

Tomar la música como fuente, archivo y tema de estudio, saca a relucir un conjunto de nociones que están íntimamente ligadas a ella, y que deben ser tratadas por el investigador que desea ofrecer un camino de comprensión para los campos de relación que se imbrican en ésta, entendida como una actividad colectiva que organiza y en la que se ejercen diferentes relaciones sociales, al crear, re-construir, replantear y ofrecer identidades. No se trata de describir el ambiente social que rodea a la actividad musical, para luego pasar a describir la música, sino tomar ambos aspectos como facetas interrelacionadas de un sistema integral y total.³ Entre estas nociones, se encuentran la relación de la música con el tiempo, la inserción del sonido musical en un mundo sonoro y la posibilidad de ver la música como un lenguaje o un conjunto de lenguajes.

La música es una actividad que transcurre en el tiempo, que lo integra como materia prima y que lo transforma. La audición musical consagra el tiempo en el que se desarrolla, pues puede llegar a transmitir mensajes trascendentes, al interpelar al oyente en el centro de su ser; esto recuerda, según Jean-Jacques Nattiez, la relación que Lévi-Strauss veía entre la música y el mito:

[...] ser lenguajes que trascienden, cada uno a su manera, el plan del lenguaje articulado, requiriendo como éste una dimensión temporal para manifestarse. No obstante, esta relación con el tiempo es de una naturaleza muy particular: todo ocurre como si la música y la mitología no tuvieran necesidad del tiempo más que para desmentirlo. Una y otra son, efectivamente, máquinas supresoras del tiempo.⁴

² Adorno, Theodor, *Sobre la música*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 12.

³ Carvalho de, José Jorge, "Música, mito y ritual en el culto shangó y en la tradición erudita occidental", *Revista Transcultural de Música* (No. 6, junio del 2000), disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/carvalho.htm>, consulta: 3 de marzo del 2004.

⁴ Nattiez, Jean-Jacques, "El tiempo anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva, a propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailoiu", *Revista Transcultural de Música* (No. 1, junio 2000), disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans1/nattiez.htm>, consulta: 5 de mayo de 2003.

Ahora bien, no es que la ejecución musical sea una actividad estática; la interpretación de piezas musicales cambia, dando a entender un cambio en las percepciones de los sonidos y en los atributos que se les asignan. Si la música suprime el tiempo, es porque su función evocativa despierta en el oyente verdades y leyes interiorizadas, consideradas fundamentales e inmutables, las cuales articulan sus lazos con la comunidad en la que vive. La música y su poder evocativo no se limitan a las relaciones desplegadas en sus momentos de ejecución; se extienden a los otros planos de la existencia, donde el sonido es una presencia constante; por lo tanto, la noción de plano de consistencia sonora⁵ se sitúa en ese campo donde la interpretación musical es uno de los espacios en los que se articulan relaciones a través del sonido, pues el plano sonoro incluye el espacio ambiente concreto, en el que se oyen ruidos, voces aleatorias, *ritmicidades* colectivas, declamaciones, rituales, invocaciones, cantos colectivos, oraciones, danzas, música vocal e instrumental; incluye el sonido articulado, ordenado secuencialmente como música y los sonidos de la vida cotidiana.

Paralelas a las nociones del tiempo y del plano de consistencia sonora, están las de sonosfera y la de lenguaje. La sonosfera puede ser comprendida como la trama que une los planos de consistencia sonora, el paisaje sonoro en el que lo que suena ayuda a crear una comunidad. Estos sonidos pueden ser tomados como un lenguaje, un sistema de códigos que constituyen una memoria exteriorizada, reconocida por la comunidad que los produce y los usa como categorías clasificatorias. Cuando se aplican estas nociones a la música y se las enfrenta como la unión de lenguajes, tanto musicales como extramusicales, se puede evocar otra idea de Theodor Adorno, que nos recuerda el peso de la música como código, memoria y programa: “Tocar música correctamente significa en primer lugar hablar su lengua con corrección. Ésta exige imitar, no descifrar”.⁶

Si la música es una lengua, tiene entonces sus reglas de habla y de escritura, sus ordenamientos de conceptos, sus prescripciones sobre lo que se puede decir y lo que es mejor callar, y su clasificación de interlocutores. Ver la música como un proceso comunicativo puede traer buenos resultados para su estudio, pues hay que tener en cuenta las vicisitudes de la comunicación, diversificando esta idea entre transmisión y comunicación para hallar toda la complejidad de las características anteriormente mencionadas: los medios de expresión, los

⁵ Calle, Jaime León, *El sonido de lo sagrado, espacios para el tiempo en perspectiva estética*, trabajo de grado especialización de Estética, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional sede Medellín, 2001.

⁶ Adorno, Theodor, *Op. cit.*, p. 12.

dispositivos en los que se organiza y que hacen operar la música, los niveles y las posiciones de los sujetos que en ella se relacionan y los objetos que se imbrican, se crean y se transforman en esa matriz. La música como herramienta y momento de comunicación y transmisión se revela como una dinámica, en la que hay que analizar tanto las acciones de mantener y conservar, como las de olvidar, acallar, recrear y entretener o aburrir.

La música es, pues, una memoria transmitida y comunicada, una representación sonora del tiempo en el tiempo y en el espacio, que pone en escena unos vínculos en los que la situación de los actores sociales es siempre un importante componente de su pertinencia. Por lo tanto, es posible hablar de situaciones delimitadas en las que la música hace parte de unos códigos comunicativos, con un programa político y una intención pedagógica específicos. Al entrar en el estudio de ese programa político, que conlleva unas técnicas pedagógicas, pueden encontrarse las representaciones y los ejercicios con los que se *educan* el cuerpo, sus sentidos y su psique, para lograr la construcción de un determinado tipo de humanidad, de la cual hacen parte los gestos y las percepciones musicales.

La música colonial no escapa a estas categorizaciones, sobre todo si se la estudia desde su contexto histórico y social de creación y despliegue, lo que le otorga la posibilidad de dar cuenta de un proceso complejo, como lo fue la organización de una sociedad novel, en la cual procesos contrarios podían coexistir: la sociedad colonial neogranadina.

En ese proceso complejo de enfrentamiento y de construcción de una nueva sociedad, con sus tradiciones y sus representaciones, de las cuales la música hacía parte esencial, la apropiación de la música occidental y la transformación de ella y de las músicas nativas y africanas en músicas americanas implicó elementos complejos, pues se enfrentaron concepciones sobre el cuerpo, sus sensaciones y su empleo, así como sobre su representación estética en los sonidos cantados, producidos, escuchados y bailados. Esto implicó la confrontación entre diversos paisajes sonoros y musicales, lo que propició la transformación, la construcción y el olvido permanente de sonosferas, con sus músicas incluidas.

Las fuentes

La vida musical, parte reconocida de lo que se considera vida social, ha sido objeto de estudio desde varias perspectivas: los inventarios y catálogos, los problemas estéticos, la práctica institucional y la relación de la música con otras artes; esto por considerar un primer grupo en el que priman la clasificación, el afán de selección y el estudio de un solo tipo de práctica musical, la de corte occidental. En estos trabajos de clasificación e inventario, se ubican ritmos folclóricos en

un contexto determinado, con una finalidad específica y anotando sus orígenes como una filiación directa o presentándolos como formas culturales ahistóricas, salidas espontáneamente de una sociedad estática. La visión que construye el folclore sobre la práctica musical es entonces bastante problemática, pues se ejerce desde una perspectiva que se podría llamar teleología en reversa, es decir, desde la búsqueda en las prácticas musicales populares de elementos que remitan a un pasado ancestral:

En resumen, el folclor se ocupa de la obra o manifestación que tenga carácter vernáculo, así se trate de algo producido por un autor individual pero desconocido, o de una realización que, sobre la base de la creación individual primitiva, ha sufrido un proceso de transformación a manos de muchas generaciones sucesivas.⁷

Según esta visión, lo que hoy aparece popular y vernáculo debe tener una filiación casi directa con manifestaciones culturales antiguas y de autor desconocido; además, este ancestro no debe ser popular. Pero, precisamente, lo que resalta de la música americana del antiguo régimen es que sus formatos constituyeron un lenguaje cultural común en las zonas pertenecientes al imperio español, que coexistió con los lenguajes musicales locales y que incluyó diferentes rasgos de esos lenguajes en su acervo de referencias, transformándolos y convirtiéndolos en rasgos estéticos, tan legítimos como los de la estética musical académica occidental. Todo esto implicó, justamente, una constante redefinición de lo popular, de lo culto y de sus estéticas, que era paralela a la constante movilidad de la sociedad, que no estaba conformada por grupos sociales cerrados y estáticos. Por lo tanto, es justo desconfiar y problematizar la usual perspectiva folclórica y preguntarse por el tipo de pasado que recoge, por las interpretaciones que hace, por el modo como lo presenta y por los criterios con que lo organiza; todas estas condiciones conducen a una estandarización, que reduce lo popular a un conjunto estrecho de rasgos, poniendo en riesgo su heterogeneidad.⁸

En cuanto a los inventarios de compositores y de obras, éstos presentan series y conjuntos sin relaciones complejas entre sus elementos o proponen una relación continuista y obvia, llena de primeras veces y de hitos. Los datos que estos trabajos (por ejemplo: Robert Stevenson, Samuel Claro y Guillermo Abadía

⁷ Pardo Tovar, Andrés, “¿Qué es el folclor?”, *Nueva Revista Colombiana del Folclor*, vol. 2, (No. 8) Bogotá, 1990, p. 45.

⁸ Cfr. Bártok, Béla, *Escritos sobre música popular*, México, Siglo XXI, 1997.

Morales) aportan son importantes, porque presentan un cuerpo de información sobre un tipo de práctica musical, del cual se puede partir para buscar relaciones más complejas, pero muestran a la actividad musical alejada de su contexto social cotidiano.

La compleja relación entre producción y teoría musical se ha estudiado en varios trabajos que se ocupan de su dimensión teórico-estética, es decir, de las corrientes y elementos filosóficos que configuraron un conjunto de categorías y designaciones sobre la música, que tuvieron efecto en la producción de los compositores, interpretación, transmisión y asimilación de las obras musicales; además de haber tenido un efecto sobre un tipo de artistas que tomaron nociones de la estética musical para verterlas en su producción pictórica o poética (como Theodor Adorno, John Neubauer o Egberto Bermúdez). Pero estos trabajos dan cuenta sólo del mundo académico e institucional, de las discusiones especializadas sobre la producción, ejecución e intenciones de la música que hoy conocemos como *culta*, que aunque condicionaron los parámetros de ejercicio de ésta, no se acercan mucho a la práctica popular, igualmente rica en fenómenos estéticos y con sus propias dinámicas de constitución y producción.

Es al notar las carencias de estas fuentes bibliográficas que se va constituyendo un cuerpo de interrogantes, que apunta a la complejidad de la relación música-sociedad y que recuerda la necesidad de un enfoque interdisciplinario, para poder aclarar las dinámicas de esa relación. Aparece así un segundo grupo de fuentes bibliográficas que, desde la historia social, económica y cultural –pasando por la multifacética y discutida historia de las mentalidades–; desde la semiótica, las teorías de la comunicación y la transmisión de conocimientos; desde la musicología y la etnomusicología, especializada en recoger y analizar tanto vestigios como prácticas musicales contemporáneas, la arqueología de los saberes, la antropología cultural, la política y la sociología, que prestan herramientas para comprender la interacción de los grupos sociales, sus cambios de posición y sus medios de identificación y organización; desde los estudios sobre el mestizaje o la hibridación cultural, las crónicas y la historia urbana, ya que esas dinámicas están relacionadas con el espacio en el que la vida musical se desarrolla; es decir, por medio de la historia urbana (que se nutre de los otros enfoques ya mencionados), se puede estudiar cómo las ciudades y pueblos proveen, con su entorno urbano, unos espacios llenos de sentidos, que son vividos mediante rituales que resaltan los calendarios que una comunidad instituye como propios, para distinguirse de otras comunidades. En todos esos rituales la música y la función de los músicos adquieren gran importancia, pues contribuyen, con su trabajo específico, a esa distinción comunitaria. Al

tener en cuenta todos estos interrogantes y todas las perspectivas teóricas ya mencionadas que pueden ayudar a explicarlos, se amplían las características de la sociedad en la que se desarrolló la práctica musical, se le confiere un devenir y se resalta la conexión de variados procesos que, como se dijo anteriormente, aunque contradictorios, coexistían.

Estas características tienen que ver con la organización social, las distinciones económicas y laborales, tanto entre individuos como entre regiones, la importancia de la etnicidad en el edificio de la sociedad colonial, que hacía que cada grupo tuviera un puesto estable, al menos en teoría. Sin embargo, era retada y superada con el transcurrir de la vida diaria, que planteaba necesidades y oportunidades de movilidad social; y que remiten a la importancia de las designaciones y clasificaciones con las que esa sociedad fue identificada y se identificó en determinados momentos; a la formación de conjuntos de imágenes, que funcionaron como etiquetas para clasificar, ordenar y educar un nuevo mundo que, en el marco de un proceso de occidentalización, tomó vías y elementos diversos nacidos tanto de la premeditación como de la improvisación, dando como resultado múltiples modos de articulación y de civilización.

En estos elementos, que tuvieron un papel variado en la transmisión de saberes entre los diferentes mundos que se dieron cita en el ámbito neogranadino, no se deben olvidar los llamados agentes mediadores, quienes, por su posición y misión en el entramado social, sirvieron de corredor entre diferentes universos, al transmitir conocimientos y, al hacerlo, transformaron estos *corpus*, los hibridaron, creando fórmulas y nociones de todos y de nadie, que daban posibilidades de identificación, de distinción entre *ellos* y *nosotros* y de dinámicas de rechazo, así como de asimilación. La música también fue uno de estos elementos y, a su vez, contó con estas intrincadas dinámicas, mezclando, interpretando y recreando variados usos culturales (celebraciones, instrumentos, danzas, motivos musicales) en un ambiente de convivencia pacífico a la vez que violento, que retaba las tradicionales dinámicas y designaciones culturales de los tres mundos que se encontraron. Es por esto que los aportes de la etnomusicología y la etnoorganología dan reveladoras pistas sobre la modificación de los soportes técnicos (instrumentos, técnicas de canto y composición) y de los sociales en los que la música juega un papel también cambiante.

Desde las crónicas se cuenta con registros de una cotidianidad y de una materialidad que proporcionan datos sobre las diversas músicas y los distintos contextos en los que se desarrollaban y eran reguladas, mediante la acción de diferentes actores sociales. También se encuentran allí suficientes indicios para rastrear modos de percepción y recepción, muy importantes a la hora de

identificar una dinámica comunicativa entre mundos distintos. Estas crónicas han sido también objeto de estudio desde varias perspectivas, y en este caso interesan sobre todo los estudios de cultura material, que se han llevado a cabo y proporcionan elementos individualizados o escenarios que ayudan a ubicar las circunstancias de la práctica musical.

Es, entonces, mediante esta interdisciplinariedad que los aspectos estrechamente relacionados con la práctica musical novogranadina pueden entrar a formar parte integral y dinámica del escenario que se quiere describir; las fuentes históricas, sociológicas, estéticas, musicológicas y filosóficas ayudan a explicar la complejidad de un fenómeno no solamente estético, sino social y con un devenir complejo.

La relación música-historia en la historiografía colombiana

La relación entre estas dos ramas de investigación en la historiografía colombiana ha producido frutos fragmentarios, orientados especialmente hacia los estudios folclóricos, etnomusicológicos, arqueológicos, recopilaciones de tipos de músicas específicas, estudios antropológicos y aquellos que se enfocan en la producción de música académica.

En los primeros estudios, mencionados anteriormente, se utiliza una intención selectiva que presenta un determinado conjunto de ritmos, sin problematizar su aparición, ni el contexto de donde son recogidos. Los trabajos más críticos a esta clase de enfoques que reproducen una visión etnocéntrica de la música popular, son los de Guillermo Abadía Morales, quien realiza un contraste entre las coreografías e indumentarias de las representaciones institucionales y las observadas en su trabajo de campo, en las comunidades donde estos ritmos se practican y constituyen parte activa de la vida comunitaria. De este modo, su trabajo comparativo es también un trabajo crítico a la visión generalizadora que ha sido tradicional en este campo, a la vez que ha propuesto pautas de trabajo para otros folcloristas.

En la gama de los estudios etnomusicológicos, son más conocidos los realizados por Egberto Bermúdez y su equipo de colaboradores. En estos estudios, se ha recogido la gran variedad de música popular que se da en el territorio colombiano, con atención al contexto donde se recopila este material y a los cambios que ha experimentado ese entorno a través del tiempo. De Egberto Bermúdez también son muy conocidos sus trabajos sobre música colonial institucional, especialmente aquéllos sobre música y músicos eclesiales, que buscan situar, en un contexto histórico completo y no continuista, el trabajo de

estos músicos y el tipo de sociedad que esta música representa para el estudioso y el oyente actual.

Desde los estudios antropológicos (enfocados hacia las comunidades tanto modernas como premodernas y contemporáneas a la modernidad, pero alejadas de ella) la música se ha estudiado asociada a otras manifestaciones culturales, a veces con un énfasis especial, y otras veces simplemente como un accesorio. Estos estudios complementan el conjunto de roles en los que la música se ve involucrada, pues pueden ilustrar el modo en que ésta se inserta en un tipo específico de vida comunitaria: cómo los músicos, los instrumentos musicales, los oyentes y los sonidos interactuaban o interactúan en un momento dado, produciendo unas sociabilidades y unos modos de aprehensión de la realidad.

En cuanto a las recopilaciones de música, éstas se centran en series de canciones, danzas o en la obra de algún compositor, preferiblemente de tiempos más recientes. En muchos de estos trabajos no se halla un esfuerzo prosopográfico, en el que se interrogue la relación de la música o del músico con el entorno que los rodea, presentando ambos objetos como piezas alejadas de su tiempo y de su sociedad.

Fuentes documentales

La música como práctica institucional, en los espacios más visibles del poder, se halla inserta en los organismos instaurados por la Iglesia Católica y por los gobiernos virreinales; ambas ramas del poder se encargaban, mediante sus establecimientos, de educar, asegurar y reproducir social, política y culturalmente los criterios de civilización y de orden de la sociedad occidental, que deseaban imponer en las colonias suramericanas. La práctica institucional de la música puede ser localizada en espacios altamente definidos, de función representativa de los ideales que la sociedad americana occidentalizada buscaba alcanzar: la liturgia católica, los seminarios y conventos, las fiestas sagradas y las ordenadas por el gobierno, las reuniones de salón y las representaciones teatrales. De la música de estos espacios se hallan gruesos fondos documentales, como el Archivo de la Catedral Primada de Santa Fe de Bogotá o cuadernos y cancioneros de la época, que se conservaron en ciudades como Lima o Santiago de Chile, que dan valiosa información de primera mano sobre las formas, estilos, instrumentos e imágenes que se utilizaban en la composición de villancicos, cantos litúrgicos, coplas y otras formas de canción y danza que llegaron a formar parte de la vida musical en la Suramérica virreinal.

El rastreo de la práctica popular y más cotidiana se hace más difícil, pues para identificarla no se cuenta con acervos documentales organizados que den

indicaciones directas o pistas sobre sus ejecutantes, instrumentos, espacios y sociabilidades que acompañaba o fomentaba. Esta práctica estaba alejada del control institucional y de los sistemas educativos occidentales, centrados en la escritura y la sistematización de métodos pedagógicos, por lo tanto, hubo que buscar en otras fuentes documentales, que hablaran de cotidianidad y que, en esa cotidianidad, registraran algún evento musical o algún indicio de materialidad musical. Estas fuentes resultaron ser los inventarios de los testamentos, las Reales Provisiones y las Reales Cédulas, algún proceso por homicidio, otro por escándalo público, procesos por no pago de deudas y sentencias y edictos gubernamentales sobre la celebración de fiestas y la regulación del trabajo de los músicos, que contextualizan la música en el divertimento privado, el comercio, lo institucional y el desorden que llama la atención de las autoridades (Archivo Histórico Judicial de Medellín, Archivo Histórico de Medellín, Archivo Histórico de Antioquia, Archivo General de la Nación).

Inicialmente, la investigación en estos cuerpos documentales se planteó como un reto. En la organización de los archivos no hay descriptores como música, bailes o instrumentos musicales; si mucho, se encuentra el descriptor global fiestas, lo que pone al investigador en la situación de invertir enormes cantidades de tiempo en la búsqueda, muchas veces para descartar fuentes más que para incluirlas. Esta falta de detalle en los descriptores puede ser el reflejo de la posición tradicional, que considera que la música es una producción cultural demasiado etérea y distante de la realidad para ser objetivada en un estudio histórico, y que solamente asocia la práctica musical a una práctica institucional determinada. Esta actitud hacia la función social e histórica de la música se ve reforzada por la tendencia a no a considerarla un objeto de estudio tan importante y con tantas relaciones como la política, la criminalidad o la economía. Otro problema que presenta la consulta de estos archivos es el estado de conservación y el orden en el que se hallan, la mayoría de la documentación que se consultó en buenas condiciones es del siglo XVIII, la del siglo XVII se ha perdido o rara vez es legible, simplemente se deshace en las manos del lector, impidiendo así la ampliación de la base de las fuentes. En el caso que se estudia en este libro, el rastreo de la práctica musical en la Villa de Medellín necesitó de un proceso lento y atento a esta precariedad de las fuentes documentales primarias; los inventarios de los testamentos dieron pistas certeras sobre la presencia de instrumentos musicales casi desde la fundación de la Villa, siendo el hallazgo más temprano unas cuerdas de vihuela en la tienda de un comerciante.⁹ Los procesos judiciales por

⁹ Archivo Histórico y Judicial de Medellín, documento # 8946, año 1692.

homicidio y escándalos públicos, así como las Reales Provisiones y Cédulas que regulaban y amonestaban los usos cotidianos de la música, indicaron la presencia de la actividad musical como un evento de bastante regularidad en la pequeña sociedad de la Villa.

A la poca conservación y dispersión de estas fuentes documentales, hay que sumarles el desorden que pueden sufrir en los archivos, ya que las buenas intenciones de los encargados de su cuidado son superadas por el mal manejo que pueden ejercer tanto parte del personal como los usuarios, lo que causa que muchos documentos se fragmenten o simplemente desaparezcan de forma misteriosa.¹⁰ Esto pone al investigador en graves aprietos, pues el procesamiento de un documento no se agota en una sola visita y al desaparecer esta fuente de su puesto, se compromete la continuidad del trabajo del investigador y la exactitud de las fuentes que soportan sus hipótesis; dada esta circunstancia, el lector sabrá disculpar la falta de los números de los folios en las citas de pie de página que referencian el documento que se cita.

Mediante estas fuentes documentales, aparentemente tan lejanas a la música, se han podido rastrear los instrumentos más usados y su valor monetario, características estrechamente asociadas a su función en la distinción social de su dueño, en el reconocimiento social o en la búsqueda de ascenso en la comunidad. En cuanto a los dueños de esos instrumentos, su posición agrega diferenciación en la pirámide social, el instrumento no era un artículo de lujo, era una herramienta de trabajo. También se han podido reconstruir momentos del mercado musical, gracias al registro de los precios de instrumentos, sus repuestos y las tarifas del servicio de los músicos laicos. Sobre el aspecto del trabajo de los músicos, los tipos de músicos, los modos de contrato y las personas que podían contratarlos, aparecen indicios certeros en esta fuente primaria, ampliando así la escena de la práctica musical neogranadina. En los edictos gubernamentales y las peticiones al gobierno, se hallan registrados casos en los que la música, asociada a la danza y al festejo, podía ser fuente de conflicto entre los poderes o servir a la persona que la ejercía como medio para conseguir exenciones tributarias. En cuanto a las Reales Cédulas y Reales Provisiones, se encontraron fuentes para

¹⁰ Es doloroso hacer este tipo de aclaraciones y denuncias. Lo que se comenta sucedió específicamente con la mayoría de los documentos hallados en el Archivo Histórico y Judicial de Medellín: tras haberlos encontrado y procesado, en posteriores visitas para confirmar los números de los folios más pertinentes, muchos no pudieron ser hallados en las que, supuestamente, eran sus cajas. Tras varios intentos se desistió de confirmar un dato tan importante como el número de folio donde se halla el dato que se cita. Se espera que el lector sepa comprender y disculpar esta ausencia de rigor.

entender las prescripciones institucionales respecto a la música y las ocasiones en que ella podía ser entendida como causa de preocupación para la autoridad.

Esta información, que proporcionan los documentos, como se dijo antes, da pistas para reconstruir una cotidianidad, pero esta reconstrucción debe hacerse con reservas, pues la información a veces es muy fragmentada y aislada como para aventurar hipótesis sobre amplios períodos de tiempo, así como conclusiones generales. Hay que tener en cuenta que no todas las conductas, que incluían la participación de músicos y que pudieran ser catalogadas como desordenadas, eran reportadas a las instituciones garantes del orden, las cuales tenían una acción verdaderamente efectiva en ámbitos urbanos. Los inventarios de los testamentos tampoco aportan un grupo homogéneo de población, en la que se diera la posesión de instrumentos musicales. A esto hay que sumarle las condiciones extramusicales que configuraron la actividad musical de una sociedad periférica y pobre, que no contaba con instituciones educativas o gubernamentales lo suficientemente fuertes para promover una vida musical más nutrida, y mucho menos contaban con medios para registrar la existente. La población tampoco podía hacer mucho al respecto, pues las condiciones económicas estimulaban poco una actividad cultural a la que había que dedicarle el tiempo que se le debía dedicar al trabajo en la agricultura, la minería o el comercio, más importantes por el imperativo de la subsistencia, en una región alejada de centros económicos que propiciaran diferentes alternativas laborales, y pusieran a la población en contacto con una mayor fluidez cultural.

Otro cuerpo documental son los instrumentos musicales de esa época, que han logrado conservarse en colecciones de museos, y que han sido objeto de estudio por su significación y valor social; instrumentos pertenecientes a las tres culturas, que configuraron el Nuevo Reino de Granada, y que fueron asimilados y usados con intensidad diferente en las regiones americanas, formando parte de una materialidad que ayuda a designar a la comunidad que los utilizó, utiliza, y los tiene como elemento de identidad. Estos instrumentos acercan más la materialidad de la música, pues reflejan los distintos estilos, tipos de fabricación, distinciones sociales a las que servían y hablan de las diferentes tradiciones sonoras que llegaban a los reinos de ultramar, traídas por los comerciantes, los emigrantes llenos de lujo o de nostalgia y por la enseñanza del trabajo artesanal. Estos instrumentos traen las imágenes de prácticas colectivas e individuales, de modos de enseñanza y de contextos musicales que sirvieron para designar a sus ejecutantes.

La gran variedad de fuentes que reseñadas indican que el problema de la relación música-sociedad en esta época colonial se presentaba con múltiples

aristas, que plantean enriquecedores retos para la investigación social e histórica, y que también sirven de vía a la comprensión de por qué algunas nociones deben ser aceptadas, replanteadas o rechazadas cuando se desea abordar dicho estudio. De igual modo, indican una gran variedad de soportes, de medios en los que esa relación música-sociedad se transmitió y se hace presente, para reelaborar los elementos que eran radicalmente diferentes y transformarlos de tal modo que su rastreo se hace especialmente difícil para un trabajo histórico.

La suite

El uso de términos musicales en los títulos que designan los problemas estudiados en este trabajo puede recordar la utilización de varias categorías musicales hecha por Claude Lévi-Strauss, en su libro *Mitológicas I: lo crudo y lo cocido*.¹¹ Para Lévi-Strauss, las referencias que aporta la música le proporcionaban el camino justo en su intención de explicar un proceso que no era lineal y que, por lo tanto, no podía ser expuesto linealmente; lo que dilucidaba a través de la música, usándola como un lenguaje conocido a la vez que de entendimiento precario, era algo que sólo podía ser comprendido según la disposición del material, según la técnica y la materia prima, para poder intentar preservar y comunicar toda la multiplicidad de lo que investigaba, que remitía a la simultaneidad de la experiencia sensorial.

Por lo tanto, el uso de categorías musicales no es arbitrario. A través de ellas, se anuncia que el proceso que se expone excede las categorías usuales del conocimiento, pues tiene que ver con esa línea borrosa entre la naturaleza y la cultura, en que lo fisiológico y lo razonado van de la mano, se complementan y se realzan mutuamente y replantean a cada momento sus funciones. La música tiene todas estas características, al subrayar el tiempo biológico y a la vez sobrepasarlo.

Las referencias musicales se apoyan en estas certezas y, en un aspecto más técnico, en las definiciones dadas en el *Diccionario Harvard de Música*,¹² que ayuda a delimitar la aplicación de estas referencias.

Suite, nombre dado a la totalidad de este trabajo, se compone de una serie de movimientos instrumentales, que no tienen una semejanza en su forma, pero que poseen un elemento que les da unidad y coherencia; los movimientos son

¹¹ Cfr. Lévi-Strauss, Claude, *Mitológicas I: lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

¹² Randel, Don Michael (ed.), *Diccionario Harvard de Música*, versión española de Luis Carlos Gago, Madrid, Alianza, 2001.

individuales y contrastantes, pero aquello que los conecta es la pregunta global sobre el proceso de formación de lo que se conoce como música colonial.

El primer movimiento de la *Suite*, llamado “Obertura”, sirve de introducción o preludio a la materia de la que trata el libro, y tiene por objetivo ambientar al lector en los procesos que se exponen en el aparte y en los otros tres movimientos de la *Suite*, proporcionándole elementos para tener en cuenta, mientras lleva a cabo la lectura. En este primer movimiento se busca plantear líneas de pensamiento, partiendo de información que posiblemente ya es conocida por el lector a través de otros trabajos que profundizan temas que aquí se relacionan; la información se da de un modo expresamente sintético, y no tiene como intención repetir lo ya dicho, si no proponer unas herramientas de enlace que permitan pensar, para las tres tradiciones musicales tratadas, la posibilidad de espacios y relaciones de encuentro y de *semejanzas*, así como la posibilidad de espacios y relaciones de separación y de diferencia que permitan tener a la música como un medio de transmisión y de comunicación. Siguiendo la definición del *Diccionario Harvard* y teniendo en cuenta la extensión temporal que cubre este trabajo, esta “Obertura” se acoge a las de los siglos XVII y XVIII, que podían tanto abrir la obra, como aparecer de entrada a otros actos. En esta “Obertura”, se plantean unas *enarmonías* y unas *disonancias*, en las que se quiere dilucidar la compleja dinámica de las fusiones o hibridaciones musicales, con sus articulaciones exitosas, así como con las fracasadas.

El segundo movimiento tiene la estructura de un conjunto de variaciones con su tema, que opera de conexión entre éstas. Lleva por título “Tema con variaciones”, y en él se desarrolla una idea central: la música como herramienta de educación y de disciplina, por medio de la evaluación de las diferentes superficies en las que esta idea pudo haber sido desplegada y ejercida. En este capítulo se proponen, a la vez que se revisitan, hipótesis sobre los diversos usos y efectos que tuvo la música en el proceso siempre equívoco y nunca acabado de construir una sociedad, en este caso, la sociedad colonial o virreinal; por ejemplo: la música como adiestramiento del cuerpo y de los sentidos, método para la formación de nociones y de categorías clasificatorias, técnica para producir una materialidad, elemento marcador y constituyente de espacios y de ritmos sociales, y como conjunto documental que indica la posición política de una cultura. Estas posibilidades son exploradas en las variaciones, con el propósito de dar al lector una idea amplia y a la vez concreta de lo que puede implicar la actividad musical en un proceso histórico y social. Cada variación viene a ser la elaboración del tema propuesto al comienzo del movimiento, relacionándose con él por medio de su constante replanteamiento y cambiante perspectiva, y al final aparecen rematadas por una *recercada*. La *recercada*, del latín *ricercare*, que significa buscar, fue un formato de música instrumental de los siglos XVI y

xvii, en el que el compositor desarrollaba unos temas musicales con la libertad que le daba el manejo de ciertos intervalos, buscando una tonalidad o el modo de desarrollo de una canción. En esta recercada final, lo que se busca es el tema propuesto al principio de las variaciones, pero enriquecido por los aportes propiciados por éstas.

El *tercer movimiento* de esta suite es “Invención a cinco voces”. Según el *Diccionario Harvard*, la invención es un descubrimiento o producto original de la imaginación. En este movimiento se quiere desarrollar la creación de un problema sociomusical, elaborado a partir del cuestionamiento de un formato musical –el villancico–; por lo tanto, el objeto de esta historia es creado y las voces, que ayudan a configurarlo, juegan como perspectivas desde las cuales crear ese objeto y teorizar sobre él.

El cuarto movimiento es una “Fantasía”, comprendida como las fantasías musicales hasta el siglo xviii: obras instrumentales de estructura libre, con una relación episódica opcional. En este movimiento, se tienen en cuenta las ideas y temas desarrollados en los movimientos anteriores, para analizar la práctica musical secular en la Villa de Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín. Este análisis no se detiene en listas de compositores o de obras, no existen y es imposible establecerlas ante la precariedad de la información documental, ya que no arroja la más mínima luz sobre los tipos de obras o los compositores que pudieron haber sido interpretados por los músicos de la Villa. Por lo tanto, en este aparte se toma la ruta alternativa: más allá –y más acá– de los compositores y de sus obras están la especialidad, la economía, los lazos sociales, los músicos aficionados y los momentos de la música espontánea y cotidiana que la documentación hallada permite rastrear.

La relación episódica de “Fantasía” comienza con un “Preludio”, en el que se establece el tema y la tonalidad de este movimiento, que se presenta como un ejercicio de historia local; continúa con la “Fantasía para un gentilhomme”, en la que se desarrollan las relaciones entre música y sociedad que podían darse en el espacio de la Villa; sigue con “Los maestros cantores de la Villa de Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín”, aparte en el que se describen los tipos de músicos y sus relaciones; sigue “Toca la flauta, toca la flauta”, que trata de los instrumentos musicales hallados en las fuentes documentales y de su inserción en la vida musical y social de la Villa; en los “Momentos musicales” se analizan los espacios, contextos y rituales, en los que la música jugaba un papel de gran magnitud; y, en el episodio final, “Ritornello”, donde se busca hacer una síntesis de lo que se ha explorado en este movimiento para plantear unas ideas finales.

Cierra la *Suite* “Ensalada”, género muy popular en la música instrumental renacentista europea, en el que se mezclaban melodías de diferentes piezas

musicales, transformándolas o transplantándolas literalmente, creando así un formato en el que se probaba la calidad del músico que la había compuesto. Eso es justo lo que se busca en este movimiento: tomar diversas ideas de los movimientos anteriores para elaborar un conjunto de conclusiones –no definitivas– sobre el problema que se ha estudiado en la *Suite*.

Puede verse que las referencias musicales llevan hacia un mundo musical en el que los formatos no imponían un corsé a la materia musical; son medios de organización flexibles, de disposición amigable, como los que funcionaron en aquel período de la música europea occidental –siglos XVI, XVII y XVIII–, en los que la expresión musical aún buscaba sus propios órdenes y se reconstruía constantemente.

Al final, lo que queda es la invitación a una lectura abierta, como puede serlo el disfrute de una pieza musical o la interpretación de una partitura. Se hace el cierre con el signo *da capo* –también se podría incluir un *dal segno*, (desde el signo), puesto a voluntad del lector–, para que la lectura de esta *Suite* nunca se cierre y pueda ser retomada desde otras perspectivas.

