

CARACTERÍSTICAS Y LÍMITES DE LA ALFABETIZACIÓN MUSICAL EN LAS MISIONES JESUÍTICAS SUDAMERICANAS (SIGLOS XVII-XVIII)*

Leonardo J. WAISMAN
CONICET / Universidad Nacional de Córdoba

Resumen: En las reducciones del Paraguay y del Perú, la Compañía de Jesús basó su estrategia de implantación de la música religiosa europea en la alfabetización musical de un núcleo de ejecutantes en cada pueblo e iglesia. Esta incluía el adiestramiento para la ejecución musical en estilos europeos y el aprendizaje de la lectoescritura musical. Para esto empleó tácticas diversas, según lo aconsejaban las características de cada región y aldea: enseñanza inculcada por un misionero, formación de una cadena de maestros-discípulos, estancias temporales de ministriles españoles reclutados en ciudades vecinas. Algunas de las técnicas utilizadas pueden deducirse de las partituras musicales conservadas en el Archivo Musical de Chiquitos (Bolivia). Los logros de esta enseñanza fueron ampliamente difundidos por la literatura jesuítica, y aún hoy son exaltados por la tradición histórica y musicológica, esta última casi siempre complaciente con la Compañía. En el presente texto señalo lo que puede ser el comienzo de una investigación sobre los términos de esta empresa de aculturación. Revisando algunas fuentes de época jesuítica, documentos posteriores a la expulsión y prácticas musicales aún vivas, sugiero que la configuración de las sociedades indígenas puso límites a la adopción de una práctica ajena a sus tradiciones. La lectoescritura siguió ejercitándose como un ritual, mientras que para la práctica de la ejecución se confiaba cada vez más en la memoria. En la ejecución musical hay una línea de resistencia a la europeización que corre desde las sutiles referencias a una forma

* Versiones preliminares de este trabajo se leyeron en las XV Jornadas sobre Misiones Jesuíticas (Santiago de Chile, 2014) y en el XVII Congreso de AHILA - Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos (Berlín, 2014).

distinta de cantar que se encuentran en las fuentes históricas hasta las versiones sui generis que hasta el siglo XX cantaban algunos grupos indígenas.

Palabras clave: misiones jesuíticas, alfabetización musical, música misional, solmisación, cambio musical.

FEATURES AND LIMITS OF MUSICAL LITERACY IN THE SOUTH AMERICAN JESUIT MISSIONS (17TH-18TH CENTURIES)

Abstract: In its Amerindian settlements of Paraguay and Peru, the Society of Jesus based its strategy for implanting European religious music on teaching literacy to a group of performers in each town and church. This included training in European performance practices and in reading music. Diverse tactics were deployed to this end: the missionary personally teaching, the development of a chain of teachers and students, and the temporary hiring of Spanish minstrels in neighboring «white» towns. Some of the teaching methods used may be gleaned from the musical scores preserved in the Archivo Musical de Chiquitos (Bolivia). Jesuit writers were quick to publicize the achievements of this teaching, and they are still extolled by historiographical tradition. In this text I point out some of the limits of this acculturative endeavour. Documents from the Jesuit period, others dating from after the expulsion of the Order, and living musical practices are used to suggest that the configuration of indigenous societies restricted the adoption of a practice foreign to their traditions. Writing music went on as a ritual, but performances relied more and more on memorization. In the manner of performance, resistance to Europeanization may be observed in the references of historical sources to an alien manner of singing as well as in the *sui generis* versions sung by some of today's indigenous people.

Keywords: Jesuit missions, musical alphabetisation, mission music, solmisation, musical change.

El presente trabajo examina un aspecto de la amplia labor de la orden jesuítica en la implantación de música europea para el culto divino en distintas zonas de la América española durante los siglos XVII y XVIII¹: la enseñanza y práctica de la lectura y escritura musical. De alguna manera podría entenderse todo ese proceso como alfabetización en un sentido amplio: adiestrar a los pueblos indígenas en el reconocimiento y reproducción de los códigos sígnicos de un lenguaje musical que les era extraño. Para este trabajo, sin embargo, he restringido la extensión del verbo «alfabetizar» al sentido más estricto, derivado de su etimología y centrado

¹ Una visión general de esta empresa jesuítica se puede obtener en HERCZOG, Johann. *Orfeo nelle Indie: I Gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)*. Lecce, Mario Congedo, 2000.

en la producción e interpretación de símbolos gráficos que permiten fijar por escrito primero y reproducir después series de sonidos sucesivos y simultáneos que configuran «obras musicales» según la tradición europea. La referencia etimológica es especialmente apta, ya que la teoría y la notación europea de la época adoptaban como significados primarios de las notas escritas sobre los pentagramas los sonidos definidos con letras del alfabeto latino (a, b, c, etc.) y solo en forma secundaria, como veremos, las sílabas convencionales de nuestro solfeo actual (Do, Re Mi, etc.). El núcleo de mi exposición, entonces, se refiere a la enseñanza y aprendizaje de sistemas europeos de lectoescritura musical y solo secundariamente de la práctica de ejecución.

Las instrucciones iniciales que se dieron a los misioneros del Paraguay sobre la implantación de una práctica musical eran ambiguas en lo que hace a la escritura:

Cuanto mas presto se pudiere hacer, con suavidad, y gusto de los Indios, se recojan cada mañana sus hijos a deprender la Doctrina, y de ellos se escojan algunos, para que deprendan a cantar y leer².

«Leer» probablemente se refiera a letras y palabras, pero su proximidad con «cantar» nos permite (y permitía a los misioneros) también interpretarlo como aplicable a la lectura musical. En los hechos, la inculturación musical llevada a cabo por los sacerdotes puede ser dividida en dos etapas: oral y ágrafa primero, basada en la lectura después. La primera etapa era acometida de inmediato, aun en medio de las inciertas y a menudo peligrosas expediciones de captación de individuos y grupos previas a la fundación de reducciones. La segunda, considerada como una superación de la primera, no siempre pudo ser conseguida, pero allí donde era alcanzada se señalaba como un verdadero triunfo de la empresa reduccional.

La enseñanza puramente oral se centraba en las prácticas monofónicas, ocasionalmente con acompañamiento instrumental tampoco escrito. El núcleo era simples «tonos» o fórmulas melódicas cuyos textos se referían a los principios más fundamentales del catecismo, cantados generalmente por la comunidad entera, pero existía una variedad de repertorios, funciones y grupos vocales/instrumentales. Los niños guaraníes entonaban al amanecer, al mediodía y al anochecer canciones sobre la vida de Jesús, María y los santos. El «alabado», canción estrófica coreada por toda

² TORRES, Diego de. «Instrucción... para el Guayrá (1609)». *Historia de la Compañía de Jesús en la provincia del Paraguay*. Pedro Lozano (ed.). Madrid, M. Fernández, 1754, vol. 2, pp. 138-139.

la comunidad al entrar a la iglesia y en otras numerosas ocasiones, ha llegado hasta nuestros días, por tradiciones orales y escritas, en varias versiones: una melodía de guaraníes (aparentemente la más difundida y también cantada en lengua mapudungún en Chile), seis realizaciones distintas en manuscritos de Chiquitos y una canción que aún es cantada en forma responsorial por la feligresía chiquitana. En Mojos (actual Bolivia), el padre Pedro Marbán «compuso con elegancia» en la lengua local una Pasión del Señor en más de 60 estrofas³. Para los Xeveros de Mainas (Perú), el padre Xavier Zephyris sistematizó y/o compuso en quechua (que se intentaba instalar como *lingua franca*) «una obra devota y llena de afectos de piedad»:

La obra era singular en su idea, cabal en su línea y de un estilo natural y expresivo. En varios metros acomodados a la materia explicaba la confesión con sus partes, la disposición para comulgar, los afectos para la acción de gracias; en otras poesías declaraba los novísimos, muerte, juicio, infierno y gloria. Eran sobremana devotas las del Santísimo Sacramento, las de la Pasión del Señor, las de la devoción a María Santísima y las de las penas del purgatorio. De esta manera con la dulzura del metro, y con la armonía del canto, se aprendían insensiblemente las verdades esenciales de nuestra santa fe y se promovían las devociones más propias de ella⁴.

El cronista acierta al decir que era una empresa «singular», pues combinaba las características de la canción con la ambición de una organización amplia. Debemos inferir de la descripción que no se trataba simplemente de una fórmula melódica que servía mecánicamente de soporte para todas las coplas, sino de distintas melodías con características afectivas apropiadas a cada uno de los momentos de la historia evangélica que iba relatando y a las verdades de fe que proclamaba. Además, estaba estructurada en un ciclo semanal de seis partes, cada una con su temática, su música, su orgánico y su metro:

se cantaban todas en sus diversos tonos, al cabo de una semana, proporcionando los instrumentos y distribuyéndolas por los días de la semana. En el domingo, se cantaban las poesías de la gloria; lunes, las del purgatorio; martes y miércoles, las de los novísimos; jueves, las del Sacramento; viernes, las de la Pasión y el sábado, las de la Virgen Santísima⁵.

³ ALTAMIRANO, Diego Francisco. *Historia de la misión de los Mojos*. La Paz, Instituto Boliviano de Cultura, Biblioteca «José Agustín Palacios», 1979, pp. 211-223; la cita es de pp. 175-176.

⁴ CHANTRE Y HERRERA, José. *Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón Español*. Madrid, A. Avrial, 1901, p. 650.

⁵ *Ibid.*, p. 651.

¿Cómo se enseñaban esas melodías a los catecúmenos y a los neófitos? Las descripciones de los jesuitas dejan claro que era «de oído», a través de la paciente repetición a cargo de los mismos padres o a través de otros indios (casi siempre niños) que hacían de transmisores y multiplicadores de los medios artísticos. Diego Altamirano explicita que Marbán «estuvo [*sic*] constantísima paciencia para estarse enseñando [sus coplas a] la rudeza de los indios en largo tiempo, tardes enteras»⁶. Y el padre Zephyris, nos cuenta Chantre y Herrera, fue enviado

a la reducción de San Regís para que introdujese en los Yameos el uso de la música y del canto que había introducido en los Xeveros. Logróse el fin que se pretendía, porque llevando el padre consigo cuatro indiecitos de los suyos, dos tañidores y dos cantores enseñó con ellos a los Yameitos de San Regís, los cuales entraron prontamente en el manejo de los instrumentos y aún con mayor facilidad en el canto, a que tiene singular disposición la juventud de esta nación cuyas voces son generalmente buenas y algunas de metal muy sobresaliente⁷.

Que todo el proceso era «de oído», sin pasar por la alfabetización, nos queda claro en este pasaje de la misma crónica:

En el pueblo de los Yurimaguas, se introdujo desde Lamas el canto en que son singulares los mestizos de esta ciudad, así por el metal celebrado de sus voces, como por la aplicación y afición a cantar, *que sin entender de notas, aprenden al oído cuanto quieren*. Algunos misioneros hicieron pasar desde Lamas varios de los más diestros en cantar la Misa, y entregándoles algunos niños para la enseñanza, lograron en varios tiempos cantores bien hábiles⁸.

La enseñanza oral de estas canciones resultó ser el procedimiento más exitoso para la hispanización de las prácticas musicales de los nativos, ya que (como ya señalé) algunas de ellas se mantuvieron en la tradición oral hasta nuestros días, mientras que pocas melodías indígenas «originales» se pueden detectar en las prácticas musicales de los descendientes de los indios misionados por la Compañía. Aunque las canciones se basaban a veces en melodías tradicionales de los grupos étnicos reducidos y otras en repertorios (populares o cultos) europeos, la transmisión oral que ha dado como resultado las ejecuciones actuales las ha ido hibridando hasta borrar esa distinción: dentro de los límites de lo que he escuchado, y

⁶ ALTAMIRANO, D. *Historia...*, p. 176.

⁷ CHANTRE Y HERRERA, J. *Historia...*, p. 651.

⁸ *Ibid.*, p. 650. Las cursivas son mías.

para mis oídos, todas suenan como música europea con alguna dosis de prácticas de ejecución indígenas.

La enseñanza y la transmisión oral perduraba en las reducciones aun después de iniciada y consolidada la etapa de instrucción en la lectoescritura musical, ya que era la única vía de acceso a la totalidad —o casi totalidad— de los neófitos como músicos activos. Para iniciar e implantar la alfabetización musical había dos caminos: recurrir a músicos externos a la reducción o apelar a sacerdotes jesuitas con conocimientos de la notación musical. En el primer caso, las áreas de misión menos consolidadas podían acudir a los centros de población cercanos, ya fuera enviando jóvenes indígenas para que se formaran allí tomando lecciones de músicos urbanos (blancos, indios o negros) o contratando instrumentistas en los mismos centros para que dieran lecciones en las aldeas misionadas, generalmente por un período de uno o dos años. Durante la década de 1710, en la reducción de Santo Tomás de Andoas, sobre el río Pastaza (Perú), el padre Wenceslao Brayer «hizo aprender a tocar el arpa en Quito a un mozo Andoa, costeándole todo lo necesario desde la misión»⁹; algunos años más tarde, «dos mocitos Omaguas, enviados a Lima, [aprendieron] a tocar con habilidad y destreza arpa y violín, de manera que igualaban a sus mismos maestros, concediéndoles estos más aire, gracia y pulidez en el manejo de los instrumentos y no menor inteligencia en tocarlos»¹⁰. En este caso, aclara nuestro cronista, los niños ya manejaban la lectoescritura musical gracias a las enseñanzas del padre Martín Iriarte.

Dentro de una práctica similar debe ubicarse el permiso obtenido por el padre Gaspar Sobrino para introducir en los territorios de la América española a «ocho o diez negros angolas, músicos de chirimías, flautas, bajones y cornetas, provistos por los de mi Consejo Real de las Indias...»¹¹. Una vía intermedia era la formación musical en instituciones jesuíticas fuera de la reducción. Los misioneros del Marañón superior contaban desde sus primeros años con una casa en la ciudad de españoles de San Borja (actualmente en la provincia de Napo, Ecuador), fundada por el padre Gaspar de Cujía poco después de 1640, en la que se alojaban jovencitos y niñas indígenas talentosos, enviados por los misioneros desde las reducciones. A lo largo de varios años de internado adquirirían el dominio de la lengua quechua, internalizaban la doctrina cristiana y aprendían

⁹ *Ibid.*, p. 650.

¹⁰ *Ibid.*, p. 653.

¹¹ Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 5403, N. 1 (1628).

diversas habilidades y oficios corrientes entre los criollos, destacándose entre estos la música vocal e instrumental¹². Al volver a sus tierras, ya casados, transmitían sus conocimientos y destrezas a sus connacionales.

Distinto era el sistema que llegó a constituirse en el Paraguay, donde cada pueblo debía tener una escuela para los hijos de los indios notables y otros niños talentosos. Allí estudiaban la doctrina cristiana, adquirían destreza en oficios o en algún instrumento musical y aprendían a leer y escribir (incluyendo, en no sabemos qué porcentaje de alumnos, la notación musical). Más allá de la existencia de esta instancia de formación local, cada área de misiones solía contar con un centro musical privilegiado, generalmente allí donde trabajaba o había trabajado alguno de los jesuitas más avezados en música y más comprometidos con el desarrollo de una práctica litúrgico-musical de cuño europeo rica y compleja. Los misioneros de pueblos menos especializados solían mandar a sus músicos a perfeccionarse en esos centros, o incluso (durante un breve período) enviar los organistas a Córdoba del Tucumán a trabajar con el hermano Zipoli, indiscutido como máximo músico de la Provincia¹³.

Uno de estos centros de excelencia, en guaraníes, fue Yapeyú (actual territorio argentino), donde Anton Sepp promovió la modernización y enriquecimiento de coros y orquestas; aunque el misionero tirolés solo permaneció allí tres años (1691-94), la reducción mantuvo la primacía musical durante gran parte del siglo XVIII. En las misiones de Chiquitos, una primacía similar era mantenida por San Javier; después de la expulsión, San Pedro de Mojos adquirió un estatuto y una función semejante. Dice Sepp:

Luego de las visitas a los enfermos inspecciono nuestras oficinas. Primero voy a la escuela, a ver a los chicuelos indígenas que aprenden a leer y escribir. En lugar de eso, las niñas aprenden a hilar, tejer y coser. Les doy sus deberes y les tomo la lección. Después voy a ver a los músicos. Una vez escucho el canto de los tiples, de los cuales tengo ocho, otra vez el de los contraltos, de quienes tengo seis. Los tenores son innumerables, bajos tengo seis. Luego tocan su lección los cuatro trompetistas, ocho músicos que tocan la chirimía y cuatro ejecutantes de trompa. Más tarde instruyo a los seis arpistas, los cuatro organistas y un tiorbista. Otro día me ocupo de los bailarines y les enseño algunos bailes, como los que solemos tener en las comedias, y como se celebran en España en todas las grandes fiestas en las iglesias¹⁴.

¹² CHANTRE Y HERRERA, J. *Historia...*, Libro III, cap. 7.

¹³ ROLDÁN, Waldemar Axel. *Música colonial en la Argentina. La enseñanza musical*. Buenos Aires, El Ateneo, 1987, p. 20.

¹⁴ SEPP, Anton. *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*. Traducción de Werner Hoffmann y Monika Wrang. Obras, vol. 1. Buenos Aires, Eudeba, 1971, p. 225.

[...] había fundado en mi pueblo una escuela de música y enseñado con gran empeño durante tres años no solamente a mis indios, sino también a los de otros pueblos. Me los enviaban hasta de las más remotas reducciones para que los instruyera no solo en el canto sino también en la música instrumental. Les enseñaba a tocar el órgano, el arpa (la de dos coros de cuerdas), la tiorba, la guitarra, el violín, la chirimía y la trompeta. Es más, los he familiarizado también con el dulce salterio, y no solo aprendieron a tocarlo, sino al final también a construirlo, como también otros instrumentos. En varias reducciones existen, hoy día, maestros indios que saben hacer de la vibrante madera de cedro un arpa de David, clavicordios, chirimías, fagotes y flautas; mis herreros han aprendido a fabricar los taladros que se necesitan para hacer las aberturas acústicas de los instrumentos de viento¹⁵.

En todos los casos resulta evidente que los jovencitos que aprendían a leer y escribir música pertenecían a ese grupo privilegiado que aparece en todos los pueblos y parroquias de indios de América: indios «ladinos» o «indios de iglesia», reclutados principalmente entre las familias de los caciques o «indios principales» que servían de intermediarios entre el cura párroco y el pueblo llano. Sus conocimientos de la cultura dominante y su cercanía al sacerdote que representaba su poder en la aldea los ponían en una situación de preeminencia y liderazgo. Eran la élite letrada de las reducciones.

Ahora bien, es lícito preguntarse hasta qué punto llegaban los estudios musicales, o mejor dicho, cuáles eran los objetivos perseguidos por los instigadores y por los maestros. Una cierta desconfianza es justificada si usamos como referencia lo que sabemos sobre la alfabetización no musical:

Nuestros jóvenes aprenden solamente a leer y escribir textos en lengua castellana o latina, no para que lleguen a hablar o a entender el castellano o el latín, sino para sepan cantar en coro canciones en estos idiomas y para que los niños que nos sirven puedan leernos lecturas españolas o latinas en alta voz, durante las comidas en el refectorio¹⁶.

Y Florian Knogler, desde Chiquitos, nos lo confirma:

Los chicos destinados a trabajar en la iglesia... leen en tres idiomas, es decir: en su lengua, en latín y en español, siempre con caracteres romanos. No entienden, sin embargo, lo que leen aparte de lo escrito en idioma chiquito [...]¹⁷.

¹⁵ SEPP, Anton. *Continuación de las labores apostólicas*. Traducción de Werner Hoffmann y Monika Wrang. Obras, vol. 2. Buenos Aires, Eudeba, 1973, p. 137.

¹⁶ SEPP, Antonio. «Capítulos selectos de la obra Jardín de flores paracuaro (1714)». *Jardín de flores paracuaro*. Traducción y notas de W. Hoffmann. Obras, vol. 3. Buenos Aires, EUDEBA, 1974, pp. 147-200, p. 196.

¹⁷ KNOGLER, Julián: «Relato sobre el país y la nación de los chiquitos en las Indias Occidentales o América del Sud, y las misiones en su territorio, redactado para un amigo». *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos*. Werner Hoffman (ed.). Buenos Aires, FECIC, 1979, pp. 119-185, p. 156.

La lengua latina nunca fue enseñada a los indios que, sin embargo, debían saber leerla y escribirla correctamente. El aprendizaje del castellano tampoco parece haber estado en los planes, aunque a partir de las reformas borbónicas apareció como una cuestión polémica. Los antagonistas de la Compañía se quejaban incesantemente de «la precaución que tienen [los jesuitas] de no enseñar a los indios la lengua española»¹⁸, y los acusaban de no obedecer las normas de la Corona. En efecto, la política real, siempre favorable a la expansión del castellano, se fue haciendo más agresiva hasta llegar, en 1770, a la cédula real de Carlos III que ordenaba la extinción de las lenguas indígenas. En defensa de las políticas jesuíticas, el padre Juan José Rico contestó en 1741 que «hay en cada pueblo entablada escuela de leer y escribir en lengua española», pero que

el mantenerse los indios de los treinta pueblos en el uso del idioma Guaraní no nace de ninguna prohibición de los jesuitas ... sino del amor (tan propio de cualquier nación) que tienen a su propio [y nativo] lenguaje; no obstante que los jesuitas han usado todos los medios de suavidad que les ha dictado la prudencia para que se hagan al uso de la lengua castellana¹⁹.

Los resultados de lo que aparece (según estos y otros documentos) como una desganada aplicación de la política real, estaban a la vista en la visita de Alfred d'Orbigny a las antiguas misiones de Chiquitos (1831): en las coplas (huaynitos) que cantaban los jóvenes de Santa Ana, los «textos castellanos resultaban tan alterados por los cantores que a veces se hacía imposible entenderlos»²⁰. La lectoescritura de castellano y latín tenía por finalidad la correcta aprehensión de la relación entre signo escrito y sonido hablado, pero no incluía (o quizás incluía en forma muy rudimentaria) la comprensión de la sintaxis y la semántica. En el triángulo habla-escritura-significado solo se hacía hincapié en el lado habla-escritura.

Por otra parte, en lo que hace a las reducciones de guaraníes, el aprendizaje del castellano era de poca utilidad práctica, ya que el guaraní se había convertido en la lengua hablada en ámbitos urbanos y rurales por

¹⁸ «[...] la précaution quil's ont de ne point apprendre a leurs Indiens la langue espagnole». «Mémoire touchant l'établissement des Pères Jésuites dans les Indes d'Espagne», publicada en LACOMBE, Robert. «Trois documents français du début du XVIII^e siècle sur les Jésuites du Paraguay». *Révue d'histoire économique et sociale*, XLII (1964), pp. 23-73, p. 65.

¹⁹ RICO, Juan José. «Reparos que se han hecho contra la buena conducta y gobierno civil de los treinta pueblos de indios Guaranís...». Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 12966(9). Según MELIÁ, Bartomeu. *La lengua guaraní en el Paraguay colonial*. Asunción, CEPAG, 2003, p. 137.

²⁰ D'ORBIGNY, Alcides. *Viaje a la América Meridional, realizado de 1826 a 1833*. 4 vols. Buenos Aires, Futuro, [ca. 1945], vol. 3, pp. 1160-1162.

los españoles tanto como los indígenas. Es cierto, sin embargo, que los indios educados en los pueblos regidos por los jesuitas sí podían leer y escribir en su lengua materna. Volveremos sobre esto más adelante. Veamos ahora algunos datos sobre los métodos jesuíticos de instrucción en la lectoescritura musical.

Anton Sepp se enorgullece de que «los músicos indios ya [escriban] tan bien notas que sus manuscritos parecen impresiones de Amberes, no de Augsburgo», y de que «copiar estos libros de música para cada una de las reducciones... aquí no presenta ninguna dificultad»²¹. Ahora bien, teniendo en cuenta lo que acabo de comentar acerca de una lectoescritura puramente formal en lo que hace a los idiomas no indígenas, y la reiteradamente ensalzada habilidad de los nativos para copiar dibujos, cabe preguntarse hasta qué punto el adiestramiento en escritura musical implicaba la enseñanza de los principios que la guían. Los copistas indios, ¿entendían y podían oír mentalmente lo que copiaban, o simplemente reproducían en el papel signos provenientes de otro papel?

La primera opción es la correcta; nos lo señala un examen aunque sea somero de los manuscritos musicales conservados, especialmente los del Archivo Musical de Chiquitos²². Al menos los copistas, los organistas y los maestros de capilla poseían un bagaje de conocimientos sobre la notación musical y sobre los principios básicos de composición que los habilitaba para entender plenamente los llamados «papeles de solfa». La evidencia de los manuscritos encaja perfectamente y refuerza los testimonios de padres como Eder («enseñándoles con empeño la manera de componer»²³), Paucke («veinte muchachos a quienes expliqué los primeros fundamentos de la música»²⁴) o Knogler («son bien entrenados según arte»²⁵).

En las partes vocales de muchas de las copias de época jesuítica encontramos sílabas musicales, colocadas al lado de ciertas notas. Estas han sido

²¹ SEPP, A. *Relación de viaje...*, p. 204.

²² El Archivo Musical de Chiquitos se encuentra en Concepción de Velasco, Departamento de Santa Cruz, Bolivia. Sobre la música en Chiquitos, ver HUSEBY, Gerardo; RUIZ, Irma; WAISMAN, Leonardo. «Un panorama de la música en Chiquitos». *Las misiones jesuíticas de Chiquitos*. Pedro Querejazu (ed.). La Paz, Fundación BHN, 1995, pp. 659-670.

²³ EDER, Franz Xavier. *Breve descripción de las reducciones de Mojos*. Josep M. Barnadas (trad. y ed.). Cochabamba, Historia Boliviana, 1985, p. 324.

²⁴ PAUCKE, Florian. *Hacia allá y para acá (Memorias)*. Trad. Enrique Wernicke. Santa Fe, Ministerio de Innovación y Cultura, 2010, p. 204.

²⁵ «Alle Musikanten werden in der Schul gut abgerichtet Nach der Kunst». KNOGLER, Julian. «Bericht von West-Indien» [1767-1772]. *Archivum Historicum Societatis Jesu*, XXXIX, 78 (1970), pp. 289-347, p. 337.

insertadas a veces *a posteriori* de la copia, como lo demuestra el distinto tono de la tinta; otras pueden haber sido copiadas simultáneamente con la música (para el texto se utilizó una pluma más ancha). Sirvieron, sin duda, como ayuda para que los cantores supieran dónde entonar tonos y dónde semitonos. Al igual que en el antiguo sistema hexacordal, que permitía «mutar» entre una escala natural y otra con si bemol, una misma nota puede ser cantada con diversas sílabas que definen la ubicación de tonos y semitonos en el entorno melódico. A comienzos del siglo XVIII ese método aún imperaba en el ámbito hispánico, pero los jesuitas que importaron la música europea a Chiquitos eran de cultura germánica (Martin Schmid, del cantón suizo de Zug; Anton Messner, de Ústí nad Labem [Aussig] en Bohemia; Julian Knogler, de Gansheim, Baviera). Utilizaron un sistema que no he podido localizar en las fuentes a las que tengo acceso, pero que es similar al «Do movable» muy usado en el siglo XIX y revitalizado por Zoltán Kodály en el XX. Las sílabas Ut, Re, Mi, Fa, So, La y Si definen los intervalos, marcando como semitonos las segundas Mi-Fa y Si-Ut. Ut se aplica a lo que llamamos tónica, esté donde esté, posibilitando cantar en cualquier tonalidad; se puede modular transportando toda la estructura de manera que Ut caiga sobre la nueva tónica temporaria (Ilustración 1).

La polémica sobre la solmisación por hexacordos como método de lectura musical tiene antecedentes tan lejanos como Bartolomé Ramos de Pareja a fines del siglo XV²⁶. Pero solo a fines del XVII adquiere urgencia en su relación con el sistema modal y su adaptación a los cambios estilísticos que se iban produciendo. Mientras que en España e Italia el antiguo sistema hexacordal mantuvo su hegemonía hasta la segunda mitad del siglo XVIII, en Alemania debió ceder su preeminencia a otras formas de guiarse para cantar los intervalos especificados por la escala. En la teoría española, Pietro Cerone había sugerido el uso de «bi» para el moderno Si (7º grado natural) ya en 1612, «para cantar sin mutanzas», pero su propuesta no fue en general aceptada. Andrés Lorente la cita en 1672, diciendo que «no está puesto en uso»²⁷. En Alemania, en cambio, la sílaba Si era utilizada con frecuencia. En la década de 1720 había tenido lugar una controversia sobre la antigua solmisación con seis sílabas y la

²⁶ RAMOS DE PAREJA, Bartolomé. *Musica Practica*. Bolonia, s.e., 1982, Pars I, Tractatus II, disponible online en <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP113848-PMLP232420-ramos_de_pareja.PDF> [15 de enero de 2017].

²⁷ CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro. Tratado de música theórica y práctica*. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613 p. 514; LORENTE, Andrés. *El porqué de la música*. Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1679, p. 49.

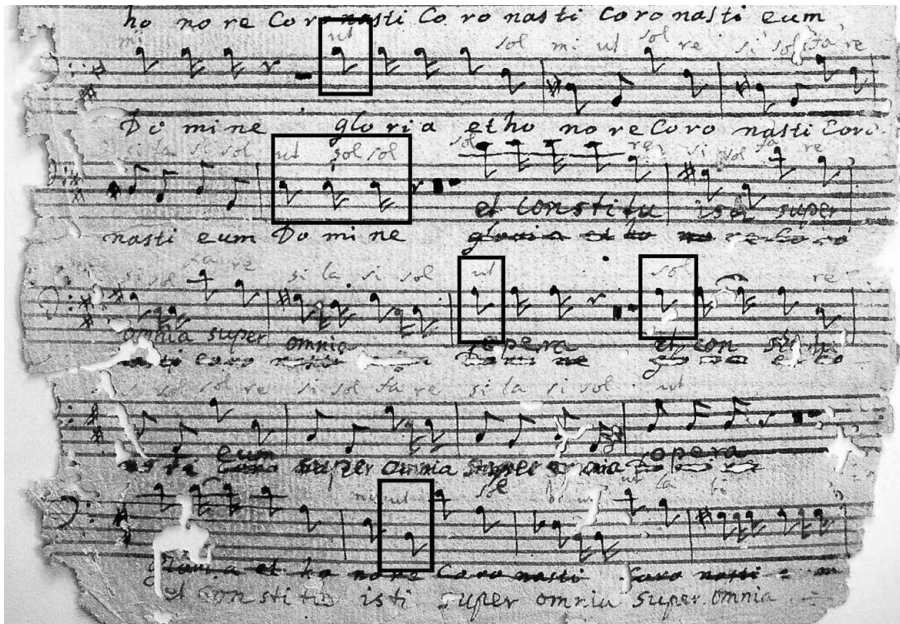


Ilustración 1. Archivo Musical de Chiquitos, MS R38, fol. 24 (Brentner, *Gloria et honore*).

moderna con siete. Johann Mattheson había incluido al Si entre las sílabas musicales como algo corriente, que no necesita justificación, en su *Neu-eröffnete Orchester* de 1713:

Para poder poner en acto la música [vocal e instrumental] la naturaleza nos ha dado principalmente siete grados sonoros, que se pueden nombrar con las primeras 7 letras del alfabeto o con las 7 sílabas fabricadas para ese propósito: ut, re, mi, fa, sol, la, si, y se llaman «tonos»²⁸.

Aunque en 1730 el Dr. Pepusch (emigrado a la musicalmente conservadora Inglaterra) defendía a ultranza el viejo sistema, a pesar del tratado entero dedicado por Johann Heinrich Buttstett (1716) a atacar las propuestas innovadoras²⁹, la polémica reflejada en las páginas del *Critica Musica* de Johann Mattheson a mediados de la década de 1720 revela que el sistema hexacordal había entrado en una crisis definitiva: Händel, Telemann y Heinichen respaldaban el nuevo sistema, solo Fux

²⁸ MATTHESON, Johann. *Das Neu-eröffnete Orchester*, Hamburgo, B. Schillers wittwe, 1713, p. 41.

²⁹ BUTTSTETT, Johann Heinrich. *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna*. Erfurt, Otto Friedrich Werthern, [1716].

y Schmidt lo rechazaban³⁰. Las líneas parecen claramente generacionales: los nacidos en la década de 1680 son modernos, los de la década de 1660 permanecen con el sistema antiguo.

La práctica de los sacerdotes de las misiones, entonces, sigue las convenciones modernas en uso en tierras germánicas, pero agrega una sílaba, «bi» para indicar semitonos pasajeros, adoptando un significante antiguo para un significado nuevo, que permite cantar pequeñas modulaciones internas (Ilustración 2). No he podido encontrar en la literatura una fuente teórica para este sistema modificado.

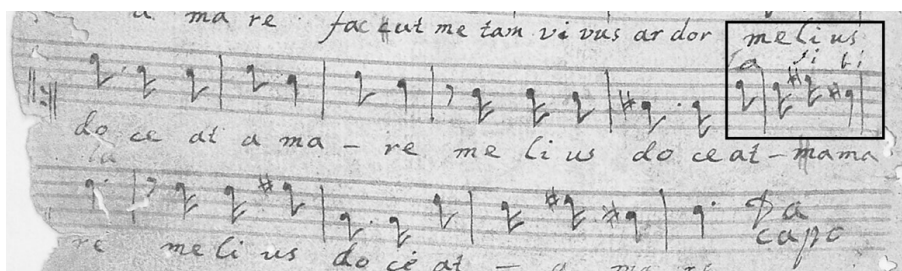


Ilustración 2. Archivo Musical de Chiquitos, MS R35, fol. 46v (Anónimo, *O Jesu mi dulcissime*).

El agregado de sílabas a las partes vocales sin duda servía de ayuda a los cantores para entonar correctamente los intervalos propuestos; el sistema podía incluso adaptarse a pasajes en Do sostenido mayor (Ilustración 3). Pero precisamente esta adaptabilidad del sistema nos revela algunas de las limitaciones que afectaban al menos a las reducciones de Chiquitos. El motete *Gloria et honore* de Jan Josef Ignác Brentner, en forma ABA, incluye una sección central con modulaciones significativas hacia tonos con muchas alteraciones. De la confrontación entre los diversos manuscritos chiquitanos que lo transmiten, resulta claro que esta sección fue omitida en la transmisión de la obra, para lo cual se acomodó el texto de la sección B a las frases finales de la sección A. No se trataba simplemente de acortar la pieza, ya que, al mantenerse la indicación de *da capo*, la pieza se ejecutaba como AA; solo se perdían 34 de los 232 compases³¹. Sin duda, para algunos de los coros de las misiones chiquitanas resultaba difícil o imposible sortear las complejidades de la lectura cromática.

³⁰ MATTHESON, Johann. *Critica Musica*. 3 vols. Hamburgo, Thomas von Wierings Erben, 1722-25.

³¹ Las variantes y su discusión pueden consultarse en mi edición del repertorio: WAISMAN, Leonardo J. *Un ciclo musical para la misión jesuítica: Los cuadernos de ofertorios de San Rafael, Chiquitos*. 2 vols. en 3. Córdoba, Brujas, 2015, vol. 1, pp. 113-118.



Ilustración 3. Archivo Musical de Chiquitos, MS R43, f. 14 (Brentner, *Gloria et honore*).

Los instrumentistas evidentemente no necesitaban el apoyo de las sílabas, ya que solo debían ajustar la posición de sus dedos sobre el instrumento a lo que prescribía la notación musical; por consiguiente, las partes de violín no incluyen agregados de esta especie. Los organistas y arpistas, sin embargo, precisaban de guías para la realización del acompañamiento. Las partes correspondientes brindan una densidad de cifrado verdaderamente inusual para la época: solo conozco algunas partituras de Johann Sebastian Bach que ofrecen al ejecutante una precisión comparable, y esto se debe a la complejidad armónica que presentan. En el ejemplo de la Ilustración 4, en cambio, el escriba ha indicado una simple progresión de terceras paralelas, excluyendo explícitamente las sextas también paralelas que usualmente deberían acompañarlas. Es decir: el cifrado sirve no solo para explicitar las armonías sino también para simplificar la realización e indicar al continuista una forma técnicamente fácil de sortear el pasaje.

Los cuadernillos de partituras de música para tecla del Archivo Musical de Chiquitos ofrecen otros elementos que nos ayudan a formarnos algunas ideas sobre la enseñanza musical, al menos la que se brindaba a los organistas. De hecho, los dos principales, catalogados como R78 y R80³², pueden entenderse al mismo tiempo como colecciones de piezas y como métodos de aprendizaje. R80 comienza con un gráfico que representa la

³² Las designaciones corresponden al catálogo del archivo (inédito; una copia depositada *in situ*), realizado por Bernardo Illari y Leonardo J. Waisman.



Ilustración 4. Archivo Musical de Chiquitos, MS R41, fol. 4 (Anónimo, *Ascendit Deus*).

posición de las notas en el pentagrama, según las cinco claves usuales) y sigue con *partimenti* en los distintos tonos³³. Como es sabido, los *partimenti* son trozos breves escritos en forma esquemática, utilizados durante el siglo XVIII tanto para la enseñanza del bajo continuo como para la de la composición. Los estudiantes practicaban los enlaces y la conducción de voces allí estipulados y procedían luego a variarlos, amplificarlos y desarrollarlos en composiciones propias. En los manuscritos chiquitanos, estos ejercicios están presentados sistemáticamente en el orden de los ocho tonos eclesiásticos que cristalizaron en el siglo XVII, seguidos (solo en R80) por «B duro» (Si menor) y «B mol» (Si bemol mayor). El sistema utilizado es el corriente en el ámbito germánico, con un 7º tono equivalente a Re mayor, mientras que en España ese tono era más similar a un re menor y el tono en Sib era llamado «segundillo»³⁴.

A continuación, en ambos manuscritos están copiadas casi una centena de piezas, igualmente ordenadas según el sistema alemán de los tonos eclesiásticos. Vale la pena acotar que el responsable del ordenamiento revela no tener un conocimiento acabado de los tonos al incluir entre las piezas en modo cinco (el grupo más numeroso) una *Fuga* con final en Do, como el resto del grupo, pero con Si y Mi bemoles en clave: Do menor en lugar de Do mayor³⁵. De esta manera, el aprendiz de organista conocía primero los rudimentos de la notación, luego se introducía en los esquemas básicos del sistema tonal, el acompañamiento y la composición, para luego familiarizarse con los rasgos estilísticos y adiestrar sus manos

³³ R78, del cual R80 es copia en limpio, ha perdido los folios iniciales. Actualmente comienza con el *partimento* en el cuarto tono.

³⁴ Ver, por ejemplo, el tratamiento más reciente del tema en GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. y MURPHY, Paul. «“These are the tones commonly used”: the *tonos de canto de órgano* in Spanish baroque music theory». *Eighteenth-Century Music*, XIII, 1 (2016), pp. 73-93.

³⁵ R80, fol. 53v. Según el sistema de los tonos eclesiásticos, ese tono se entendía como «primer tono punto bajo» (Re dórico transportado una segunda abajo).

en la ejecución organística. La alfabetización musical se completaba con algunos ejemplos de ornamentación simple, que el manuscrito R80 presenta como agregados a la versión original copiada de R78: la Ilustración 5 muestra uno de los movimientos lentos de la *Sonata I* (catálogo TE 114)³⁶ con trinos y apoyaturas dobles agregados en una tinta más clara. Como se trata de una transcripción para tecla de una obra para dos violines y bajo, también se agrega algún relleno rítmico y armónico para la mano izquierda, correspondiente a la realización del bajo continuo.



Ilustración 5. Archivo Musical de Chiquitos, MSS R78, f. 35 y R80, fol. 60v (Anónimo, *Sonata I*).

Los maestros aprovechaban cualquier oportunidad para transmitir conocimientos a los aprendices de organistas. En una de las dos copias de la *bourrée* titulada «Francesa» una mano de época jesuítica ha señalado la forma de armonizar uno de los esquemas más comunes de la época: el tetracordio descendente conocido como «bajo de lamento» o como comienzo del bajo de chacona. Para ese efecto, ha agregado las sílabas La-Sol-Fa-Mi a la línea del bajo, identificando así al esquema, y luego ha rotulado con cifras las armonías ya especificadas en la escritura a tres voces de la pieza, que es la armonización que todo intérprete de bajo continuo debe improvisar cuando se encuentra con ese bajo: 5, 6, 7-6, (7-6)5. Al estudiar la obra para órgano, el estudiante se preparaba además para la práctica del bajo continuo.

³⁶ TE114 es una versión para tecla de la sonata para 2 violines y bajo SO-01.

De esta manera, los manuscritos de tecla del Archivo Musical de Chiquitos ponen en claro que al menos los organistas de las misiones estaban expuestos a una enseñanza musical letrada. Se esperaba de ellos que conocieran no solo los fundamentos de la notación musical, sino también los rudimentos de la teoría tonal contemporánea, dentro de los límites de los conocimientos de sus mentores jesuitas. La alfabetización era todo lo completa que se pudiera esperar en las circunstancias misionales.

Pero hay voces disonantes, una de ellas la del padre José Cardiel. Este veterano de misiones de guaraníes, mocovíes y abipones y escritor prolífico, se queja de que «lo más que saben los indios es de memoria por su continuo ejercicio; de manera que lo mismo cantan sin el papel en la mano que con él»³⁷. Y en otro lugar:

Aprenden esta facultad con facilidad. Su modo de aprender ... no es comúnmente por reglas ni explicaciones, sino yendo el maestro delante, y siguiendo el discípulo, y dándole un golpe cada vez que yerra, a la manera que hacemos cuando enseñamos alguna habilidad a algún perrillo. Por lo cual, si el Cura no pone especial cuidado, visitando frecuentemente esta escuela, no saben cantar sino de memoria en fuerza del continuo ensayo: y así cantan, y no mal, cuantas Vísperas, Psalmos y letrillas tienen³⁸.

Otro jesuita, Florian Paucke, se refiere a la alfabetización musical del conjunto de esclavos negros de la Compañía en Córdoba del Tucumán, capital de la provincia jesuítica del Paraguay. Estos músicos, presumiblemente enseñados por Domenico Zipoli veinticinco años antes de la llegada de Paucke (1749), hacían música:

sin el conocimiento de notas algunas; lo que ellos cantaban y tocaban lo habían aprendido solo de oído y por el ejercicio continuo; pocos de los cantores sabían leer; yo no supe todo esto desde un principio hasta que por propia experiencia noté que ellos cantaban y tocaban todo de memoria aunque tenían en las manos y ante sus ojos sus escritos musicales³⁹.

³⁷ CARDIEL, José. *Misiones del Paraguay - Declaración de la verdad*. Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alcina, 1900 (manuscrito original fechado en San Borja, 14-9-1758).

³⁸ Aunque el párrafo prosigue así: «Pero si tiene cuidado, aprenden y cantan como músicos, y cualquiera papel que les dan, aunque sea de difícil composición, en leyéndolo dos o tres veces, lo cantan luego». CARDIEL, José. «Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay (1747)». *José Cardiel y su Carta-Relación (1747)*. Guillermo Furlong (ed.). Escritores Coloniales Rioplatenses, 2. Buenos Aires, Librería del Plata, 1953, pp. 115-213, p. 164.

³⁹ PAUCKE, F. *Hacia allá y para acá...*, p. 128.

Aunque este último testimonio se refiere a un ámbito y a protagonistas diferentes de los indios de las misiones, es presumible que el régimen y método de enseñanza haya sido similar. Y nos da una indicación de que la enseñanza de la notación musical no había sido todo lo exitosa que podríamos presumir: en veinticinco años, los músicos habían olvidado la lectoescritura.

Lo que sabemos sobre la historia de las misiones después de la expulsión de la orden (esto es, de las que no desaparecieron rápidamente) tiende a señalar un proceso similar. Alcides d'Orbigny declaró que, en su visita de 1831, oyó «música preferible a toda la que había escuchado aún en las ciudades más ricas de Bolivia», para cuya ejecución «cada cantor, cada corista, con el papel de la música ante sí, desempeñaba su parte con gusto»⁴⁰. Aunque hemos visto que era costumbre cantar de memoria aún teniendo los papeles frente a los ojos, consta que al menos algunos maestros de capilla aún dominaban la lectoescritura musical, ya que le anotaron las melodías de algunas canciones y danzas indígenas, que D'Orbigny luego incluyó en su famoso *Voyage à l'Amérique méridional*.

Los maestros de capilla de San Rafael de Chiquitos que oficiaron como copistas en los últimos años del siglo XVIII, como Tomás Poñés, seguramente educado bajo los jesuitas, producen partituras hermosas y revelan un buen entendimiento, no solo de la lectoescritura sino también de la técnica de composición, ya que los errores eventuales son en ocasiones enmendados para que suenen correctamente. Sin embargo, ya no insertan las sílabas que ayuden a los cantores a entonar correctamente. Los manuscritos de comienzos del siglo XIX, como los de Pablo Surubis, son aún bastante fiables, pero los de las décadas siguientes contienen numerosos errores y delatan el empleo de instrumentos de escritura muy rústicos (Ilustración 6). Para la década de 1880 (más de un siglo después del cese de la enseñanza) muchas copias, como las de Seledonio Tosubes, son ya tan inexactas que es imposible leerlas, mucho menos usarlas como base de una transcripción moderna; es inconcebible que hayan sido utilizadas como fuentes para las ejecuciones musicales. En la década de 1930, Javier Cuyatí apenas si hace un remedo de notación musical, completándose así el paso de la tradición escrita europea a una tradición oral presumiblemente más acorde con la cultura indígena. Si cabe el salto cronológico, yo mismo he visto a los integrantes de la capilla de San Ignacio de Mojos cantar en 1991 con la partitura delante, colocada cabeza abajo en el atril.

⁴⁰ D'ORBIGNY, A. *Viaje a la América meridional...*, vol. 3, p. 1148.



Ilustración 6. Fragmento de *Te Deum* de Domenico Zipoli en dos copias. Archivo Musical de Chiquitos, MSS R36 (jesuítico) y R43 (siglo XIX).

En cuanto a la alfabetización en sentido más amplio, las pautas de ejecución de la música europea fueron paulatinamente cediendo terreno ante las normas interpretativas de la tradición indígena, hasta el punto que versiones actuales de antiguas piezas jesuíticas son casi irreconocibles. He estudiado estos procesos en otros trabajos, señalando cómo las modificaciones que se van produciendo reflejan las pautas culturales, las preferencias estilísticas y el devenir histórico de cada una de las comunidades portadoras de la tradición⁴¹. A manera de ilustración, vaya aquí

⁴¹ WAISMAN, Leonardo J. «Transformaciones y re-semantización de la música europea en América: dos ejemplos». *Data. Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, VII [dedicado a *Música en la Colonia y en la República*] (1997), pp. 197-218; *Idem*. «Why did Indians sing? The appropriation of European musical practices by South-American natives in the Jesuit *reducciones*».

el ejemplo de un motete posiblemente compuesto por Martin Schmid, en su versión original y en la transcripción de una ejecución monódica en la iglesia de Trinidad (Bolivia) en 1975 (Ejemplo 1).

The image shows two musical examples. The first example, starting at measure 17, features a vocal line (S) with lyrics 'Ca-ni - te, ca - ni - te, Ca-ni-te, ca - ni-te,' and a TRIN line with lyrics 'El Se-ñor re-su - ci-tó, ha lle - ga-do el dí - a'. The second example, starting at measure 25, features vocal lines for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) with lyrics 'plau-di-te, plau-di-te, plau-di-te, plau - di-te, ex - sul - ta - te om - nes,' and a TRIN line with lyrics 'Vier-nes San-to mu-río es - tu - vo se-pul-'. Both examples include staves for Vnes (Violoncello) and B.c. (Bajo continuo).

Ej. 1. Anónimo: *Canite plaudite* (Archivo Musical de Chiquitos) comparado con *El Señor resucitó* (Rogers Becerra Casanovas. *Canciones y danzas coloniales mojeñas*. Santa Cruz de la Sierra, 1995).

En un magnífico libro sobre la lengua guaraní en el Paraguay colonial, Bartomeu Meliá hace notar que la variante del guaraní adoptada en las

Studies for a Global History of Music. Reinhard Strohm (ed.). Londres, Routledge, en prensa; *Idem*. «La música en las misiones de Mojos: algunos caracteres diferenciales». *La música en Bolivia de la prehistoria a la actualidad*. Walter Sánchez (ed.). Cochabamba, Fundación Simón I. Patiño, 2002, pp. 529-546.

reducciones jesuíticas, lengua que se fijó por escrito en numerosos textos manuscritos e impresos, no sobrevivió mucho tiempo a la expulsión de la orden de esos territorios. En su lugar, se impuso una variante sostenida exclusivamente por la práctica hablada de los indios y de los colonos españoles que la adoptaron⁴². No parece que esto sea una mera coincidencia: me gustaría finalizar formulando la hipótesis de que la alfabetización, tanto la lingüística como la musical, no encontró un terreno fértil en las culturas indígenas locales. Floreció gracias a la continua vigilancia de los misioneros pero, una vez alejados estos, decayó rápidamente y fue olvidada por grupos humanos cuyas pautas culturales no eran conducentes a su incorporación duradera⁴³ y cuya vida social, además, sufrió tremendas calamidades y desarticulaciones a lo largo del siglo XIX⁴⁴. Ver y oír a los indios cantar leyendo sus partituras fue un hermoso espejismo que sedujo a los jesuitas y azoró a los españoles de las ciudades vecinas, pero duró lo que dura un espejismo.

Recibido: 18 enero 2017

Aceptado: 9 marzo 2017

⁴² MELIÁ, Bartomeu. *La lengua guaraní en el Paraguay colonial*. Asunción, CEPAG, 2003, pp. 107-133.

⁴³ En WAISMAN, Leonardo L. J. he formulado algunas hipótesis sobre la propensión de los chiquitanos a apropiarse de elementos culturales ajenos y luego descartarlos.

⁴⁴ La trágica historia de Chiquitos en el siglo XIX y comienzo del XX aún no se ha escrito en forma detallada. Para un relato resumido, ver el capítulo de GUTIÉRREZ, Ramón «Moxos y Chiquitos en el siglo XIX». *Las misiones jesuíticas...*, pp. 377-385.

