

Recuperando el sonido de la canción boliviana del siglo XIX temprano

Drew Edward Davies, Northwestern University

In J. Sloboda (ed.) (2023) *The Songs of Pedro Ximénez Abril y Tirado (1784-1856)*. Guildhall School of Music & Drama. <https://www.gsmd.ac.uk/the-songs-of-pedro-ximenez-abril-y-tirado-1784-1856>

En Hispanoamérica, las insurgencias y guerras de independencia de principios del siglo XIX marcan una ruptura histórica entre el largo período de colonialismo español y una nueva era en la que se formaron las culturas nacionales. Cada país desarrolla una historia distinta, pero la mayoría comparte desarrollos clave: la secularización de la sociedad; el desafío de forjar relaciones políticas con los países europeos, los Estados Unidos y sus vecinos regionales; y el despertar de interés por la herencia prehispánica. Como tal, el siglo XIX abarca un período complicado, turbulento y a veces contradictorio en la historia de Hispanoamérica. Entre las muchas contradicciones es la boga de los costumbres de la burguesa europea, especialmente los de Francia, entre los criollos (gente nacida en América de herencia europea) en las décadas posteriores a las guerras de independencia.

Conceptos como indigenismo y mestizaje eventualmente ayudan a definir las naciones hispanoamericanas a principios del siglo XX, pero no formaban parte del discurso a principios del siglo XIX, cuando el sistema colonial de castas aún informaba las jerarquías sociales. No obstante, varios proyectos de la Ilustración ya habían comenzado a llamar atención a la singularidad de la historia natural y cultural de las Américas. Informados por un impulso aristotélico de coleccionar y de dar orden, acoplado con un sentido cartesiano de la maravilla de la naturaleza, tales proyectos encontraron en las Américas un mundo maravilloso, puro y diferente que Europa. Entre estos proyectos estaba la compilación del *Códice Trujillo del Perú* como producto de la visita pastoral del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón a las áreas remotas de su diócesis entre 1782 y 1785. El código incluye más de mil cuatrocientos bocetos en acuarela de los pueblos locales, costumbres, plantas y otros aspectos de la historia natural en el noroeste de Perú y su geografía. Además, presenta la transcripción rudimentaria de veinte piezas musicales, incluyendo danzas y cachuas que se interpretaban en las comunidades indígenas, criollas y afroperuanas. Estas cortas piezas han experimentado recientemente un renacimiento en la comunidad de interpretación de música antigua. Martínez Compañón también coleccionó antigüedades prehispánicas, algunas de las cuales fueron remitidas a España. Vea aquí una imagen del *Códice Trujillo del Perú* que representa un baile popular: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Codex_Compañón_página_149.jpg.

Las visitas de Alexander von Humboldt a la región andina, al centro de la Nueva España y al Caribe entre 1799 y 1804 también crearon conciencia del continente americano. Acompañado de guías indígenas e investigadores europeos, Humboldt estudió la geografía natural y la

historia de las Américas y luego publicó en 1811 el muy leído *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* que, entre otras observaciones, abogaba por la independencia de los virreinos y la emancipación de los esclavos. En este cuadro pintado por Friedrich Weitsch (1758-1828) se ve un paisaje ecuatoriano idealizado con Humboldt y su séquito al pie del volcán Chimborazo: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Humboldt-Bonpland_Chimborazo.jpg.

La historia de la música en Hispanoamérica del siglo XIX está profundamente inculcada en estas contradicciones y estas relaciones internacionales. Sin embargo, las alusiones al descubrimiento del pasado prehispánico y la apreciación del presente indígena sigue siendo bastante callado en la mayoría de las obras musicales compuestas antes del modernismo del siglo XX. Los investigadores académicos han identificado la ópera profesional y la cultura del salón entre las nuevas vías de hacer música que últimamente reemplazan la centralidad del ritual de la Iglesia Católica en la vida musical. Estos estudios, que revelan el importante papel de las mujeres *amateur* y la presencia de extranjeros itinerantes profesionales, concentran en gran medida en el público criollo, que es el contexto social en que la mayoría de las fuentes sobrevivientes fueron creadas. De hecho, entre las importantes prácticas musicales que emergen en la esfera criolla hispanoamericana del siglo XIX se encuentran grandes repertorios de canciones seculares, incluso canciones patrióticas influenciadas por la música de la época revolucionaria en Francia y música para bandas de vientos. En la segunda mitad del siglo, se establecen tiendas locales de música para vender partituras e instrumentos. Algunos géneros populares tienen sus raíces en el siglo XIX también, pero falta todavía conocimiento sobre las interrelaciones entre las canciones folclóricas, comerciales y las de los élites en este período.

A pesar de estos interesantes desarrollos, el período entre aproximadamente 1810 y 1850 permanece poco estudiado en la historia de la música hispanoamericana y pocas composiciones del período están conocidas por el público fuera de círculos especializados. Una mirada más cercana a las fuentes sobrevivientes sugiere que el legado musical está complicado y varía entre las instituciones, los países y las actividades de músicos individuales. Como tal, podríamos abordar la escena musical diversa a través de diferentes lentes, incluidos aquellos que se centran en la presencia continua de la Iglesia Católica, en el surgimiento de un mercado musical de partituras y en la cuestión de cómo el pasado y el presente indígena podrían contribuir a la música del período. También es fundamentalmente necesario enfatizar que alejar el centro de actividad musical de la Iglesia Católica tuvo el efecto de alejarla también de la retórica teológica y las jerarquías sociales que estaba obligada a expresar por medio de música litúrgica.

En el período colonial, las catedrales habían sido instituciones poderosas de los élites, y las de México, Puebla, Guatemala, Lima y La Plata (Sucre) contaban entre las catedrales de mayor actividad musical. De hecho, en la Catedral de México, el maestro de capilla de origen español Antonio Juanas (c1762-c1821) fue probablemente el compositor más prolífico de América colonial en cualquier período, con alrededor de 450 obras escritas entre 1792 y 1815. Solo un puñado de estos han sido grabado hasta el día presente, ya que tradicionalmente las agrupaciones interpretativas han dado preferencia a repertorios más antiguos y provocadores. Así Juanas es un claro ejemplo de cómo se descuida la herencia de los inicios del siglo XIX. En Perú y Bolivia, una extraordinaria contraparte más joven de Juanas se encuentra en el músico

criollo Pedro Ximénez Abril Tirado (1784-1856), en adelante “PXAT” o “Ximenez Abril”, un prolífico compositor que, a diferencia de Juanas, escribió música popular de salón y obras orquestales. además de la música sacra. José Manuel Izquierdo König, en su *Catálogo de la obra de Pedro Ximénez Abril Tirado* (versión 1.2, publicada en línea, diciembre de 2015), ha definido en 280 el número de obras sobrevivientes de PXAT, aunque ese número excluye una gran parte de su copiosa producción de música comercial de salón, un repertorio preservado de manera inconsistente.

Nacido en Arequipa, Perú, PXAT trabajó como músico local en su ciudad natal hasta que se mudó a Bolivia en 1833. Ya con unos cuarenta años de edad al momento de la independencia peruana en 1824, PXAT atravesó un período histórico turbulento en que encontró éxito en la música sacra relativamente tarde en su vida, después de las guerras de independencia. Se radicó en la ciudad relativamente adinerada de Chuquisaca en 1833 (Chuquisaca era conocida como “La Plata” durante la época colonial y a partir de 1839 se llama “Sucre”), donde se desempeñó el papel de maestro de capilla de la catedral en un momento en que muchas otras catedrales en Hispanoamérica ya habían disuelto sus capillas de música para conservar recursos. Chuquisaca era conocido en ese momento como un centro de cultura criolla con una activa comunidad de músicos *amateur*.

Escribiendo en géneros europeos estándar como el Divertimento, la Sonata, la Sinfonía y la Misa, Ximénez Abril compuso obras para varias combinaciones de cuerdas, piano, guitarra y voces. Floreció en su país adoptivo de Bolivia donde pudo aprovechar de las nuevas posibilidades en el comercio y de hecho publicó una colección de cien minuetos de guitarra en París en 1844, aunque parece que no haya viajado personalmente al extranjero. También experto en violín, violonchelo, órgano y fortepiano, el papel de PXAT como compositor para guitarra invita una comparación con su contemporáneo ibérico Fernando Sor (1778-1839), quien pasó un tiempo considerable en París. Al igual que Sor, PXAT escribió en los géneros instrumentales europeos, pero su música no se acerca al nivel de virtuosismo de que Sor está conocido. Tampoco utiliza las técnicas extendidas que conectan la música de Sor con las escuelas de violín de Giovanni Battista Viotti (1755-1824).) y Niccolò Paganini (1782-1840). Al contrario, hay una cierta franqueza y seriedad en las composiciones de PXAT que evoca la intimidad del salón y la dignidad del artista *amateur*. Algunas de las piezas tienen acompañamientos sentimentales profundamente puestos con un refinamiento clásico, lo cual es notable para un compositor que no tenía formación en Europa. A menudo se ha comentado que PXAT escribió canciones sobre una variedad inusualmente amplia de poetas europeos e hispanoamericanos, un hecho que indica la erudición del compositor.

Además de esta lista de géneros clásicos en que trabajó Ximénez Abril, también cultivó canciones de arte tituladas *yaravi* o *jaraví*. Estas son especialmente cautivadoras hoy en día, ya que forman un repertorio de música especialmente temprano que hace referencia a un género indígena tradicional en la música de estilo europeo. El *yaravi*, una tradición de canto con raíces en la cultura inka prehispánica con letra en quechua, es profundamente representativo de la riqueza prehispánica de Perú y Bolivia. Susan Thomas escribe en *Oxford Music Online* (anteriormente *Grove's Dictionary*) que el *harawi* es una canción triste de personas de habla

quechua con raíces en la cultura inka indígena en que las mujeres mayores cantan juntas en un rango vocal alto y en una textura heterofónica. Otros investigadores han señalado que también puede existir un aspecto intensamente alegre en el *harawi*, que a menudo se canta junto con flautas. Sin duda el género se ha transformado sustancialmente con el tiempo.

Las características musicales de algunas de las canciones de Ximénez Abril evocan las del género prehispánico hasta un cierto punto, a pesar de su embalaje clásico con acompañamiento de fortepiano. Dado que el tema de lo perdido es recurrente en los yaravies tradicionales, no sorprende que PXAT habría titulado su musicalización del poema “¿Adónde vas, dueño amado?” que es precisamente sobre ese tema, como un yaravi. Esta canción inquietante y melancólica tiene un delicado acompañamiento de fortepiano escrito en el modo menor. Su melodía vocal está relativamente alta y por un lado es similar a las canciones de Franz Joseph Haydn (1732-1809), por ejemplo “*Oh tuneful voice*” (1806), o quizás las de Carl Loewe (1796-1869). Sin embargo, por otro lado, la canción es totalmente distinta de las de esos compositores europeos debido a su textura sencilla y la ubicación del acompañamiento al fortepiano en un rango más bajo que el de la voz (es común que los dos están en el mismo rango). El texto poético, con versos como “El alma sin ti no vive” (“Mi alma no vive sin ti”) habla de la pérdida personal, y la melodía quejumbrosa es sencilla, pero toma giros inesperados dentro de su alta tesitura. Escuche aquí Rafael Montero y Carole Cerasi interpretando la canción como Pista 14 de la grabación en esta colección.

Se podría escribir mucho sobre la autenticidad o inautenticidad de los yaravies de Ximénez Abril en el contexto de las culturas indígenas de Bolivia en el siglo XIX, ya que esta música manifiesta múltiples influencias. Incluso si todas las armonías y figuras melódicas del acompañamiento proceden del clasicismo europeo, los aspectos no anotados de la música, como el timbre y la práctica de interpretación, pueden revelar una sensación de hibridación sonora que no es necesariamente detectable en las notas escritas. De hecho, para mí, importa menos si las figuras musicales de las yaravies de PXAT son de origen indígena o no, y más cómo las obras resonaban en el pasado (y resuenen en el presente) entre las personas que conocen las culturas de Perú y Bolivia. Así, ¿cómo sonaban canciones como “¿Adónde vas, dueño amado?” en el siglo XIX y cómo sería posible recuperar ese sonido hoy en día?

Sabemos que los fortepianos europeos estaban disponibles en ciudades bolivianas como Chuquisaca y ellos probablemente tenían modelos similares a los fortepianos cuadrados bastante delicados que fueron populares en Austria e Inglaterra a fines del siglo XVIII. Ximénez Abril escribe de manera sencilla para el fortepiano, con un registro bastante estrecho y una clara separación entre el ritmo en la mano izquierda y la figuración melódica en la derecha. No debe ser sorprendente que los acompañamientos a veces suenan adecuados para la guitarra, y quizás la guitarra era utilizado por PXAT mismo en sus canciones. Dicho esto, hay poco que sugiera que el acompañamiento de fortepiano hubiera sido muy diferente de cómo habría sonado música similar en Europa en ese momento, por ejemplo, en una interpretación de salón a principios del siglo XIX en Londres.

Sin embargo, cómo sonaba la voz es una cuestión más compleja, ya que las preferencias estéticas de los músicos peruanos y bolivianos pueden haber estado más influenciadas por las canciones que escuchaban en su propio entorno, a todos los niveles de la sociedad, que por los cantantes formados en el bel canto europeo, de los cuales hubo pocos durante la primera mitad del siglo. Al analizar la música instrumental contemporánea en los pueblos andinos, Thomas Turino ha identificado una “calidad de sonido denso” comparable a un órgano que los músicos locales tienen en mente como sonido ideal y al que aspiraban en sus conjuntos. Este sonido difiere mucho de las texturas más claras que suelen preferir los músicos europeos y norteamericanos (Thomas Turino, *Moving Away from Silence: Music of the Altiplano of Peru and the Experience of Urban Migration*, University of Chicago Press, 1993, pág. 55). Otros investigadores han notado la alta tesitura del canto folclórico andino y que algunos cantantes tienden a imitar los sonidos de los *sikuris* (conjuntos de caramillos) u otros instrumentos con sus voces. ¿Podrían los cantantes originales de las canciones de PXAT haber abrazado ciertos aspectos sonoros de la canción tradicional –un sonido denso, elementos de heterofonía, ambigüedad de género, imitación de instrumentos folclóricos y, por supuesto, el rango alto– en sus interpretaciones, especialmente en aquellas piezas tituladas yarawí? ¿Existen prácticas de ornamentación y ubicación del ritmo que difieran de Haydn, digamos, incluso la posibilidad de una sutil heterofonía?

Las canciones de PXAT, por supuesto, no son ni música folclórica indígena ni canciones europeas; más bien son canciones creadas en el entorno de los élites bolivianos durante el período de independencia, región que cultivó géneros europeos de moda, pero que tenían importantes y activas culturas locales también. Esto es un ambiente bastante distinto de la música catedralicia de la época colonial. La alta tesitura (quizás mejor reproducida por un *haute-contre*, un contratenor o una soprano lírica) y las referencias al yarawi aclaran esta hibridez y apuntan al contexto criollo urbano del repertorio, más que a un contexto indígena rural. Como tal, la música existe en una categoría social entre lo europeo y lo indígena, una mezcla de categorías que una persona criolla como PXAT podría haber experimentado durante su vida en una época de transición. En un libro fascinante, Michelle Bigenho vincula la atención a los artefactos prehispánicos con las construcciones nacionales que salieron en la nueva nación boliviana, afirmando que “la búsqueda de la autenticidad indígena es un sitio principal de la política boliviana contemporánea” (Michelle Bigenho, *Sounding Indigenous: Authenticity in Bolivian Music Performance*, Macmillan, 2002, pág. 23). Continúa, escribiendo que tales referencias a los indígenas son irónicamente “una corriente política y cultural... en la que los mestizos-criollos han utilizado referencias a las culturas indígenas para reforzar una identidad nacional o regional (pág. 97)”.

Para mí, la lente a través de la cual Bigenho ve la cultura criolla de la época forma el punto de partida ideal para imaginar cómo una interpretación actual podría abarcar la hibridez única de las obras de PXAT y celebrar sus raíces europeas e indígenas sin exagerar. Como tales, estas piezas se han convertido en artefactos del período poscolonial temprano cuando las naciones hispanoamericanas comienzan a apreciar su propia herencia. En mi opinión, un enfoque históricamente informado para esto emparejaría un fortepiano de época con un cantante que también podría tener competencia en otras músicas andinas y, por lo tanto, podría lograr un

mundo sonoro híbrido basado en el entrenamiento en ambos entornos. En otras palabras, la *performance* presentaría ambos elementos patrimoniales de una manera seria, sincrónica, refinada y artísticamente convincente.