

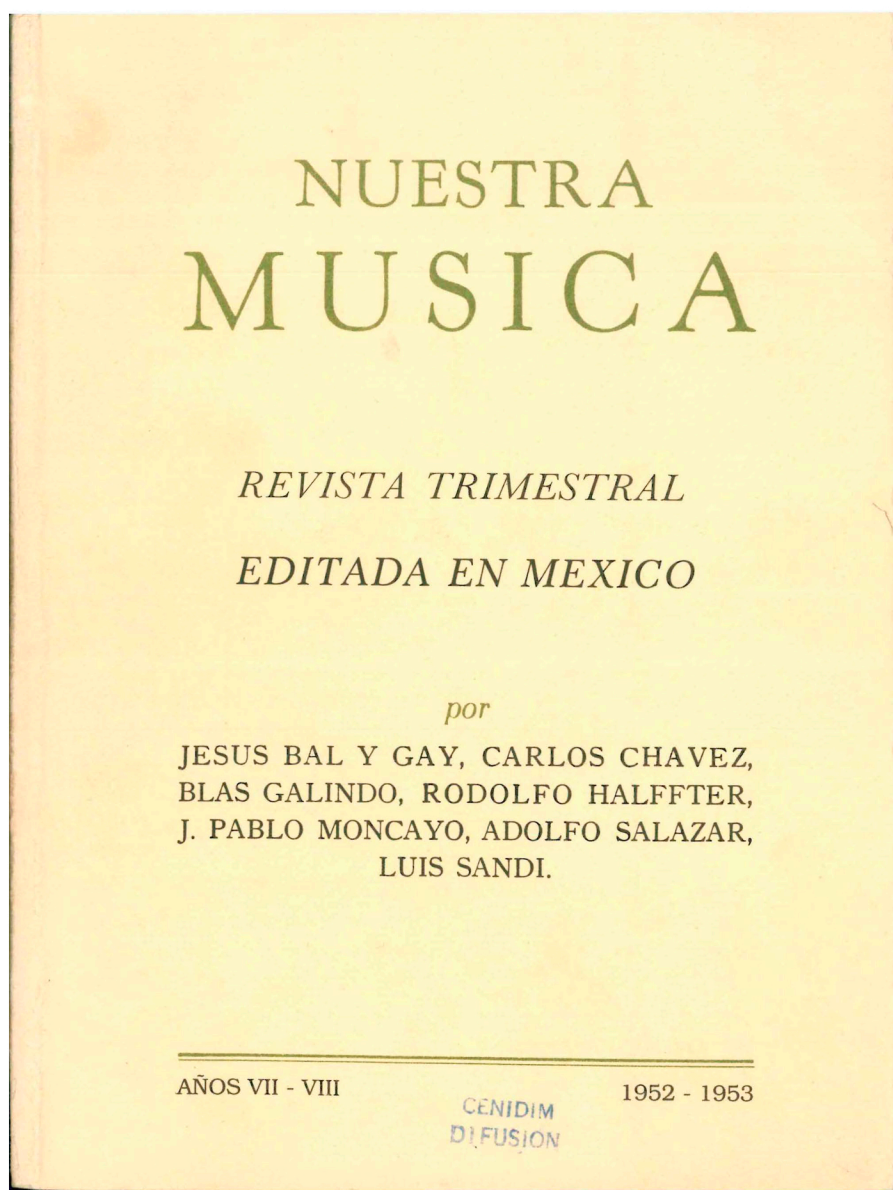


CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

Nuestra Música: Revista Trimestral Editada en México, Conaculta, INBA, CENIDIM, Año VII- VIII
1952-1953 (Reimpresión Facsimilar, México, Octubre 1993), 295 p.

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL

EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,
J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR,
LUIS SANDI.

AÑOS VII - VIII

1952 - 1953

CENIDIM
DIFUSION

ESTA EDICION FUE
REALIZADA CON LA
AUTORIZACION DE
EDICIONES
MEXICANAS DE
MUSICA A.C.

©EDICIONES
MEXICANAS
DE
MUSICA A.C.

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, BLAS GALINDO, RO-
DOLFO HALFFTER, J. PABLO MONCAYO,
ADOLFO SALAZAR, LUIS SANDI.

SUMARIO:

*La Música en Valladolid de Michoacán, por MIGUEL
BERNAL JIMENEZ.- Situación de la Música en Francia
a Partir de 1945, por PAUL COLLAER.- La Sinfonía y
su Orquesta, por ADOLFO SALAZAR.- Candelario Huízar,
por JESUS C. ROMERO.- Problemas del Compositor en Amé-
rica, por LUIS SANDI.- Idea y Estilo, por MICHAEL
GREET FIELD.*

AÑO VII - Núm. 25 - 1er. Trimestre, 1952 - México, D. F.

GENIDIM
DIFUSION

NUESTRA
MUSICA

NUESTRA MUSICA

PUBLICACION DE
EDICIONES MEXICANAS
DE MUSICA

Director
RODOLFO HALFFTER

Redacción y Administración
Avenida Juárez 18, Desp. 206.
México, D. F.

PRECIO DE SUSCRIPCION

Seis números	\$ 10.00 m. n.
Número suelto	2.00 „ „
Número atrasado	4.00 „ „

Para el extranjero:

Seis números	2.50 Dls.
Número suelto	0.50 „
Número atrasado	1.00 „

Registrado como artículo de 2a. clase en la Administración de Correos de México, D. F., el 5 de abril de 1946.

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER, J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR, LUIS SANDI.

SUMARIO:

La Música en Valladolid de Michoacán, por MIGUEL BERNAL JIMENEZ.- Situación de la Música en Francia a Partir de 1945, por PAUL COLLAER.- La Sinfonía y su Orquesta, por ADOLFO SALAZAR.- Candelario Huízcar, por JESUS C. ROMERO.- Problemas del Compositor en América, por LUIS SANDI.- Idea y Estilo, por MICHAEL GREET FIELD.

AÑO VII - Núm. 25 - 1er. Trimestre, 1952 - México, D. F.

LA MUSICA EN VALLADOLID DE MICH O A C A N*

Por Miguel BERNAL JIMENEZ

II

ARCHIVOS

HEMOS de ocuparnos ahora de las fuentes documentales que han proporcionado datos para este bosquejo de las actividades musicales en Valladolid de Michoacán. Helas aquí:

- 1) Archivo musical del Conservatorio de "Las Rosas".
- 2) Archivo musical de la Capilla catedralicia.
- 3) Archivo del Cabildo Eclesiástico.
- 4) Archivo Episcopal.
- 5) Archivo de la primera parroquia vallisoletana.
- 6) Archivo del Cabildo Civil.
- 7) Periódicos y gacetillas del siglo XIX.
- 8) Tratados musicales antiguos de propiedad particular.

* Véase NUESTRA MÚSICA, Año VI, Núm. 23, pág. 153 y siguientes.

ARCHIVO MUSICAL DEL CONSERVATORIO DE "LAS ROSAS"

Compitiendo con la curiosidad por saberlo todo acerca del Colegio que a lo largo de más de una centuria había formado un archivo musical tan importante, se despertaba el interés por transcribir y examinar las obras musicales mismas. Si lo primero había de llevar al descubrimiento del Primer Conservatorio de América, lo segundo fué revelando poco a poco la existencia de obras inéditas cuyo valor es no sólo histórico sino artístico.

Dos grandes divisiones era posible hacer de inmediato: música religiosa y música profana. Dentro de ellas cabía una rica clasificación:

MUSICA RELIGIOSA:

Villancicos	38
Misas	18
Motetes	18
"Areas"	16
"Cantadas"	11
Dúos	11
"Trecetos"	6
Coloquios	5
Loas	4
Salves	4
Obras varias (responsorios, secuencias, misereres, misterios, vigiliat, coplas, pastorelas, etc.)	25

MUSICA PROFANA:

Sonatas a dos guitarras	14
Oberturas	3
Arias	3
Boleras	2
Sainete	1
Coro recreativo	1

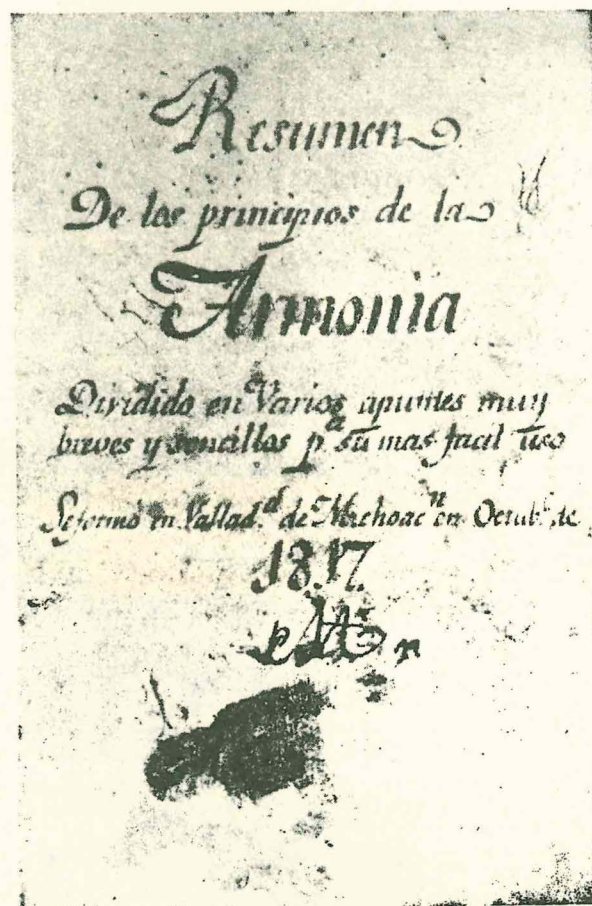
Un simple escarceo permitió constatar que tan valioso tesoro musical estaba, por desgracia, no sólo incompleto por des-



"La Obertura de Sarrier es más hermosa, más orquestal y concluye con una fuga llena de brío".



"La primera edición musical hecha en América".



"Opúsculo manuscrito de lúcida exposición".

aparición de obras sino por deficiente dotación de *particelle* en muchas de las existentes. Así y todo, teníamos entre manos un rico caudal.

Aguijoneaba nuestra curiosidad la circunstancia típica de que este archivo —como todos los auténticamente viejos— carecía de partituras, estando a nuestra disposición únicamente las partes sueltas vocales o instrumentales. Reunirlas tiene para el musicólogo el mismo absorbente interés que habría para un pintor en juntar y componer ordenadamente los fragmentos de un cuadro cuyo tema y autor estuviesen por descubrirse.

Empezamos por transcribir y poner en partitura lo que en un primer examen parecía más sugestivo. Dos Oberturas nos intrigaron de inmediato: la de Antonio Sarrier y la de Antonio Rodil. Escritas en grafía del siglo XVIII, sólo necesitaban ser puestas en partitura, de suerte que pronto pudimos apreciarlas. Permítasenos hacer momentáneamente a un lado nuestro propósito de solamente esbozar las características del archivo de Las Rosas, para mencionar particularmente estas dos obras de valor excepcional.

Ambas carecen de fecha; pero creemos se deban asignar a la primera mitad del siglo XVIII por las siguientes razones:

1ª Constan de tres partes o movimientos, a la manera de la Obertura creada por Alejandro Scarlatti (1660-1725): "un movimiento lento entre dos vivos".¹

2ª La composición orquestal (cuarteto de cuerdas, dos trompas y dos oboes) es típicamente setecentista.

3ª Muestran un avance con relación a la forma clásica italiana y es que el primer tiempo de ellas está construido claramente según los cánones de la sinfonía.

Ambas Oberturas son de factura irreproachable, diferenciándose ante todo en que la de Rodil posee una elaboración más equilibrada en desarrollos temáticos y la de Sarrier, en cambio, es más hermosa, más orquestal y concluye con una Fuga llena de brío. Dada su antigüedad, su forma y procedencia, las dos pueden ser vistas como las primeras sinfonías escritas en

¹ Michel Brenet, *Diccionario de la Música*, Ed. Iberia, pág. 358.

América. Apuntaremos todavía un mérito más, el que significa encontrar en Nueva España obras como éstas, precisamente en una época en que la Vieja España carece de música orquestal pura.²

Nuestro estudio continuó con los Villancicos, cuya semiografía (compases y llaves antiguos, residuos de las viejas proclaciones, ligaduras y notas denigradas, etc.) acusa una época que va de fines del siglo xvii a principios del xviii. Allí encuéntranse páginas sencillamente conmovedoras, como "Niños, niños, a Bethlem", "Dos licenciados gorriones", "Ha, negliyo". Colindantes con los villancicos están las Pastorelas. La de Jerusalem es digna de figurar en cualquier concierto contemporáneo. Está destinada a un coro compuesto de Tiple primero y segundo, Alto y Tenor, y a una orquesta constituida solamente por 2 Trompas, Violín primero y segundo y Bajo (probablemente violoncelos y contrabajos).

Seguimos después con las "Areas", "Cantadas", etc. A la fecha quedan todavía una buena cantidad de obras por transcribir; pero tenemos la impresión de haber examinado las principales. Quien desee conocer pormenorizadamente el catálogo del archivo de Las Rosas puede consultarlo en la monografía citada.³ Por lo demás, estamos preparando una Antología de él.

Dicho archivo proporciona algo más que músicas nuevas: compositores desconocidos. En la siguiente lista total de los autores de apellido español que aparecen en las obras, subrayamos los que hasta la fecha ignoraba la historia musical:

Antonio Sarrier	José Ma. Aldana
Antonio Rodil	Atiene o Atienza
Francisco Moratilla	Juan Corchado
José Gabino Leal	Manuel Sumaia
Cayetano Perea	Manuel Delgado
Francisco Xavier Ortiz de Alcalá	Santiago Herrera
Ecbevarría	Diego de las Muelas

² Roland-Manuel, *Manuel de Falla*, Ed. Losada, pág. 12.

³ Miguel Bernal Jiménez, *El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, 1939.

Gregorio Remacha	Alba
José de Torres	Carlos Patiño
Emanuel Zendejas de Ferrer	Siria
Tomás de Ochando	Mirilusa
Pedro Martínez Victorica	Mora
Vicente Anastasio de Alcalá	José Pérez
Ignacio Ortiz de Zárate	Antonio de Salazar
José Nebra	

Surge de inmediato una pregunta perentoria: ¿Tales compositores eran novohispanos? Durante años anduvimos inútilmente tras la pista de Francisco Moratilla, uno de los autores más notables de nuestro archivo. Por fin, en junio de 1948, pudimos localizarlo en Barcelona, al consultar los ficheros del Instituto Español de Musicología:

MORATILLA, Francisco.—Maestro de capilla de la Iglesia Magistral de San Justo y Pastor de Alcalá de Henares. En la Iglesia Mayor de Alcalá de Henares se conservan unos Villancicos que se "han de cantar en los Maytines del Nacimiento de N. S. Jesucristo, este año de 1735".⁴

Es, pues, muy probable que este compositor no sea novohispano. ¿Habría venido, al menos, al virreinato de la Nueva España? No lo sabemos. En cambio, los documentos hallados en la propia Valladolid de Michoacán nos revelan que el Br. don Joseph Gabino Leal desempeñó sucesivamente en este lugar los puestos de Capellán de Coro, Maestro de Capilla y Maestro de Escoleta de la catedral. En 1744 tenía más de 13 años de servir allí como músico y pedía ayuda al Cabildo, alegando estar pobre y dedicarse "a la composición de varias obras cuyo ejercicio me ha quebrantado la salud".⁵ Este atribulado compositor fué también maestro de Las Rosas.⁶

Consta igualmente que Cayetano Perea vivió en Vallado-

⁴ Agradecemos la ayuda entonces recibida del Director de dicho Instituto, D. Higinio Anglés.

⁵ Archivo del Cabildo Eclesiástico.

⁶ Archivo Episcopal.

lid de Michoacán, donde el 20 de noviembre de 1782 era nombrado maestro de canto llano de los niños Infantes de la catedral.⁷ Enseñó también en Las Rosas.⁸

Joseph Antonio Ortiz de Alcalá era monacillo de la catedral en 1728 y de 1762 a '76 desempeñó el puesto de Mayordomo del Colegio de Sta. Rosa María.⁹

Francisco Xavier Ortiz de Alcalá (padre del anterior) era ayuda de Sochantre y Bibliotecario de la capilla catedralicia en 1740. De 1750 a '58 se ocupó de la mayordomía de Las Rosas, escribió música para ellas y fué uno de sus primeros maestros.¹⁰

Juan Joseph de Echevarría—uno de los fundadores del Colegio de Infantes—,¹¹ después organista de la catedral,¹² era luego maestro de Las Rosas en 1781-83, ganando 14 pesos al mes.¹³

De los demás compositores nada sabemos hasta la fecha, pese a nuestras múltiples pesquisas y al interés enorme que tenemos por dilucidar la incógnita de nombres como los de Rodil y Sarrier.

Digamos por último que entre los papeles de música del Archivo en cuestión, hallamos un grueso rimerio de otros no musicales, que mucho habían de servir a nuestros estudios: eran las *Informaciones* relacionadas con la admisión de las colegialas; más de 58, en total, con fechas que van de 1748 a 1806.

ARCHIVO MUSICAL DE LA CAPILLA CATEDRALICIA

A diferencia del anterior, este archivo ha estado en uso hasta el presente, aunque hoy día sólo una pequeñísima parte de él, debido a la actual legislación musical litúrgica. De aquí su clasificación principal:

⁷ Archivo Ep.

⁸ Archivo Ep.

⁹ Archivo Ep.

¹⁰ Archivo Ep.

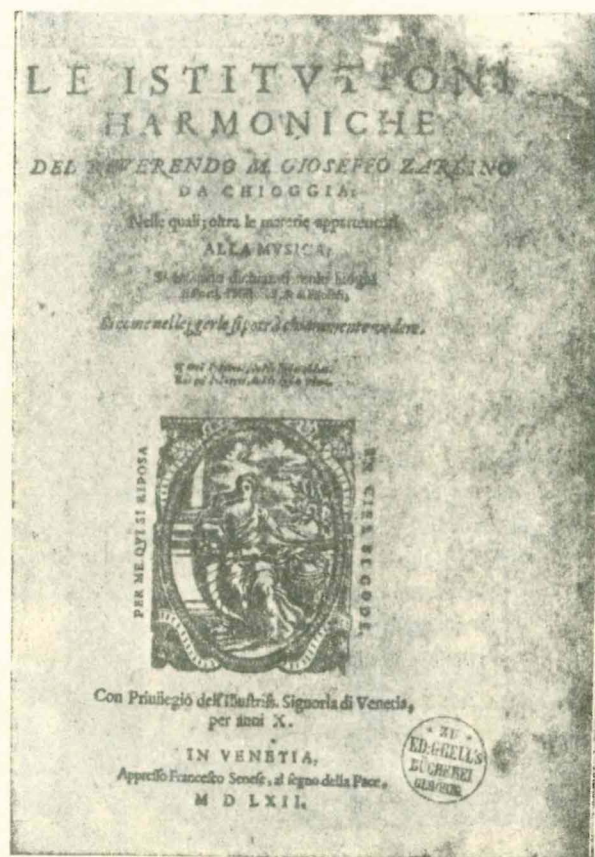
¹¹ Archivo del Cab. Ecl.

¹² Idem.

¹³ Archivo Ep.



"Tratado de vihuela, sumamente valioso y raro".



"Uno de los primeros tratados de composición".

- Libros corales de canto gregoriano.
- Música figurada antigua, vocal e instrumental.
- Música litúrgica contemporánea.

Los libros corales gregorianos son casi todos de gran formato (81 x 58, aproximadamente) y están pintados a mano sobre pergamino. Por las fechas halladas y por la caligrafía general, pueden atribuirse a amanuenses del siglo XVIII. Algunos tienen capitulares hermosamente miniadas a la usanza europea. La versión gregoriana que nos ofrecen es naturalmente la de su época: corruptelas melódicas, accidentes espurios, barras arbitrarias, himnos de ritmo mensural, pentagrama en vez de tetragrama, etc. Forman un total aproximado de cien tomos.

En la segunda sección hallamos:¹⁴

MUSICA RELIGIOSA:

Misas con orquesta	60
Misas con órgano	31
Maitines	25
Oficios de Semana Santa y Cuaresma	18
Oficios de Difuntos	20
Salmos con orquesta	85
Obras varias (himnos, motetes, antifonas, etc.) ...	53
Versos de Tercia	10

MUSICA PROFANA:

Música instrumental (oberturas, sinfonías, Concier- tos, Quintetos, Cuartetos, Tríos) en número abundante e indeterminado, reunidos en carpetas que alcanzan un total de	26
Música para piano, en carpetas	3

¹⁴ Extraído del "Inventario General de las obras de música que tiene el Archivo de esta Santa Iglesia, en la fecha, formado en la chantría del Sr. Prebdº D. Francisco Banegas Galván", Morelia, noviembre de 1902.

Los autores que figuran en la producción sacra son:

Asola	Diabelli	Marín
Assioli	Elizaga	Moroti
Alban (Juan de)	Españoleto	Mozart
Arenzana	Echevarría	Massimino
Anónimo	Fuhrer	Nanino
Aguila	Galuppi	Ortiz (Benito)
Anerio	Gaensbacher	Ochando
Basani	Guglielmi	Pergoleso (?)
Bernini	Gounod (Charles)	Palestrina
Benoit	Giora	Rossi (L. F.)
Benz	Herrera	Ricci
Buitrón (Juan B.)	Hache (F. de la)	Roldán
Balcázar (Cruz)	Juanas	Rossini (Joaquín)
Bellini	Jerusalem	Sabatini
Bustamante	Lachner	Soriano
Bencini	Lombardi	Solórzano
Cendejas	Lemus (Francisco	Terradellas
Carrasco	de P.)	Villalpando
Corseolo	Loretto (Bernardino)	Virgen
Cerruti	Mercadante (Saverio)	Viraneli
Chavarría	Mora	Zárate (Ortiz de)
Concone	Mirilusa	

Es sintomática la reaparición de ciertos autores conocidos en el archivo de Las Rosas: Mora, Mirilusa, Ortiz de Zárate, Echevarría, Ochando. Juanas y Jerusalem son dos de los compositores que están representados por un mayor número de obras en el archivo catedralicio. Ambos fueron maestros de la catedral de México,¹⁵ muy afamados, y consta por las Actas Capitulares de la de Valladolid que el primero recibía un estipendio anual por surtir de música a la capilla michoacana.¹⁶ Tal vez sucedió otro tanto con el segundo. Elizaga—primero monaguillo, luego organista—dió lustre a la catedral de su ciudad

¹⁵ Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México*, 1934.

¹⁶ Archivo del Cab. Ecl.

natal también como compositor. Su "Miserere" fué celebradísimo por los contemporáneos. Bernardino Loretto fué maestro de capilla en esa misma catedral, donde obtuvo fama como compositor; su himno "Vexilla Regis" es todavía recordado por los viejos morelianos; otro himno ("Ave maris stella") sigue cantándose hasta el día de hoy.

La presencia de un grupo considerable de obras profanas se explica por la decadencia universal de la música sacra de los siglos XVIII y XIX. El nuevo mundo era un espejo del viejo. Los cuartetos, tríos y sinfonías de Haydn y de Mozart que se hallan en este archivo tienen el mérito de estar en sus primeras ediciones.

De la tercera porción de este archivo no nos ocuparemos pues carece de interés. Se trata de obras cuyos autores son los compositores más conocidos del movimiento ceciliano alemán surgido a fines del siglo pasado: Haller, Mitterer, Mohr, etc.

ARCHIVO DEL CABILDO ECLESIASTICO

Salvo su primer tomo, se encuentra completo, desde los primeros años subsiguientes a la erección de la catedral (siglo XVI). En él hallanse documentos de trascendencia única para la historia de México, particularmente durante el período de la Guerra de Independencia. Recuérdese que Hidalgo, Morelos, Iturbide, eran súbditos de Valladolid en la jurisdicción eclesiástica. Para noticias musicales relacionadas con la catedral, esta es la fuente principal. Por desgracia no hemos podido hacer un estudio sistemático de ella.

ARCHIVO EPISCOPAL

Copiosísimo, pero muy saqueado, a raíz y después de su incautación por el Gobierno Federal. De él provienen casi todos los datos referentes a la vida interna y económica del Colegio de Las Rosas. Por falta de un catálogo, es sumamente laborioso consultarlo. Los hallazgos resultan enteramente fortuitos,

pues querer encontrar un documento, aun teniendo noticia de su existencia y fecha es literalmente "buscar una aguja en un pajar". Estamos seguros de que guarda todavía valiosas noticias no localizadas hasta la fecha.

ARCHIVO DE LA PRIMERA PARROQUIA VALLISOLETANA

Anexa a la catedral estuvo durante siglos la única parroquia de la ciudad. Sus libros de partidas de bautizos, matrimonios y defunciones han sido escrupulosamente llevados y conservados desde la fundación. En ellos es dado hallar noticias de alcance musical, pues al inscribir los nombres de adultos que allí figuran se añade casi siempre su oficio y casta. Por ejemplo, en fecha 14 de agosto de 1680, se consigna la muerte de "Don Juan de Sánchez, indio ladino, organista de la catedral". En 29 de noviembre de 1637—digamos otro caso—Juan Varroso o Varresa, "mulato cantor de la catedral", es testigo matrimonial.

ARCHIVO DEL CABILDO CIVIL

Lamentablemente devastado, todavía contiene algunas noticias relativas al Colegio de Santa Rosa María.

PERIÓDICOS Y GACETILLAS DEL SIGLO XIX

En la Biblioteca Pública de la ciudad (sección hemeroteca) es posible rastrear noticias sobre actividades musicales morelianas.

TRATADOS MUSICALES ANTIGUOS DE PROPIEDAD PARTICULAR

Merecen mencionarse los siguientes:

1) El Gradual Dominicano que, impreso en México en 1576 por Pedro Orcharte, se estima como la primera edición musical hecha en América.

2) La "Orphenica lyra" de Miguel Fuenllana. Tratado de vihuela, impreso en España en 1554, sumamente valioso y raro.

3) "Le Istitutioni armoniche" de Zarlino, editadas en Venecia en 1562. Uno de los primeros tratados de composición que salieron a luz pública.

4) "Breve explicacion de la Teorica y practica de el canto llano", tratadillo manuscrito, obra de don Cayetano Perea, el maestro y compositor de quien hicimos mención páginas atrás.

5) "Resumen de los Principios de la Armonía, dividido en varios apuntes muy breves y sencillos para su más fácil uso. Se formó en Valladolid de Michoacán en octubre de 1817". Opúsculo manuscrito de lúcida exposición que contiene, además de lo enunciado, nociones sobre contrapunto y fuga. Perteneció a José Norberto Páramo, quien en 1805 era maestro de escoleta en la catedral y, en la fecha del tratado, primer sochantre de la misma. Este Páramo desempeñó, a lo que parece, un papel tristemente célebre en los inicios de nuestra Independencia pues se dice haber sido él quien delató las Primeras Juntas de Valladolid.¹⁷

CONCLUSIÓN

Los archivos musicales de Valladolid de Michoacán no son caso único. Sabemos de ciencia cierta la existencia de otros que, a juzgar por su monto, deben ser mucho más importantes. Tales archivos constituyen una mina documental de valor incomparable para la historia del arte musical mexicano y del americano en general. Mediante su estudio será posible estimar nuestro pasado, ya que cuanto hasta el momento se ha escrito sobre el particular reduce a una simple recopilación de aquellas noticias muy genéricas que se hallan dispersas en las crónicas de los primeros historiadores novohispanos, adoleciendo tales trabajos de una falla esencial y gravísima, semejante a la que ten-

¹⁷ J. Romero Flores, *Historia de la Ciudad de Morelia*.

drían los de quien se diese a escribir acerca de la pintura pompeyana sin haber visto jamás un cuadro de esa procedencia.

"La reconstrucción del hecho a base del documento" es una labor indispensable al historiador, pues, como afirma Langlois y Seignobos:¹⁸

"Obras de erudición o de historia, hechas conforme a las reglas del método más exacto, han resultado defectuosas o aun totalmente inútiles por la simple circunstancia material de que el autor no conocía documentos mediante los cuales los que tenía a mano y con que se contentó habrían sido ilustrados, completados o perdido todo su valor".

Sólo las obras musicales pueden hablarnos válida, eficaz y objetivamente del mérito de un compositor, de un país o de una época. ¡Pobre de Beethoven, si sólo poseyésemos de él los datos biográficos y las referencias de sus contemporáneos! No sabríamos si tenerlo por genio o por mediocre, por hombre de cultura moral extraordinaria o por miserable hipocondríaco.

Cuando nuestros archivos musicales hayan sido descubiertos y estudiados, nos sorprenderemos de nuestro pasado musical y nos sentiremos orgullosos de él. Tal vez así dejemos de creer que nuestra historia empieza con el Himno Nacional o que México es un país bárbaro del cual nada se puede decir hasta los últimos veinticinco años...

¹⁸ *Introducción a los Estudios Históricos*, Madrid, 1913.

SITUACION DE LA MUSICA EN FRANCIA A PARTIR DE 1945

Por Paul COLLAER

CON las obras más recientes de Darius Milhaud, Henri Sauguet, Francis Poulenc, Jean Françaix y otros compositores, llegamos al término de una evolución que, partiendo de Debussy, reafirma la primacía de la melodía y la solidez del principio de la tonalidad: dos características que parecen ser necesarias para la existencia de la música francesa, cuya principal aspiración es generalmente la nitidez y la transparencia. Esta necesidad, proclamada por la mayor parte de los músicos franceses, provoca por parte de éstos una firme oposición a todas las proposiciones que tiendan a dislocar el sistema tonal tradicional: en primer lugar, las de Schoenberg. Declaraciones recientes atestiguan la violencia de esta oposición y la actitud conservadora (no confundirla con una posición retrógrada) de los músicos franceses. Georges Auric escribía en "Lettres Françaises" del 21 de abril de 1945: "En 1918, Darius Milhaud, Poulenc, Honegger, Ger-

maine Tailleferre y yo dirigimos un mensaje cordial al autor de "Pierrot Lunaire": Arnold Schoenberg, le saludamos. Esto tenía su significación, en aquella época. En 1945, cómo negarse a comprenderlo, un olor a cadáver se desprende de un arte impostor, que no puede engañarnos". En el mismo periódico (5-5-45) Francis Poulenc escribe: "El asunto Schoenberg está terminado. Hablemos de él en pasado, de una vez para siempre".

Estas sangrientas aseveraciones dan la réplica a los jóvenes músicos franceses: Leibovitz y Nigg, que tal vez influenciados por Olivier Messiaen se apartan de la vía trazada por Satie y los Seis y descubren en las proposiciones de Schoenberg indicaciones que sirven mejor a sus designios. Por otra parte, es posible que temperamentos como los de Poulenc, Auric y Sauguet se sientan más ofendidos por la sensibilidad dolorosa y crispada de Schoenberg, por su expresionismo paroxista, que por sus puntos de vista sobre la construcción. Es posible que no disocien la sensibilidad de Schoenberg de sus innovaciones técnicas y que no hayan dedicado una atención suficiente a estas últimas para discernir lo que se puede extraer de ellas con una expresión muy diferente. Parece no estar alejada de la verdad esta última suposición, ya que en el mismo artículo Poulenc rinde homenaje a la "belleza deslumbrante", de las obras de Alban Berg, quien supo adaptar a su propio temperamento los puntos de vista de Schoenberg.

Esta interesante polémica incluye también la defensa de las obras recientes de Strawinsky, consideradas como retrógradas por los alumnos de Messiaen, opinión a la que se unía, hace tiempo, un maestro tan venerado como Charles Koechlin, y también la defensa de Darius Milhaud al que París no ha reservado el lugar eminente que le corresponde. "Hay que conceder una aprobación unánime a un hombre como Darius Milhaud" escribe Georges Auric (*Lettres Françaises*, 4-11-44). Diremos además que esta polémica ha tomado un tono de invectiva y de violencia oratoria, imitando las costumbres políticas internacionales de después de la guerra, en donde la tolerancia no es una cualidad apreciada.

En el momento que todo parece indicar una cierta estabili-

dad y se prevé el nacimiento de un estilo general (lo cual implica el peligro de un nuevo academismo), he aquí que todo se plantea de nuevo. Desde 1936 algunos jóvenes franceses se muestran poco satisfechos con la tendencia al equilibrio que persigue el arte llamado neo-clásico. Les decepciona la objetividad de las obras recientes de Strawinsky y afirman la necesidad de ciertas consideraciones de orden espiritual, preliminares para la concepción y realización de la obra de arte. Yves Baudrier, nacido en 1906; Daniel Lesur, nacido en 1908; André Jolivet, nacido en 1905 y Olivier Messiaen, nacido en 1908, constituyen el grupo "Jeune France". Para Baudrier, "la sola razón de ser del artista creador es su voluntad de amor al prójimo, la única capaz de crear un clima sentimental estético; de la contemplación de las bellezas a veces violentas, pero siempre armoniosas, deben nacer necesariamente, la ética y patética más eficaces. Lo que equivale a decir hasta qué punto el arte debe ser humano, estar alejado de las torres de marfil y de una estéril contemplación de su perfección para alcanzar su trascendencia".

Jolivet ensaya "dar a la música su carácter original antiguo, cuando constituía la expresión mágica y de encantamiento de los grupos humanos. La música debe ser una manifestación sonora en relación directa con el sistema cósmico universal". La misma redacción de estos textos afirmativos nos muestra hasta la evidencia que sus autores conceden poco aprecio a la nitidez y la claridad de las ideas. Prefieren las nieblas del misticismo y en esta atmósfera es donde se desenvuelve el talento indiscutible y personal de Olivier Messiaen. Paul Landormy habla de él en términos que lo sitúan con exactitud: "Olivier Messiaen es un innovador a su manera, pero no es un revolucionario. No piensa de ningún modo en improvisar un nuevo oficio musical sin preocuparse de la tradición. Al contrario, basa sus innovaciones en un estudio atento y minucioso del pasado. Ha explorado toda la música antigua, clásica y moderna. En particular, el canto gregoriano y la rítmica hindú. Ha sido iniciado en el "cuarto de tono" por Wischnegradsky y en las "Ondas Martenot" por el mismo Martenot. Ha escuchado apasionadamente y anotado escrupulosamente, tanto como es posible, el canto de los pájaros.

Su técnica se enriquece con preciosos descubrimientos en todos esos dominios tan diversos y tan vastos".

"Entre los modernos, le han instruído mucho Debussy con su "Pelléas", Juan y Noel Gallon con sus teorías sobre la "armonía verdadera" implícita en la melodía, Marcel Dupré con su gusto por el contrapunto, Maurice Emmanuel con sus cursos sobre las variaciones del lenguaje musical, Paul Dukas, Stravinsky, Alban Berg, su amigo André Jolivet, Moussorgsky y Rimsky-Korsakoff (cita tales influencias todas revueltas sin establecer un orden riguroso). Cierta deseo de mágica suntuosidad en la armonía, el uso habitual de las mixturas en el órgano y el hábito de las orquestaciones cambiantes de Paul Dukas, le han conducido hacia esas espadas de fuego, esas corrientes de lava azul-naranja, esas bruscas estrellas, esos remolinos de sonidos y colores de arco-iris de los que se expresa con amor en el prefacio de su Cuarteto para el Fin del Tiempo".

"Y todo esto no es más que los medios. El fin es éste: Olivier Messiaen es ante todo un músico católico. Todas sus obras, religiosas o no, llevan el sello de la fe cristiana. Su solo fin es cantar a Dios y al misterio de Cristo".

Desde 1930, Messiaen atrajo la atención sobre él por su poema para orquesta: "Las Ofrendas Olvidadas", al que siguió en 1933 un gran políptico para órgano: "La Navidad del Señor". En 1936 compuso "Poemas para Mí" para soprano y orquesta, en los que se perfila plenamente su personalidad. La declamación de estos poemas se aproxima bastante a la de la "Orestíada" de Milhaud. La armonía es una prolongación de la de "La Péri" de Dukas y su compleja rítmica se libera de la tiranía de la barra de compás. La melodía tiende a convertirse en un fluir continuo y a construirse sobre escalas modales o defectivas. En rigor, la música no parece estar concebida como una organización, como una arquitectura basada sobre la división del tiempo: evidentemente, quiere abolir el tiempo, hacer perder la noción de la duración, dar la impresión de que no tiene principio ni fin. Hunde al auditor en el olvido del instante y lo conduce hacia la contemplación y el éxtasis religioso. (Observemos de pasada que la abolición de la noción de duración se percibe en muchas músi-

cas místicas, como el organum "Sederunt Principes" de Perotino).

Estas tendencias hacia una liberación temporal resultan aún más señaladas en el "Cuarteto para el Fin del Tiempo", para piano, violín, clarinete y violoncelo, escrito cuando estaba prisionero en Alemania, en 1941, sobre un argumento sacado del Apocalipsis de San Juan. Acordes de siete notas, aglomeración de intervalos pequeños; creación en el piano de una especie de niebla armónica en la que puede discernirse la influencia del "acorde sintético" de Scriabin, melodía de fugitiva tonalidad, incluso de aspecto atonal, en el clarinete; juego de sonoridades en el violoncelo el cual tiene la función de una especie de persistente pedal de timbres; gorjeo de pájaros en el violín. Elementos casi independientes los unos de los otros, que, por su simultaneidad crean la sensación de un espacio infinito, de una vibración continua que provoca irisaciones modificadas continuamente, pero sin dar la impresión de cambio, de movimiento. Dos trozos exponen melodías de una lentitud sobrehumana (es decir de una lentitud que rebasa la de los movimientos vitales más lentos de nuestro cuerpo) para llegar fatalmente al éxtasis. La audición de una obra tal ejerce un efecto análogo al de la contemplación de un vitral, por lo que con justeza compara Poulenc el espíritu y el arte de Messiaen con el del pintor Georges Roualt. La música de Messiaen abre perspectivas sobre un espacio misterioso. Trae a la superficie regiones oscuras de nuestra subconsciencia, a la manera de ciertas músicas hindúes y por medios análogos. Música del alma que subyuga y liberta a la vez.

El mismo Messiaen ha determinado los fines y los medios de acción de su arte en un tratado: "Técnica de mi lenguaje musical" (1944). Atribuye el encanto a la vez voluptuoso y contemplativo de su música a "ciertas imposibilidades matemáticas en los dominios modal y rítmico. Los modos, que no pueden transponerse más allá de un cierto número de combinaciones, porque siempre se cae en las mismas notas; los ritmos que no pueden retrogradarse porque entonces vuelve a encontrarse el mismo orden de valores". A tales elementos de inmovilidad añade Messiaen elementos motores; los valores añadidos al ritmo y las notas aña-

didas a los acordes. Además, procede por polirritmia y polimodalidad. En suma, nada en esta técnica es nuevo. Por lo que se distingue la música de Messiaen es más bien por el uso personal que él hace de estos caracteres, aplicándolos no solamente a motivos o temas sino a largas melodías. El resultado es una música que no se desarrolla, que no avanza, no se expone ni concluye. No es un discurso su música, pero sí una aureola sonora de una seducción a veces irresistible, como en las "Tres Pequeñas Liturgias de la Presencia Divina", en donde la voz de las mujeres se mezcla a una orquesta de sonoridad balinesa. Pero también se concibe que, a la larga, este lenguaje (que en realidad no es un lenguaje sino una perpetua exclamación) resulte cansado: la sinfonía "Turangalila" (1950) da una prueba de esta aseveración. No porque esta sinfonía esté compuesta peor, sino porque el principio mismo de este arte lleva a la monotonía.

No es sorprendente, pues, que en la hora actual, después de una tormenta en la que ha estado a punto de aniquilarse el alma francesa, los jóvenes artistas se agrupen con fervor en torno de un músico que les ofrece semejantes posibilidades de evasión, que les arrastra a una vida espiritual lejos de lo temporal. Conviene también tener en cuenta que Messiaen se encara con la introducción en la música europea de caracteres espirituales y estructurales extra-europeos y que esta preocupación responde a la evolución profunda de la mentalidad europea actual, que tiende a comprender y a asimilar el aporte de Oriente. El racionalismo del arte de Strawinsky puede parecer, considerado desde este punto de vista, como perteneciente a una manera de pensar que corresponde ya al pasado. Además, el autor del "Rake's Progress" patentiza en todas sus obras, desde "Mavra", una nostalgia del pasado, muy emocionante por otra parte, y que a menudo se toma, erróneamente, por parodia o falta de potencia creadora. No es menos cierto que la juventud europea desea pensar de otra manera que no sea retrospectiva: su preocupación es la construcción de la Europa del porvenir. Más que nunca la juventud está angustiada y busca en el caos la expresión de su angustia. Apenas le emociona la serenidad de la generación anterior llegada a la madurez: es su propia lucha por la vida lo que le interesa. Si los

jóvenes se alejan de Strawinsky no es a causa del arte del maestro sino a causa del orden de cosas que él expresa. Por el mismo motivo, después de 1945, Schoenberg y Alban Berg han encontrado un eco en Francia que no habían tenido jamás antes de la guerra.

La joven música francesa de hoy oscila entre Messiaen y Schoenberg, por lo menos en su fracción más vital. Sin embargo, ninguno de los jóvenes músicos posee una visión bastante clara o un temperamento bastante potente para sacar de esos dos maestros los elementos adaptables al genio francés. Nadie llega a precisar directivas. De ahí proviene la abundancia de artículos teóricos y estéticos, la frecuencia de polémicas y la falta de entendimiento entre los compositores, falta de entendimiento todavía más acentuada y agravada por los desacuerdos políticos, ya que, para los partidarios del comunismo, arte y política son inseparables.

El cuadro de la joven música francesa en este momento presenta algunos artistas de talento, pero no permite discernir entre ellos fuertes personalidades. Y es imposible agrupar a estos artistas según sus afinidades estéticas, ya que todos son tributarios, en proporciones variables, de las dos influencias señaladas anteriormente y de ciertos aspectos de la escritura strawinskiana. Yvette Grimaud, de la que se habla relativamente poco, es una artista interesante. Le gustaría disponer de la sutilidad de expresión hindú o persa, sin ser tachada de exotismo. Emplea con este fin intervalos más pequeños que el medio tono. Contrariamente a lo hecho por Alois Haba, no intenta introducir estos intervalos pequeños en la armonía, lo que ya dió resultados deplorables: los emplea nada más en la inflexión melódica y llega a crear una polifonía entre dos o más instrumentos melódicos capaces de enunciar con justeza los intervalos elegidos: voces humanas y ondas Martenot. En ciertos momentos intervienen ligeros apoyos armónicos (sin cuartos de tono). La parte rítmica está confiada a algunos instrumentos de percusión muy tenues y se basa en la riqueza de los ritmos y timbres de los hindúes. Tal vez es en esta joven artista donde reside el aporte más nuevo y más delicado de todo lo que actualmente se ha hecho en Francia. La modestia de la autora y la necesidad de disponer de cantantes

acostumbrados al uso de intervalos pequeños es probablemente la causa de la ignorancia casi general respecto de sus composiciones, de las cuales una de las más características es "Chants d'Espace". André Jolivet vuelve a los medios empleados en las músicas mágicas, con sus ostinati y sus repeticiones. Tiene una relación, en suma, con las investigaciones que Edgard Varese hizo en su época, pero parece poseer un sentido constructivo mayor que este último. Algunas de sus obras están bien, por ejemplo: "Tres Lamentos del Soldado". Su Concierto para ondas Martenot y orquesta es interesante. Pero a veces, como en su Concierto para piano, el incesante desencadenamiento hasta el paroxismo acarrea el cansancio. A René Leibovitz se le conoce sobre todo por su actitud categórica en materia de dodecafonomía. Se muestra demasiado dogmático y comete el error de querer enseñar al mundo lo que es Schoenberg, cuando este autor está hoy fuera de discusión: repetir sin cesar en qué consisten los recursos de la serie de doce sonidos y de sus cuatro posiciones, como si esta fuera la única solución posible para la música, no puede retener la atención de los músicos, ya que todos han estudiado, cada uno por su lado, la técnica schoenbergiana. Las composiciones de Leibovitz se resienten de ese dogmatismo: no revelan ninguna personalidad, sino al contrario, un academismo schoenbergiano. "No vale la pena, seguramente, el cambiar de política". Serge Nigg en ese sentido está más dotado que Leibovitz. Sus primeras composiciones dodecafónicas mostraban una naturaleza muy inventiva: un "Lied" para piano, obra muy desarrollada, que muestra un camino interesante para la composición basada en una serie dodecafónica aplicada a piezas de dimensiones más grandes que las de Webern. Pero el comunismo intervino; el arte para el pueblo, el deber del músico, cosas respetables en sí, pero que en Nigg provocaron un cambio completo de "manera". En la actualidad ya no es cuestión más que de Do mayor, acordes perfectos, melodías para la masa, etc. Evidentemente cada uno es libre de hacer lo que le place, pero en el caso que nos ocupa tenemos derecho a preguntar en dónde está la sinceridad. Tal vez en el cinismo y el desprecio del vulgar consumidor de música. Pierre Boulez se parece al Nigg de los

primeros tiempos. El, al menos, tiene el valor de sus opiniones y continúa su producción de música dodecafónica. Su segunda Sonata para piano es típica. Tan desarrollada como la de Dukas, utiliza series que tienen el aspecto diría yo... "clásico" de las series schoenbergianas de la época más intransigente y más seca. Debo confesar que esta escritura fácil de comprender hoy para los que han practicado la música de los maestros vieneses, es terriblemente cansada y aburrida. Si se me dice, como lo hace Frederick Goldberg: "Boulez encuentra la forma Sonata al final de su paseo por Bach-Beethoven-Liszt-Dukas: Boulez (quien la esperaba en un rincón del bosque) la desintegra con explosiones de dinamita (lleva siempre llenos los bolsillos de ella) y de esa desintegración saca una estela vertiginosa y centelleante" a lo cual cabe responder que la desintegración del lenguaje musical ha sido hecha a fondo por Schoenberg y Strawinsky y que continuar tal desintegración no tiene hoy sentido y que lo que esperamos es al hombre que, al fin, venga a reconstruir un lenguaje con los elementos liberados por esta desintegración.

También es necesario hablar de Jean Louis Martinet. Este compositor, menos teórico que los anteriores, tiene un más exacto sentido de las realidades musicales. Aunque sea evidente la influencia de Messiaen, tiene, sin embargo, Martinet un modo de ser propio. Su "Orfeo" y su "Tragedia de los Prometeos", dos grandes composiciones orquestales, tienen elocuencia, solidez y esplendor sonoro de buena ley, que satisfacen. Louis Saguer, muy cercano a Martinet, se recomienda igualmente por su innegable talento y por la seducción real de su imaginación. Su "Música de Tarde" y varias otras obras para orquesta de cámara están realizadas, inspiran confianza y merecen ser conocidas. También él ha salido beneficiado con las aportaciones de los vieneses y de Messiaen, pero ha digerido y asimilado perfectamente estas aportaciones. Tal vez sea de Saguer de quien se pueda esperar más en la hora presente. La "Pequeña Sinfonía sobre el Tiempo" de Van Thienen es la sola obra que conozco de este autor. Por medios diferentes a los de Messiaen llega a obtener también la impresión de la abolición del tiempo. Largas suspensiones sobre cada nota de un tema o de una melodía (término

difícil de emplear cuando se trata de un movimiento tan dilatado) sobre quietas columnas armónicas, un poco como las del final de las "Sinfonías para instrumentos de viento" de Stravinsky. Es suficiente, por lo demás, este primer ensayo para fijar la atención sobre el nombre de Van Thienen.

Desde otros puntos de vista se puede aún citar la honesta producción de Michel Ciry, músico y grabador, y de Yves Ramette, quien parece estar dotado para la construcción sinfónica.

Entre las obras de los compositores de las generaciones anteriores, las que han retenido más la atención, desde 1945, en razón de sus grandes cualidades son el "Libro de la Selva", de Charles Koechlin, gran suite de poemas sinfónicos inspirados por Kipling, obra potente, monumental, suficiente ella sola para dar gloria a su autor, y "Figura Humana", soberbia obra coral *a cappella* de Poulenc, que refleja la esperanza y el entusiasmo de la liberación. Además, su ópera bufa "Les Mamelles de Tirésias" sobre el inenarrable texto de Guillermo Apollinaire, es de una alegría exuberante que nos hace esperar que un día Poulenc soñará con un "Pantagruel", personaje que corresponde a su verbo mordaz y lírico. Hay también la "Sinfonía Expiatoria" de Sauguet, de un generoso lirismo que recuerda al de la "Cartuja de Parma". En fin, también el "Servicio Sagrado" de Darius Milhaud, sobre cuya belleza serena existe una casi unanimidad.

POST SCRIPTUM

Se presenta una conclusión a nuestro artículo. La Guide du Concert de París inició el 19 de octubre de 1951 una encuesta sobre Schoenberg y sus teorías. Las respuestas de los compositores franceses constituyen, en su conjunto, un documento que permite comprender la situación actual. Compositores como Georges Auric, Marcel Delannoy y Henri Sauguet rinden homenaje a la personalidad y al valor artístico del autor de "Pierrot Lunaire". Miden la aportación real de Schoenberg y aprecian los elementos de su lenguaje que son susceptibles de ejercer una influencia duradera o que constituyen una base para una evolución ulterior hacia mayor flexibilidad que la permitida por el do-

decafonismo. Una actitud respetuosa, prudente y justa de parte de los compositores que han logrado manifestar su personalidad por medios muy diferentes a los propuestos por Schoenberg.

Por otro lado, la respuesta de un joven músico, Serge Nigg, que hace poco tiempo aún estimaba que sólo el dodecafonismo era digno de retener la atención de los músicos modernos, indica un cambio de opinión de lo más cómico. Se lee en la respuesta de Nigg: "El camino emprendido por Arnold Schoenberg me parece el error trágico de un maestro que ha roto todo contacto con la humanidad y con la sensibilidad humana normal en particular... En suma, se me presenta como la expresión acabada de una cultura en putrefacción... La música de Schoenberg y de sus discípulos puede todavía influir en Francia sobre espíritus enfermos o ingenuos, sedientos de vanguardismo, o sobre jóvenes que creen encontrar allí el lenguaje *internacional* y universal del porvenir. A éstos, yo me permitiría recordarles que son los herederos de una muy vieja tradición *francesa*..."

Y es Debussy el citado como campeón de la idea nacional francesa.

Añadamos que la música escrita por Nigg después de su aparente conversión responde exactamente al estilo de Leo Delibes. Esto rebasa los límites de lo que el buen sentido puede aceptar. Digamos claramente que un cambio tal caracteriza en general a la impostura y a los impostores. El caso de Nigg no es aislado. La mayor parte de los partidarios del dodecafonismo en Francia están en la misma situación. Puede hablarse de un verdadero hundimiento del frente dodecafonista durante estos últimos meses. Solamente Boulez permanece fiel e intrépido.

LA SINFONIA Y SU ORQUESTA

Por Adolfo SALAZAR

EL auditor que en los conciertos escucha a las orquestas cuando tocan una sinfonía (y, correlativamente, las demás obras de carácter sinfónico) no suele darse cuenta cabal de que ambas cosas, la sinfonía y la orquesta son dos organismos que han nacido paralelamente, a fin de servirse recíprocamente el instrumento llamado orquesta, a la forma llamada sinfonía. Esta forma se modela sobre aquél; ese instrumento está a su vez modelado por aquélla.

Para comprenderlo cabalmente, conviene que el auditor tenga presente estos dos postulados:

- 1º una sinfonía no es solamente una pieza de música de más o menos larga duración, entre medias de las páginas sueltas como son los aires de danzas y las oberturas y las obras de gran longitud como las óperas o las misas.
- 2º que una orquesta no es solamente un conjunto más o menos abundante de instrumentos, en parte de la misma familia, en parte diferentes.

Como las grandes creaciones líricas que están a la cabeza de la producción musical desde largo tiempo atrás, la Sinfonía, y el instrumento creado para interpretarla son comparables a los verdaderos organismos; es decir, que

son un conjunto sintético de elementos que guardan entre sí una relación e interdependencia que los hace colaborar en un propósito común. Una vez que la Sinfonía y la Orquesta han llegado a su perfección como forma musical y como instrumento, nada hay en ellas que sea casual o que no se halle sometido a ese propósito de unidad; nada que pueda salirse, salvo excepciones muy contadas, del marco al que tras muy larga evolución se ajustan y que, por hacer de la sinfonía una clase típica de obra musical, y de la orquesta una clase ejemplar de instrumento, han recibido el calificativo de "clásicas": sinfonía clásica y orquesta clásica, las cuales, conjuntamente, dan el tipo instrumental que conocemos por orquesta sinfónica y cuya evolución y desarrollo vamos a describir, tanto antes de constituir esta ejemplaridad, que servirá permanentemente de modelo a las obras del período clásico, que es aquel en el que se ha conseguido ya un tipo especial de perfección, y en el que destellan los genios de Haydn y Mozart entre muchos otros; o bien cuando el espíritu del hombre busca nuevos horizontes. Al desear un ensanchamiento del marco de la sinfonía clásica los músicos buscan, con Beethoven ya, un nuevo tipo de sinfonía y de la orquesta que la corresponde: la sinfonía romántica; es decir, la sinfonía del período que nace en Inglaterra, Francia y Alemania desde las últimas décadas del siglo XVIII y que se extiende, avasalladoramente, por todo el siglo XIX hasta que en las últimas décadas del siglo pasado, nuevos tipos de obra solicitarán entonces a los compositores para peregrinas composiciones, a las cuales convendrán reformas sustanciales en el equilibrio de la orquesta clásica y en buena parte de la de los tiempos románticos.

Mas, en todas las épocas por las cuales ha pasado la orquesta de sinfonía hasta su constitución decisiva en la segunda mitad del siglo XVIII y, después, durante todo el siglo XIX hasta ahora mismo, en donde los compositores ejercen su fantasía no en un sentido de ajuste a la clase de obra y tipo de orquesta propio del período clásico sino en otro sentido de libertad de imaginación, personalidad de ideas y originalidad de estilo, en todos esos momentos desde que la orquesta de sinfonía es propiamente tal, mediando el siglo XVIII, hay un principio básico y universal que puede enunciarse diciendo que, en la orquesta, cada instrumento de por sí, cada familia de instrumentos, colaboran con su propia personalidad a la totalidad, riqueza y perfección del conjunto que unas veces es de cualidad individual y solista, otras de masa y agrupación. Unidad y variedad según el lema tan antiguo, pero tan exacto, que rige a la obra tanto como al instrumento, a la sinfonía como a la orquesta de sinfonía: el instrumento por eso llamado orquesta sinfónica. Cada

elemento sirve a la totalidad, cada microcosmos instrumental, el pequeño mundo de cada instrumento, al macrocosmos que es la orquesta, de la misma manera que cada sonido, cada acorde, cada grupo de armonías colabora en la formación de la gran sonata para orquesta, que es la sinfonía. Organismo, repito, como un ser vivo es un organismo, en el cual la diversidad de los órganos se unen en el propósito común que consiste en la *vida*, vida orgánica, como la que palpita en la gran organización musical que es la sinfonía. ¿Cuál es el sistema sanguíneo que la riega? ¿Qué palpita en su interior? La vida misma del compositor y del oyente en su personal lirismo. Organismo vivo frente a las músicas primitivas de donde salió; la música al servicio de la canción, la música al servicio de las danzas, la música al servicio de la improvisación instrumental: música libre, ahora, pero cuya independencia ideológica y estilística ha nacido de la asimilación y síntesis de todas las fases anteriores por donde la música fué pasando, conforme el Estado moderno pasó, desde el clan primitivo y desde las pequeñas agrupaciones sociales aisladas, a un conjunto cada vez mayor merced al incremento y colaboración de todas las organizaciones primarias de la vida social, hasta que su integración total y su independencia crean el Estado moderno en el cual toda libertad aislada está puesta al servicio de la comunidad, para que el servicio de la comunidad recaiga, en reciprocidad, en beneficio de cada ciudadano: así ocurrirá en la gran orquesta desde su constitución definitiva, en la cual, si cada instrumento colabora en el conjunto, es este conjunto, como fondo sustentador, el que hará brillar y el que permitirá que se destaque con personalidad y valor al instrumento de por sí, con una belleza y una plenitud de sentido que el instrumento aislado apenas habría podido revelar. Aquí comenzamos a ver de qué manera y por qué proceso intuitivo el artista tiende a agrupar concertadamente los instrumentos, para hallar no sólo un bello conjunto, sino el medio para que cada instrumento dé su rendimiento máximo. Piénsese lo que una flauta, un oboe, un violín mismo son capaces de mostrar por sí solos respecto a cuando actúan dentro de la orquesta: y, para darnos mejor cuenta de ello, conviene que pensemos en que los instrumentos que hoy podemos escuchar como solistas en recitales, sólo han llegado en tiempos recientes a una perfección técnica que los hace capaces de ello, pero que hasta hace poco, relativamente, su estado aún imperfecto no les permitía semejante independencia. Nos importa, pues, para darnos mejor cuenta de ello, echar una ojeada a los miembros de este organismo que es la orquesta. Como todo ser vivo, una orquesta tiene una anatomía, que puede describir-

se como la humana estudiando los órganos de que se compone, cada uno de sus miembros instrumentales y su enlace y juego interno. Después, la orquesta tiene una fisiología: es el juego de todos sus miembros y partes constituyentes que, con su mutua colaboración, producen la función vital. La descripción anatómica, pues, de la orquesta nos llevaría a examinar la historia de los instrumentos que la componen, cómo y cuándo se comenzó a su agrupación, en el deseo de los artistas aún vago en su comienzo, largamente gestado a través de muchos tanteos hasta que, dejando de lado unos instrumentos e inventando otros, se llegó a la unidad básica de la orquesta. Esto es lo que repasamos inmediatamente, muy por encima. En seguida hablaremos sucintamente de su fisiología, es decir, lo que puede definirse como la evolución de las formas musicales apropiadas al tipo de conjunto orquestal que estaba gestándose. Una cosa conviene retener desde ahora, a saber: que la evolución de las formas musicales y la de la orquesta es simultánea; que la una depende de la otra; que la forma musical depende de su instrumento "ideal", y este instrumento, del tipo de inspiraciones que el compositor andaba modelando, dando forma, como un escultor a su estatua. Esa forma ideal y perfecta, cualesquiera que sean las modificaciones que habrá de sufrir a lo largo del tiempo es la Sonata: sus intérpretes instrumentales, análogos en su sentido de unidad orgánica y de variedad accesoria, son de una parte el instrumento solista por excelencia: el piano, sobre cuya posible existencia se desarrolló toda la evolución de la sonata; de otra, los conjuntos de cámara cuya unidad perfecta se encuentra en el cuarteto de instrumentos de arco y cuyo tipo de sonata "a cuatro" denominamos como "cuarteto de cuerda" (o de arco); finalmente (y sin recoger aquí los tipos intermedios y casi de excepción como quintetos, sextetos, septetos, etc.) aquel conjunto orgánico de instrumentos en el cual encuentra su instrumento ideal la sonata para orquesta, por otro nombre, sinfonía.

INSTRUMENTOS

El número de instrumentos de que se compone una orquesta sinfónica (no digo la cantidad) es relativamente pequeño: tres grupos, de los cuales uno es el cuarteto de cuerda; otro grupo de instrumentos de aliento-madera, un tercer grupo más reducido de instrumentos de aliento-metal y, potestativamente, alguno de percusión. Pues bien, esta parquedad es un fruto de larga selección entre la mucha abundancia y variedad de los instrumentos

de que constaba el repertorio instrumental de la Edad Media y del Renacimiento, repertorio demasiado inconexo en el cual se fué seleccionando lo que mostraba capaz de unificación. Las relaciones instrumentales de la Edad Media son muy abundantes; pero su conjunto estaba lejos de ser armonioso, porque desde los primeros testimonios de los cronistas y poetas de aquellas épocas, lo que más se celebra era el ruido que se obtenía, "molt rumor e magnificencia" dice el Libro de Tirant lo Blanch, por los años del descubrimiento de América, "le grand noise que les instruments faisoient", dice no mucho antes un gran poeta y músico francés, Guillaume de Machaut y, por los mismos años que él, nuestro buen clérigo Juan Ruiz, arcipreste de Hita, que era tan excelente músico como gran poeta. El castellano describe tanta variedad de instrumentos como su colega francés, pero con una observación en extremo importante, que consiste en discriminar qué clase y variedad de instrumentos se prestaban a determinadas cantigas, bien de procedencia mora bien de procedencia latina, diciendo a propósito de tal o cual instrumento respecto de otros si "con ellos se compon", es decir, si hace buen conjunto o buen concierto con ellos y éstos entre sí. Desde fechas aún anteriores, desde el siglo XIII, se encuentra en poetas de todas partes de la Europa culta de entonces un deseo de obtener conjuntos armoniosos, "músicas concertadas", en sus instrumentos tan rudimentarios como la giga, el rabel y la viola: un grupo, merece decirse, que tiene, en efecto, homogeneidad, y que en los diferentes poetas muestra por lo regular uno o dos instrumentos de cuerdas tocadas como el arpa y uno con arquillo. Imposible detenernos en su descripción que ya he hecho muchas veces; pero, saltando al Renacimiento, encontramos en las relaciones de los bienes reales y principescos una abundancia notoria de instrumentos que por lo menos se dividían en dos clases principales: los instrumentos *altos*, para el aire libre y los patios de los castillos, entre ellos los metales y los de madera estridente como chirimías, o bien los instrumentos *bajos* que tañían las damas, preferentemente, y los ministriles en las cámaras palatinas, a solo, o en pequeños conjuntos de los que hay ejemplos manuscritos desde el siglo XIII y que eran grupos de instrumentos del tipo de las violas o de cuerdas accionadas por teclado, como los escaques y primitivos claves, o bien los de cuerdas tañidas con los dedos o plectros como arpas y salterios. Otros eran los de aire de timbre dulce como las flautas y dulzainas, y entre estos últimos los que derivan de la acción del aire sobre tubos: el órgano portátil, de máxima antigüedad, y los instrumentos del tipo cornamusa y gaita. El conjunto de estos interesa al estudio de la música concertada

de cámara. Veamos los grandes y crudos conjuntos de aquellas masas sonoras que apenas pueden denominarse todavía orquestas.

De las relaciones de instrumentos que los señores poseían, podemos deducir con facilidad el tenor de vida que llevaban. Los libros de Cuenta de entrada y gastos de Sancho IV el bravo, hijo de Alfonso el Sabio, muestran mayor abundancia de instrumentos altos como trompetas, atambores, sacabuches, que los instrumentos bajos como axabeba, tamborines, añafles, rotas y organitos, todos ellos mostrados con prodigalidad en las miniaturas que adornan las famosas Cantigas de Santa María del rey su padre. Los músicos de Felipe el Atrevido, rey francés, de la casa de Borgoña; Philippe le Hardi, poco posterior a Sancho, en la segunda mitad del siglo XIV, eran en cambio, casi todos, ministriles de instrumentos bajos. De esa época es nuestro Arcipreste, en el cual se encuentran mencionados casi todos los instrumentos conocidos entonces pero, con singular preferencia, Juan Ruiz agrupa los instrumentos de timbres suaves y susceptibles de mejor concierto. Su colega Guillaume de Machaut no le gana, mencionando no menos de 34 ó 35 instrumentos, que son tantos como los que el arcipreste menciona y que en menor cantidad aparecen en el siglo XIV y parte del XV. Los instrumentos que registran los inventarios de Isabel la Católica no arrojan mucha abundancia; pero en cambio Enrique octavo que estuvo casado con Catalina de Aragón, hija de los reyes católicos y muy música, como Shakespeare lo recuerda, poseía un caudal instrumental de no menos de 215 instrumentos altos, 64 de cuerdas y muchos de teclas como virginales y claves pequeños. Al comenzar el siglo XVI las dos grandes bandas instrumentales de Francisco I de Francia estaban mencionadas como "grande écurie" y "petite écurie", denominación que siguió en tiempos de Luis XIV con Juan Bautista Lully, en quien encontramos ya un grupo compacto de instrumentos de cuerda denominado los 24 violines del rey, bien que en el grupo figurasen algunos de viento: es decir, un conjunto muy aproximado a una orquesta que, en rigor, era lo que Lully necesitaba para sus ballets y sus óperas.

Pero la orquesta del primitivo drama lírico, en el siglo XVII en sus comienzos, estaba lejos de ser un grupo coherente y parece formado al azar, según lo que el músico encontraba en cada localidad, por lo cual se limitaba a hacer indicaciones sumamente escuetas en sus partituras, a lo cual contribuía el sistema de escritura conocido por "bajo continuo" que había reducido el acompañamiento armónico a acordes espaciados, de los cuales sólo se escribía el bajo y unas cifras que indicaban la clase de acorde que era

pertinente y que el maestro al cémbalo completaba, dando forma a su tocata en el clave, haciéndola más o menos rica. Esa práctica llegó hasta entrado el siglo XIX en la ópera cómica francesa, con Grétry, y hoy la practican los zarzuelistas. De la misma manera, los instrumentos que habían de figurar en el drama musical improvisaban sus partes basándose en las someras indicaciones que los papeles llevaban; pero la improvisación era el arte más importante de la época, para los cantantes tanto como para los organistas, clavicordistas y tañedores de violas. El director del conjunto era el maestro al cémbalo. En tiempos del duque de Ferrara Alfonso II, mediando el siglo XVI, se ve ya al maestro Fiorino, en una ilustración, que lleva el compás con un bastoncillo; es decir, que era ya un "director" del conjunto tal como luego vendrá a entenderse. Fueron, en efecto, famosos los conciertos instrumentales que se celebraban en Ferrara por esa época en dos o tres agrupaciones que recibían tal nombre, así como "il concerto de Venezia" y el de los Filarmónicos de Verona. Sus agrupaciones instrumentales eran, como en las óperas de Monteverde después, sumamente barrocas (es el tiempo) e inconexas. La de los concerti de Ferrara se componía de un clavicémbalo grande y una espineta grande, tres laúdes de distintos tamaños, gran cantidad de violas, así como de trombones, dos cornetti, dos ribecchini, varias flautas grandes, rectas y traverseras, una arpa doble y una lira. En Monteverde encontramos para su famoso Orfeo un conjunto de cincuenta instrumentos agrupados en tres secciones que son: *instrumentos de teclado*: dos clavicémbalos y dos órganos di legno a más de un organito de regalia. *Instrumentos de arco*: dos violini piccoli alla francese, diez violas da braccio, en cuatro alturas: sopranos, contraltos, tenores y bajos. *Instrumentos de aire*: una trompeta aguda, tres trompetas con sordina, cuatro trombones, dos cornetti a bocchino, flautas agudas y graves, dos oboes. *Instrumentos de base armónica*, para mantener el bajo continuo: tres contrabajos de viola, dos violas de gamba y dos chitarroni. Obsérvese algo muy importante: es el cuerpo de diez violas distribuidas según el plan del coro vocal en sopranos, contraltos, tenores y bajos, a los cuales se añaden dos violines a la francesa para el canto a lo agudo (doblando a las violas sopranos) y los contrabajos de violas para la armonía. El hecho muestra hacia dónde se dirige el ideal orquestal de los músicos en un sentido de homogeneidad cuyo modelo se ofrecía en el coro vocal, y, en cierto modo, en el órgano, que posee unidad de conjunto y multiplicidad de color instrumental por sus registros. El mismo Monteverde avanza un paso en el sentido de la homogeneidad del cuerpo de instrumentos de cuerda, con arco y gol-

peada, en su "Combattimento di Tancredi e Clorinda" que es de 1624 y cuyo grupo instrumental (que se debe en parte a las circunstancias de la representación, en plena guerra) está formado por dos violines, dos violas tenor y bajo, un contrabajo de viola y un clave. Si en otras óperas emplea Monteverde flautas, trompetas, trombones o cornetti es menos por razones orquestales que porque imita con ello el tono heroico, marcial o pastoril de lo que ocurre en el escenario. Pero, aunque en parte, por motivos semejantes, encontramos ya en un músico francés del siglo XVII avanzado, que murió entrando el XVIII, Sebastián de Brossard, una cantata sobre el Libro de Daniel cuya orquesta contiene un arpa, flautas, oboes, fagotes, trompetas y timbales a más de un cuerpo de instrumentos de arco, violines principalmente, es decir, una orquesta sumamente parecida a la que se erigirá como modelo, avanzado ese siglo.

Antes de penetrar en este terreno conviene hacer una observación preliminar que consiste en la sólo muy relativa semejanza que presenta el timbre de una orquesta a partir de la segunda mitad del siglo XVIII con las agrupaciones anteriores, a causa de la continua mejora en la factura y en la técnica de los instrumentos. Ya en tiempos de Lully sus instrumentistas protestaban contra pasajes que hoy harían sonreír a un discípulo de violín, mientras que efectos que había empleado Monteverde, tales como el crescendo y los pizzicati estaban considerados por los músicos posteriores, hasta la llegada de la Escuela de Mannheim, como procedimientos degradantes para la dignidad del instrumentista. De los instrumentos que componen la orquesta actual desde el período clásico, solamente los trombones y algún instrumento de percusión conservan un timbre y una capacidad de juego bastante análogas a las de sus antepasados, pero todos los demás instrumentos han sufrido tan grandes modificaciones que apenas pueden compararse con los que les precedieron y que se conservan en multitud de museos instrumentales donde es posible hacer la comparación, asombrando la pobreza mecánica, lo escaso del sonido y su debilidad en el timbre, apagado, por lo regular. Así ocurrió que, continuamente, se fueran abandonando multitud de instrumentos para reservar el uso constante a unos pocos, susceptibles de recibir las mejoras que les han llevado a su estado actual. Las flautas, para comenzar, son enteramente distintas hoy en su mecánica, incluso en su materia y en la técnica de la producción del sonido. Así pues, se piensa fundadamente que, si a pesar de las mejoras introducidas por Teobaldo Boehm en el siglo XIX (1793-1881), hay pasajes en las obras de Bach que son imposibles de tocar, es que en rea-

lidad no se tocaban y se sustituiría la flauta por otro instrumento o el ejecutante se quedaría silencioso. Otro tanto ocurre con las pequeñas trompetas que aparecen en sus Conciertos de Brandeburgo. Téngase en cuenta que la manera de escribir una partitura, en la cual se da siempre una misma pauta a cada instrumento determinado, a fin de que no haya dudas y para facilitar su lectura, no alcanza la sistematización con que hoy la conocemos hasta mediados del siglo XVIII con el belga Gossec (1734-1829) quien fué seguido por Haydn, no sin que encontrase dificultades prácticas, especialmente en los instrumentos de viento-madera, cuya técnica fué mucho más pronto desarrollada en Francia que en Alemania, mientras que los instrumentos de metal prosperaban en este país más rápidamente que en los latinos, cosa que determinó la excelencia de las respectivas escuelas hasta nuestro tiempo, inclusive. Como el diámetro de los agujeros en la flauta ha sido agrandado y su colocación ha sido variada para facilitar el mecanismo de las llaves, el timbre ha variado considerablemente, sobre todo en la región grave, cuyo tono era desconocido en los viejos instrumentos. El problema de su afinación era tan grande en aquéllos, que la cuestión de matices y expresión no tenía cabida en su juego. Por otra parte, los sonidos producidos en los instrumentos de aliento se diferenciaban considerablemente de los que se obtenían en los de cuerdas tañidas, de suerte que los teóricos del siglo XVI y XVII (que discrepaban entre sí) como Artusi, proponen reunir en familias a los instrumentos según la manera con que producen sus semitonos, a fin de no obtener conjuntos demasiado cacofónicos: una familia, que ofrece tonos iguales y semitonos desiguales era la formada por el órgano, clavicémbalo, espineta, monocordio y arpa doble; otra, encabezada por la voz humana, que servía de patrón o modelo, era la de instrumentos de aire como trombones, trompetas, ribecchini, cornetti, flautas y dulzainas; finalmente una tercera familia era la de cuerdas tañidas de distintas maneras pero cuyos sonidos se obtenían pisando con los dedos sobre un tasto o diapasón: tales el laúd, violas, cítaras y guitarras, con las llamadas liras de arco. De las antiguas chirimías y *baultbois* a los oboes modernos hay tanta diferencia como entre las referidas acerca de las flautas. Estos dos instrumentos fueron los preferidos del siglo XVIII temprano, junto a los fagotes, que se tocaban con gran virtuosidad desde el siglo XVII. Un fraile español, don Bartolomé de Selva y Salaverde, que estuvo al servicio del príncipe obispo de Breslau, en Silesia, imprimió en Venecia en 1638 varias obras para fagot cuyo virtuosismo asombra hoy todavía. Mozart mismo escribió dos conciertos para

fagot y algunas sonatas. En cambio, rara vez emplea el clarinete, que todavía en su tiempo estaba en un estado poco susceptible de finuras, aunque comenzase a haber instrumentistas tan hábiles como el destinado a tocar el quinteto con clarinete, tan conocido de todos nosotros, y que en su época suponía algo poco menos que inaudito. Ni Haendel ni Bach lo emplean en sus obras más importantes y aun la Sinfonía Júpiter carece de esos instrumentos, sin los cuales la orquesta de hoy no puede imaginarse. Menos podrían concebirse aglomeraciones como la del festival Haendel en la Abadía de Westminster en 1784 en donde se reunieron cuarenta y ocho primeros violines, 47 segundos, 26 violas, 21 violoncellos y quince bajos; doce trompetas, doce cornos y seis trombones para equilibrar a los cuales se añadieron seis flautas y no menos de veintiséis oboes y otros tantos fagotes. Testimonios contemporáneos aseguran que tan grandes masas de oboes y fagotes, tocaban con una unidad sorprendente, bien que otros testimonios, como el de Burney tras de su viaje por Alemania en la segunda mitad del XVIII, aseguren que la desafinación era pan de cada día, inclusive en los órganos. La cantidad de oboes y fagotes que figuraban en orquestas muy aproximadas en la agrupación de sus otros elementos a la orquesta clásica —como la de la ópera de Dresde, que tenía, hacia 1750, 8 primeros violines, 7 segundos, cuatro violas, tres cellos y tres bajos, pero no menos de cinco oboes y cinco fagotes contra dos flautas, dos cornos y dos trompetas, a más de timbales—, era una cosa que se debía más probablemente a la abundancia de aquellos instrumentistas que a necesidades reales. De cualquier manera es fácil comprender que, con semejantes dosificaciones instrumentales, las orquestas tenían un equilibrio muy distinto del que el auditor moderno está acostumbrado tras de toda la práctica del siglo XIX, y que los efectos de sonoridad y matizado de la música del período clásico y anterior tenía bastante poco parecido con lo que nosotros consideramos como un desideratum. El principio central en la organización de la orquesta sinfónica vendrá con la sinfonía misma, cuyo apogeo se encuentra, tras de la escuela de Mannheim, en los compositores del período vienés; es decir, desde Gossec y Catel en Francia, Stamitz y Richter en Alemania, Dittersdorf, Mozart y Haydn en Viena. Cuando Beethoven llega, la organización de la orquesta apareció conseguida tras de casi dos siglos de tentativas. Así ocurre que las sinfonías del clasicismo vienés se atengan a un plan constante de orquestación, ya que había costado tanto tiempo, trabajo y genialidad conseguirlo. Algo análogo a lo que había pasado con el pianoforte a lo largo del siglo XVIII, de manera que cuando

Beethoven encuentra ambos instrumentos, la orquesta para sus sinfonías y el piano para sus sonatas—a más del cuarteto de arco cuya perfección alcanzada dentro del siglo XVII al adoptar a la nueva familia del violín y sus derivados y al abandonar a las antiguas violas y sus variedades—, hace que, dueño de instrumentos ricos en posibilidades, comience a explotarlos inspirado por su genio.

CONCERTO. ESCENA. SINFONÍA

Durante toda la Edad Media sus poetas, sintiéndose un tanto "musicólogos", se esforzaron por demostrar el alto punto a que había llegado su cultura (que era la de su época) metiendo entre sus abundantes tiradas de alejandrinos numerosas relaciones de instrumentos musicales que, por su abundancia y diversidad, cifraban el orgullo de su tiempo. Poseer instrumentos que venían a veces de países remotos, de un Oriente lleno de infieles; tener en la corte señorial juglares y ministriles capaces de hacer sonar más o menos armoniosamente todo ese repertorio instrumental, fué un rasgo propio de aquellos siglos. La música y sus instrumentos formaban parte de lo suntuario, como los ricos trajes, las armas exquisitamente adornadas, los esmaltes, las joyas, mueblecillos diversos con sus taraceas.

Mas, con toda esa abundancia, no puede decirse que hubiese en los largos siglos medievales un sentido de lo que nosotros entendemos propiamente por *orquesta*. Las narraciones de los poetas muestran que, ciertamente, no confundían los instrumentos capaces de gran volumen sonoro, los por eso llamados *instrumentos altos*, con los *bajos*, que eran, como las arpas, címbalos, salterios y flautas, los instrumentos de sonido suave: éstos, para que sonasen en los camarines; aquéllos, en los patios castellanos. Ni tampoco esas menciones eran desordenadas, porque se observa cierto cuidado en agrupar los instrumentos por su semejanza de sonido o de timbre, y aun por su capacidad de que se los una en un conjunto concertado: así el *trío medieval* de "arpa, giga e rota" y congéneres. Pero toda esa abundancia va a desaparecer desde el Renacimiento y pocos son los instrumentos que van a sobrevivir y que llegarán hasta la época inmediatamente anterior al nacimiento de las grandes formas barrocas y clásicas: el *Concerto* y *La Sinfonía*.

Aquella variedad de instrumentos puede apreciarse hoy todavía en algunas obras de los músicos anteriores al período entendido como clásico por antonomasia que es la Sonata-Sinfonía. Muchas obras de Haendel y de Bach

se tocan todavía en cuya composición orquestal figuran algunos de entre los instrumentos proscritos y que ejecutantes modernos practican por vía de excepción y con un resultado de cuya exactitud no podemos estar seguros, porque esos instrumentos en su mayor parte han tenido que ser restaurados, algunos dentro de los sistemas modernos de fabricación, de manera que es menester renunciar a tener una idea exacta del timbre y peculiaridades de los antiguos conjuntos orquestales, de la misma manera que nunca podremos saber con exactitud cómo se pronunciaba el latín y el griego. Por lo que a las viejas aglomeraciones orquestales atañe quizá no tenemos motivos para lamentarlo, porque por toda serie de informes y reflexiones puede deducirse que la belleza del conjunto era bastante precaria y, por otra parte sabemos, que la labor de ensayos era sumamente deficiente y que la manera misma de ser dirigidas no era mucho más meticulosa y puntual: el arte de la dirección de orquesta es muy moderno, y en tiempos de Beethoven mismo era aún una labor secundaria.

He insistido antes sobre el hecho de que la evolución de la orquesta como instrumento destinado a hacer oír la forma hacia la que tendía la sonata de orquesta, fué simultánea con la de ésta: simultaneidad que ejerció una influencia recíproca. Es, pues, fácil de comprender que mientras que la doble entidad Orquesta clásica-Sinfonía clásica no llega a conseguirse, se irían produciendo otros tipos de orquestaciones y de formas que no dejan de tener para nosotros un interés muy grande: en la fluctuación de estas formas y de estos tipos orquestales que les están adheridos influía un tercer factor de no menor importancia: el progreso de los instrumentos como material sonoro y como campo para mostrar la habilidad creciente de los instrumentistas.

El proceso de una música cuya creación está obligada en el artista por un deseo vehemente de expresar algo que late dentro de su yo íntimo, a diferencia de las producciones anteriores dictadas por formas y preceptos estéticos ajenos a él es lo que va a diferenciar, desde las últimas décadas del siglo XVIII, la nueva música, el nuevo arte que se extenderá por el siglo XIX respecto del que había predominado hasta entonces: arte exterior, formalista, basado en preceptos que una retórica convencional imponía al artista, aquél; arte interior, el nuevo, cuya forma varía ajustando el caso personal del artista a las necesidades que la materia en la que el arte se plasma obliga para su equilibrio, pero no por razones retóricas, sino sustanciales, específicas a cada arte. En líneas generales, se ha denominado aquel arte objetivo como

arte "clásico" y puede decirse que va desde el Renacimiento hasta que pronto a terminar el siglo XVIII se anuncia ese otro arte subjetivo que será denominado arte "romántico". El período musical en donde cuaja la forma Sonata en sus líneas definitivas, está entre medias de ambos grandes períodos. Es en sus elementos estilísticos, un arte clásico, porque esos elementos están impuestos al artista desde fuera: son producto de una especie de pacto entre la sociedad para la cual trabaja el artista y éste mismo. Pero en la Sonata, el elemento dramático interviene poderosamente. La Sonata es un conflicto patético entre dos motivos que deriva del conflicto mecánico del motivo y del contramotivo de la Fuga, conflicto tonal que la Sonata hereda en su sustancia específica (en el juego de las tonalidades) pero al que va a dar un sentido estético nuevo. Por otra parte, en sus movimientos lentos, la Sonata hereda los elementos del estilo cantabile procedente del arioso de la ópera clásica italiana, que ahora va a transformar con nuevos elementos estilísticos haciendo cantar, no a la voz humana, sino al instrumento, ya capacitado para ello. El instrumento ofrecerá sus peculiaridades de timbre, de estilo propio, y esto lo aprovechará el compositor para asimilárselos al nuevo lenguaje que está preparando el siglo XVIII avanzado. Finalmente, la Sonata, en su afán sintético, guardará reminiscencias del "carácter" propio de las danzas que componían la antigua "suite" y así traerá a su conjunto de movimientos variedad, contraste, la posibilidad de añadir un nuevo acto o un nuevo capítulo al romance que la Sonata estará contando: romance cuyo contenido **acentuará en sus caracteres patéticos la nueva época, el Romanticismo. Así ocurre que si la gran sinfonía de Haydn y de Mozart son positivamente el camino de la Sinfonía Romántica, ésta, como la Sonata romántica, tendrán su primer ejemplo decisivo e inconfundible en Beethoven, que declara su dramatismo en sus títulos y su manera de expresión en los subtítulos interiores de la Sonata, cada vez más insistentes en su cualidad expresiva, especialmente en sus movimientos lentos. En la nueva sonata, como en la nueva sinfonía, el conflicto sentimental se presenta en el primer movimiento; el tiempo lento, que sigue en segundo o tercer lugar, es como una declaración que el compositor hace "aclarando" por decirlo así aquel conflicto anterior; fijando su posición en él; el tiempo de carácter, derivado de la antigua danza es como una descripción del ambiente en el cual se desarrolla el drama y concentra los caracteres de éste o bien prepara su resolución, que unas veces es una resolución feliz, en el aire alegre del último tiempo, otras, por lo contrario, es una resolución sombría; tragedia que presagiará quizá**

la muerte, como en algunas de las últimas sonatas de Beethoven y en la Sinfonía Patética de Tchaikowsky.

El instrumento solista que ha ido madurando sus capacidades técnicas y estilísticas parejamente con la Sonata es el piano. El instrumento múltívoco en el que se hará sonar la sinfonía, es la orquesta sinfónica: pero obsérvese que tanto el piano como el cuarteto, como la orquesta misma, tienden a ser un solo y único instrumento, como antaño lo era el órgano, mas con una capacidad de expresión que éste no tenía, porque éste era (y es) un instrumento aritmético, de suma de elementos, no un instrumento orgánico como el piano mismo (que por eso desterró a sus antecesores los claves) o el cuarteto de la familia del violín (que por eso desterró al antiguo coro de las violas), en fin, la orquesta, "una" y "múltiple"; varia en sus posibilidades sonoras; unánime en su sentido, todo él, tendido hacia la expresión, intérprete del drama íntimo del compositor; mientras que las agrupaciones orquestales anteriores, simplemente mecánicas, sólo existían como sirvientes de una música que nacía y moría dentro de ella misma, basada en los juegos y combinaciones de sus elementos sonoros y en donde la textura de la materia armónico-contrapuntal era el principal motivo de su existencia o bien, en el concierto, la volubilidad de juego y el contraste dinámico de los instrumentos entre sí. Saliéndonos un poco de los límites impuestos por la prudencia en conclusiones demasiado peregrinas, podría decirse que la nueva música cuyas puertas abre el clasicismo vienés significa respecto de la música anterior, la del período conocido estilísticamente por período barroco, lo que las matemáticas, tras de Descartes, suponen respecto de la matemática anterior. Dos mundos en este caso y en aquél; físico, éste; estético aquel otro: dentro de ambos vivimos.

La fijación del conjunto instrumental que compone la orquesta tal como la entendemos desde el período clásico se alcanza en esta época con pequeñas fluctuaciones tales como el empleo potestativo de los clarinetes o el de los trombones, los instrumentos de percusión inclusive. Su equilibrio sonoro y su unidad instrumental procede de los ensayos de los sinfonistas franceses y los alemanes de la escuela de Mannheim principalmente; su capacidad de efectos dramáticos procede del teatro lírico francés desde Lully en parte y sobre todo desde Rameau hasta Gluck; del teatro prerromántico alemán después, partiendo de Gluck a las últimas obras líricas de Mozart como "Don Juan" y "La Flauta encantada".

Una gran ingeniosidad en el manejo de los instrumentos y del carácter

que entonces ofrecían precisaba a Rameau para servir a los criterios que en su época pedían músicas de carácter descriptivo, ya en el clave, ya en sus óperas donde los fenómenos de la naturaleza, tempestades, escenas pastoriles y bucólicas se anticipan a las que seguirán después en Alemania con Knecht yendo a parar finalmente a Beethoven. La oposición de los caracteres en conflictos dramáticos exhibidos en la escena tiene en Rameau una traducción, o mejor dicho, amplificación en términos instrumentales que servirá notoriamente para la construcción de los primeros tiempos de sinfonías como las de Gossec en Francia y Stamitz en Mannheim quien, con su empleo de los clarinetes va mostrando el equilibrio de la región de viento-madera hecho típico en la sinfonía vienesa, mientras Gossec en otras obras suyas como la "Misa de Difuntos" logra semejante equilibrio en la región viento-metal: hallada la de los instrumentos de arco al tomar como modelo el violín, la viola a la quinta grave de éste, el violoncello a la octava grave de la viola y los contrabajos que duplicaban a la octava grave a los violoncellos, las tres regiones en que se construye la arquitectura de la orquesta sinfónica estaban ya definidas. Gluck, especialmente en sus dramas líricos de fines del siglo XVIII, da al conjunto orquestal variedad de timbres con las arpas y algunos instrumentos de percusión; utiliza a los trombones en un sentido dramático que recogerá en seguida Mozart y unas veces utiliza el corno inglés, así sus óperas a la italiana, pero los sustituye con clarinetes en París, donde no se encuentran aquellos instrumentos que tanto color darán más tarde a la orquesta dramática del Romanticismo, aunque rara vez figuren en la orquesta de sinfonía, salvo en sus últimos ejemplos.

La gran hechura de Gluck, cuyas consecuencias se extenderán por toda la época romántica es su consolidación como forma de la Obertura dramática que, al resumir en sus temas el argumento de la obra entera presentando sucintamente en aquel trozo descubre con ello el trozo independiente de carácter sinfónico, libre de los caracteres formales de la sinfonía y de una limitada capacidad de expresión dramática y orquestal. De la obertura de Gluck nacerá la de Beethoven y como consecuencia de ella el llamado "poema sinfónico"; es decir, un episodio dramático en términos instrumentales que sigue más o menos de cerca la estructura del primer tiempo de la sonata-sinfonía pero cuya dramaticidad acentúa. Orquestalmente, se basa en el plan de la orquesta sinfónica, pero, en consecuencia lógica, desarrolla sus capacidades como expresión, colorido instrumental, carácter de las frases ya en su construcción melódica ya en su plasmación en los instrumentos, de los que utiliza

tanto su capacidad de canto como el contraste que presentan sus diferentes registros, tan diferenciados en sus timbres según ocurre en las flautas, oboes y clarinetes sobre todo; en fin, en las cualidades de caracterización instrumental por el ritmo y la configuración del motivo.

Las diferencias estilísticas que acarrea consigo el dramatismo potencial de la sinfonía a diferencia del dramatismo escénico se presentaron con claridad a Mozart, que les da un tratamiento instrumental diferente según cada caso. Aun en las grandes sinfonías de la época del Don Juan, que contienen pasajes tan dramáticos como el del final de la sinfonía en Sol menor, o tan tiernamente patéticos como el del primer tiempo de esta misma sinfonía, el color del conjunto, lo que podríamos definir como el tono que constituye el fondo de una pintura es enteramente diferente de lo que Mozart "pinta" en las escenas culminantes del Don Juan y de la Flauta encantada: pinturas de un colorido romántico tan acentuado que es Weber, mejor que Beethoven mismo, quien va a recoger sus sugerencias en este sentido. La gran sinfonía de la última época de Haydn, dramática en potencia, sin que las alusiones pintorescas, un poco infantiles de sus sinfonías anteriores hayan desaparecido en estas otras, tiende a lo monumental e intenta dar a la sinfonía una magnitud arquitectural que sus contemporáneos habían comprendido al dar el título de Sinfonía Júpiter a la en Do mayor de Mozart, con el comienzo fugado de su último tiempo que parece volver los ojos a los fastos de la música alemana de la vieja escuela del norte, como Beethoven habrá de hacerlo en las postrimerías de su carrera. Entre las sólidas construcciones contrapuntales de Juan Sebastián y la Sinfonía Júpiter media un mundo. Dentro de él, las sinfonías de sus hijos Juan Felipe Manuel y Juan Cristian son etapas transitorias, cuya importancia se mide por el hecho de que son los pasos que conducen a Mozart mismo; Emmanuel por lo que se refiere a la estructuración de la forma; Juan Cristian por lo concerniente a la estilística del período vienes que, al ser combinada con la de Haydn por Mozart, cifra los caracteres de ese estilo como Bernini había fijado los de la escultura barroca o correspondientes a la ópera napolitana de Alejandro Scarlatti, o Jean Goujon el rococó francés al que corresponde el estilo de los "clavecinistas" con François Couperin como su representante más señalado.

Mozart sentía la inquietud del color instrumental y en este sentido sus obras menores como los divertimientos, casaciones, etc., presentan ejemplos preciosos llenos hoy mismo de sugerencias para el tratamiento de los instrumentos de viento. Tal, por ejemplo, el n° 113 del catálogo de Kochel, escrito

para dos clarinetes y dos cornos ingleses o el n° 186, que comprende toda una orquestita de este tipo de instrumentos: dos oboes, dos clarinetes, dos cornos ingleses, dos trompas a corni y dos fagotes. Caso más singular es el del n° 411 que está escrito para un antepasado olvidado hoy del clarinete, llamado "corno di bassetto": Mozart combina en esa obrita tres corni di bassetto y dos clarinetes: la maleabilidad, la capacidad plástica del grupo instrumental de viento-madera (incluyendó en este grupo a los corni) adquiere así en Mozart una perfección rara vez igualada en tiempos románticos. Sólo en tiempos recientes volverán esos instrumentos y combinaciones análogas a ser puestas en luz: pero nuestra época es de inquietud e investigación, como este momento de Mozart, cuando la majestuosa sinfonía clásica alcanzaba el ápice de su seguridad y grandeza. Grande es Mozart por haber colaborado en un término tan sobresaliente; pero bien merece que se le recuerde en su calidad de espíritu inquieto. Si el lenguaje estilístico de la sinfonía vienesa alcanza en él tanta amplitud, variedad, flexibilidad, es precisamente a causa de esa inquietud de espíritu que llevó Mozart a asimilarse cuantos estilos había en boga en su época en Italia, en Francia, en Inglaterra, en Alemania. Al hacerse un estilo propio con la síntesis de todos los restantes, Mozart elevó al máximum de gracia y capacidad decorativa ese estilo. Su expresividad estaba por debajo de él, y Mozart se expresa, en este aspecto, con mayor libertad e invención en sus obras líricas. Se ve apuntar, pues, por donde seguirá su rumbo la música posterior. Con Beethoven, ese vocabulario estilístico con que la sinfonía vienesa se expresa en lo melódico tanto como en sus armonías, en sus combinaciones instrumentales, en sus progresiones rítmicas, en sus efectos dinámicos, tendrá que ser abandonado, porque su propia perfección, refinada y precisa, conduciría rápidamente a su agotamiento; a un amaneramiento académico del que Beethoven escapa apenas se siente fuerte en su oficio de compositor de sonatas para piano, de música de cámara y de sinfonías. Tras de su primera obra del género, la sinfonía en Do mayor, estrenada en la fecha significativa de 1800, el mundo de la música, el de la Sinfonía y el de la Orquesta sinfónica van a encontrar nuevos derroteros.

CANDELARIO HUÍZAR

Por *Jesús C. ROMERO*

CORNISTA, compositor y pedagogo, nació en la ciudad de Jerez, cabecera de partido y municipalidad de su nombre del Estado de Zacatecas, conocido también con el nombre de Ciudad García, a las 10 de la noche del 2 de febrero de 1883, en una casa de la antigua calle de San Luis, hoy Belisario Domínguez N° 63, siendo primogénito de José Huízar, maestro herrero del lugar, y de su esposa María Luisa García, prima, al decir de alguno de sus parientes, del general Trinidad García de la Cadena; ambos cónyuges eran nativos de Jerez.

Cursó su instrucción primaria elemental en la Escuela Municipal N° 1 de la localidad.

Su clase humilde lo obligó, cuando apenas tenía ocho años de edad, a ingresar como aprendiz al taller de platería de su tío materno, Justo García, en donde aprendió el oficio de orfebre; así lograba elevar su condición, pues juzgaba que era más digno ser orfebre que herrero.

Su afición a la música desde chiquitín se evidenció tocando empíricamente la guitarra, y se sobrepuso a todos sus anhelos; a su impulso, en 1892 sentó plaza en la Banda Municipal de Jerez, dirigida por el profesor Narciso Arriaga, que fué su primer maestro en el arte de los sonidos, y quien le dedicó

a tocar el saxofón; sus adelantos fueron tan notorios, que al año fué ascendido al puesto de archivista de la agrupación.

Los familiares de Candelario se hallaban sumamente contrariados porque éste prefería sus obligaciones filarmónicas a cualesquiera otras, máxime que los músicos de la banda de esa época eran gente viciosa en su mayoría; para su fortuna, mereció el apoyo del doctor Enrique Herrera, y por su influencia, Candelario pudo seguir el mandato de su empeño.

El doctor Herrera, magnífico violinista, era originario de León, Guanajuato, y había llegado a Jerez por los noventa del siglo pasado, puesto que el 7 de agosto de 1896, en que se inauguró la Escuela de Niñas, tocó en violín una fantasía del Rigoletto de Verdi, en la ceremonia que para solemnizar el acontecimiento, organizó el prefecto político Pedro Cabrera.

El doctor Herrera, impulsado por su afición musical, formó un cuarteto de cuerda, el primero que ejecutó en Jerez, con Candelario y con dos primos hermanos de éste; gracias a eso toda la familia de Candelario se hubo afiliado a la música; eso sí, a la buena música, punto crucial para la futura vida artística de nuestro biografiado; a su consecuencia, terminó la oposición que antaño impidiera a Huízar seguir sus inclinaciones artísticas.

Como la viola es el instrumento para el cual escasean los ejecutantes y con especialidad en provincia, el doctor Herrera le obsequió a Candelario un método de ésta y le guió en su aprendizaje; así pudo constituirse el cuarteto, cuyo personal fué como sigue: violín 1º, Dr. Herrera; 2º, Ventura García; viola, Candelario; y cello, Valentín García. Hacia 1900 se inició el estudio, y el conjunto bien pronto se halló capaz de presentarse en público. Para el medio en que se desenvolvió, su repertorio era de lo mejor: las oberturas de Guillermo Tell, del Barbero de Sevilla, y de Semíramis; la Invitación al Vals, de Weber, y algunos tiempos de cuartetos de Haydn, de Mozart, y aun de Beethoven; claro que sus mayores triunfos los consiguieron tocando en el *Teatro Hinojosa*, y en el Templo Parroquial.

La influencia del doctor Herrera fué decisiva en Huízar; por su obra, cuando aquél abandonó Jerez, hacia 1907 y el cuarteto se desintegró, Candelario tuvo que buscar mejores horizontes de acuerdo con su evolucionado anhelo artístico, y marchó para la ciudad de Zacatecas en la cual mejoró sus conocimientos violinísticos bajo la dirección del maestro Aurelio Elías, de quien recibió, a la vez, algunas clases de armonía.

Para subsistir, se dió de alta en la Banda Municipal, entonces bajo la dirección del maestro Antonio Villalba; pero no fué la viola, ni el violín,

el instrumento que llevaría a Huízar a conquistar fama como ejecutante, sino el corno, el cual estudió y adoptó definitivamente, gracias al consejo de su paisano el maestro don Candelario Rivas, cuando éste se encargó en 1909, de la dirección de la Banda del Estado, entonces llamada *Banda de Música del Primer Cuadro del Batallón de Zacatecas*. Del maestro Rivas, Candelario recibió múltiples consejos y enseñanzas musicales.

El 24 de julio de 1914 las fuerzas revolucionarias de la División del Norte, comandadas por el general Francisco Villa, ocuparon la ciudad de Zacatecas, después de las acciones militares de los días del 21 al 23; entre las fuerzas triunfadoras iban las del general Pánfilo Natera, y a ellas se incorporó Candelario, satisfaciendo sus anhelos de luchar por la causa del pueblo.

Después de algunos meses de vida militar, cambió la espada por el instrumento musical, dándose de alta en la banda de dicha División, dirigida por el maestro Carlos Withman, zacatecano de origen; incorporado a esa banda, vino a la ciudad de México a fines de 1917 y desde entonces radica en la capital de la República.

En 1918 se reorganizó la *Banda del Estado Mayor* bajo la dirección del maestro Melquiades Campos, y a ésta ingresó Huízar como cornista, permaneciendo allí hasta 1920.

En 1918 se inscribió en el Conservatorio Nacional, quedando matriculado como alumno de corno y de composición; el instrumento lo estudió en la cátedra del Profesor Arturo Rocha y la composición en la del Maestro Gustavo E. Campa. En la Quinta Audición Escolar de ese año, participó como alumno de corno. En 1919 concluyó el estudio del solfeo y de la Armonía; en 1921 el del Contrapunto y el 2º Grado del de Corno; en 1922 el Canon y la Fuga; en 1923 el 4º Curso de Corno y el de Instrumentación, y en 1924 terminó las carreras de instrumentista y de composición.

Apenas profesionalista, adquirió brillante notoriedad, conquistando el Tercer Premio (el segundo se declaró desierto) otorgado por la Universidad Nacional, en el *Concurso de Composición Nacionalista* convocado por la Comisión Permanente del Primer Congreso Nacional de Música, el cual premio se le adjudicó a su poema sinfónico *Imágenes*. El certamen se efectuó el 29 de octubre de 1927 y su Jurado Calificador lo integraron los maestros Eduardo Gabrielli, como Presidente; Pedro Valdés Fraga, como Secretario; y Jesús M. Acuña, Alberto Flachebba, y Aurelio Barrios y Morales, como Vocales.

"*Imágenes* es una composición inspirada en los recuerdos de Jerez, su pueblo natal; la obra consta de cinco movimientos y se refieren a una boda campesina. El primer trozo, que es un preludio, añora una mañana primaveral en la que se escucha el tañer de las campanas del templo parroquial, llamando a la misa en que se efectuará la boda. El segundo tiempo, se inicia con una marcha nupcial, indicando que la boda es está llevando a término. Luego viene la misa (tercer tiempo). El cuarto tiempo, que desarrolla un tema regional, ingenuo y sencillo, evoca el momento de las felicitaciones brindadas al concluir la ceremonia religiosa. De acuerdo con viejísima costumbre zacatecana, al concluir la boda, los novios, sus padrinos y parientes, en unión de todos los invitados, emprenden alegre cabalgata de regreso a la rancharía en que vive el novio y en la que el nuevo hogar espera a los desposados; tal es la *cabalgata* con que el autor concluye su poema sinfónico". (Orquesta Sinfónica de México. Nota en el programa de su concierto de 13-XII-1929).

Al estrenarse la obra premiada, el 26 de marzo de 1928, en el concierto que para ese fin llevó al cabo la Orquesta Sinfónica Mexicana dirigida por el Maestro José Rocabrúna, la crítica consagró en Huizar el compositor de elevada estatura; Manuel Barajas, en *El Universal* del 3 de abril, dijo al respecto: "... (la obra) conmovió al auditorio en masa. ... los aplausos se hicieron más ruidosos, más entusiastas: era que celebraban la aparición de un nuevo valor en nuestro pequeño mundo musical.—El conocimiento que Huizar demuestra poseer de cómo se escribe para orquesta, resulta casi desconcertante en un ambiente que, como el nuestro, no brinda oportunidad para que los compositores puedan escuchar sus obras sinfónicas y corrijan así, en la práctica, las deficiencias que en ellos aparezcan".

A pesar de tan buenas opiniones, la de los jurados que premiaron la obra y la del cronista que alababa la composición triunfadora, había muchos escépticos; por eso, cuando se anunció que *Imágenes* sería incluida en el programa del concierto que la Orquesta Sinfónica de México efectuaría en el Teatro Arbeu la noche del viernes 13 de diciembre de 1929, hubo interés manifiesto de escuchar la obra, la cual conquistó nuevo triunfo y, con éste, alcanzó Huizar su definitiva consagración; Carlos González Peña dijo al respecto en *El Universal* del 26 de enero siguiente: "Todos teníamos la impresión de que en aquel instante y para la música mexicana, se había registrado la aparición de un nuevo, de un gran compositor. Sólo un compositor auténtico, un compositor de raza, hubiera podido forjar obra tan sólida, tan

bellamente inspirada, tan rica de sugerencias emocionales y pintorescas y sobre todo, tan nuestra".

¡Tan nuestra! Esa era su principal valimiento y el motivo que despertaba el entusiasmo de los críticos y del público; en efecto: ¿qué hubiera representado en nuestra evolución musical, un Huizar afrancesado o germanizado en su expresión artística? Si mucho significó, fué debido al haber sabido poner eficazmente su técnica musical indiscutible, y su alta inspiración, al servicio de la escuela musical nacionalista, que es la única por donde México puede alcanzar renombre artístico, y la contribución de Huizar había resultado ser de primer orden.

El 7 de julio de 1930, la soprano Consuelo Escobar de Castro le estrenó su romanza *A una Onda*, cantándola en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria y dirigiendo la orquesta el Maestro José Rocabrúna. La crítica la fué nuevamente elogiosa; en *El Universal* del día 10, Alba Herrera y Ogazón afirmó: "En la romanza, la melodía vocal, de una expresión sencilla, ajena a complicaciones y sutilezas de construcción, sostenida por un acompañamiento de bella calidad sonora, denuncia una sensibilidad sana, fervorosa y sincera".

El 31 de ese mismo mes, la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección del maestro Carlos Chávez, le estrenó en el Teatro Arbeu, su *Primera Sinfonía*; acerca de tal obra, Silvestre Revueltas escribió en los programas respectivos: "Huizar es un auténtico valor de nuestra música. Su cultura musical, es cultura clásica de raíces profundas, que ha dado firmeza y claridad a su expresión, medularmente mexicana. Ha sabido aprovechar el material adquirido, para construir su obra en un sentido nuevo y una nueva dirección de acuerdo con su idiosincrasia racial; no "mariachi" estilizado, sino hondo cantar ancestral, que conserva la fuerte contextura de una ideología racial que no ha sido conquistada, y no ha vuelto hacia Europa los ojos sometidos". Por su parte, dijo Gerónimo Baqueiro Foster en *Excelsior* del 3 de agosto: "La Sinfonía de Candelario Huizar es una obra maestra. Su prodigiosa orquestación, llena de novedad, lo coloca entre los compositores mexicanos de primer orden, como Rolón, Chávez, y algún otro. ... su técnica armónica es muy avanzada y original, pero demasiado moderada en relación con los adelantos de la época".

Huizar, encariñado con sus triunfos, siguió componiendo y con cada obra nueva, elevaba su estatura; la mañana del domingo 20 de mayo de 1931 el maestro Chávez le estrenó en el Teatro Arbeu, en el primer concierto de

los del Conservatorio, su *Sonata para Clarinete y Fagot*, de la cual dijo Baqueiro Foster en *Excelsior* del 24 de mayo: "... resultó una joyita; está escrita en los modos diatónicos de la antigua Grecia, el dorio y el frigio; pero por no estar tratados a la griega, podrían tomarse por el frigio y al dorio de la Iglesia Cristiana... Huízar, con su brillante y sólida técnica contrapuntística y su dominio de los instrumentos, supo sacar gran partido de la nobleza y elegancia del clarinete y del fagot".

En 6 de noviembre de 1931, la Orquesta Sinfónica de México, en su concierto efectuado en el Teatro Arbeau, estrenó las *Pueblerinas* de Huízar, dirigiendo la obra Silvestre Revueltas, quien describiéndola dice: "Entre las obras de Huízar, *Pueblerinas* es quizá la más espontánea y la que revela más claramente la personalidad del autor. Inspirada en recuerdos de su tierra natal, refleja el espíritu sencillo y apacible de la vida pueblerina. La obra es ciento por ciento mexicana, no sólo por los temas populares que contiene, sino por el espíritu y el sentimiento con que están tratados.—El tema principal del primer *allegro* es el de *Los Panaderos*, jarabe que hay costumbre de bailar en las reuniones familiares que se organizan al terminar la época de la cosecha en las rancherías de la sierra de Jerez. Los hombres hacen algún regalo a sus compañeras y es de rigor bailar el baile de *Los Panaderos*: "Que bonitos panaderos / Quién los supiera bailar / Pa regalar a mi charra / La hija del caporal". El segundo tema del *allegro* es original y contrasta con su carácter melódico con el primero. El *larghetto* es una sencilla canción, también original, que evoca el ambiente tranquilo de las rancherías. El *allegro final* está basado en el tema de otro baile de la misma región, llamado *El Sauce y la Palma*. El tema se presenta tres veces: la primera acompañado por variantes del mismo, la segunda con instrumentación típica de las orquestas del lugar: requinto, clarinete, dos trompetas, bombo y tambor; finalmente, aparece en forma parecida a la primera vez, pero con aspecto distinto, gracias al nuevo colorido instrumental". Por su parte dijo Baqueiro Foster: "El encantador poema... modelado sobre *Los Panaderos*, tema popular que, clásicamente tratado, se agranda en un lied-sonata en el primer tiempo. Magnífica es la orquestación: Huízar es uno de los mexicanos que mejor ha tratado la orquesta. Un lento lied simple en el segundo tiempo que dura lo que un suspiro; es un canto inspirado y sencillo e ingenuo, sin alardes armónicos ni colorido orquestal. El tercer tiempo, *allegro vivo* (está escrito), sobre *El Sauce y La Palma*; está tratado a manera de variaciones. Tema libre en que una de sus variaciones lo presenta en la instrumentación típica del

canto ranchero que sirvió de caneavá. Este tiempo es una fiesta expresada en sonidos".

Juzgo pertinente agregar, como aclaración, que el primer tiempo de esta obra, está construido de acuerdo con el plan de la *sonata*, que es la forma apropiada en la sinfonía.

Por haber sido designado bibliotecario del Conservatorio Nacional y catedrático del mismo plantel, y más tarde Director de la Escuela Popular Nocturna de Arte, sus actividades como compositor retardaron el ritmo de su desarrollo y fué por su causa que hasta 1935, la Orquesta Sinfónica de México, en su concierto del 25 de octubre, efectuado en el Teatro de las Bellas Artes, le estrenaron nueva producción: su poema sinfónico *Surco*.

Luis Sandi opinó: "*Surco* es un canto a la vida del campo. El ritmo del trabajo con que se inicia la obra aparece una y otra vez insistentemente, obsesionante, fatal y doloroso como en la realidad del campo, donde el trabajo de sol a sol para vivir con miseria, apenas si tiene treguas".

"No es un canto mentiroso como tantos otros escritos sobre el mismo tema, en los que se ensalza al campo como un mundo feliz; Huízar canta a un campo despiadado, eriaz, que demanda toda la fuerza, toda la vida del hombre; que fructifica con su sangre. Hay no sé qué de terrible, de trágico en toda la obra, aun a través de los trozos más alegres. Estos momentos como gestos de rebeldía ante la vida demasiado dura y desaparecen de pronto como arrollados por ese ritmo que presenta el trabajo agobiador, desproporcionado. Otra vez pasan aquí las cosas como un reflejo de la vida misma, sin convencionalismos ni mentiras".

"*Surco* parece terminar en un 16 de septiembre, al son de la música del regimiento que desfila ante los embobados ojos de los provincianos bajo el oro del sol". (Programa del Concierto).

El 4 de septiembre de 1936, la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Carlos Chávez, estrenó la *Segunda Sinfonía* de Huízar intitulada *Ochpaniztli*; en el programa del concierto, describiendo la obra, dijo Francisco Agea: "... está inspirada en los relatos de una fiesta que celebraban los aztecas el último día del mes *ochpaniztli* (6 de octubre). Era la despedida de las flores, cuando ya venían los hielos y las flores iban a marchitarse. Honraban en esa fiesta a la diosa *Xochiquetzal* (diosa de las flores). "Este día, dice el P. Durán, enramaban y componían de rosas sus personas y sus templos y casas y calles, como los cristianos hacen la mañana de San Juan, ya así enrosados hacían diversos bailes y regocijos y fiestas y entremeses de

mucho contento y alegría, todos a honor y honra de las rosas, llamando ese día *xochilbuitl*, que quiere decir "fiesta de las rosas" y ningún otro aderezo de gala ni de oro ni de plata, ni de piedras ni plumas sacaban ese día a los bailes, sino rosas".

"Cuando llegaba el día, se reunían en el templo los fieles y, según la costumbre de los mexicanos en muchas fiestas religiosas, llevaban al sacrificio a una india, vestida con el traje de *Xochiquetzal*. Poniéndole en la cabeza una diadema de cuero rojo, distintivo de la diosa, y dos hermosos penachos de plumas verdes de *quetzal*; zarcillos de oro y un joyel pendiente de la nariz; camisa azul muy adornada, con plumas y flores tejidas, y una falda de muchos colores. En las manos llevaba dos bellos ramos de flores".

"Después de consumado el sacrificio, uno de los fieles se ponía el vestido de la diosa y se iba a sentar en las gradas del templo. Allí le daban un telar y él fingía trabajar en el instrumento. Mientras tanto, los maestros y oficiales de las artes practicadas por los fieles, se entregaban a la más regocijada danza, en que tomaban muy variados disfraces de animales, como monos, perros, leones y tigres. Era un bailable pintoresco y lleno de movimiento y gracia, pues además de los disfraces cada quien llevaba en las manos los instrumentos de su oficio".

"Otro episodio que formaba parte de las fiestas, era el baile que celebraban en el altar principal del templo de Huitzilopochtli. Hacían una casa de flores y unos árboles artificiales llenos de flores olorosas; bajo el cielo de aquella casa sentaban a la diosa *Xochiquetzal*. Durante el baile bajaban unos muchachos vestidos de pájaros y otros de mariposas, muy bien adornados con plumas de todos colores, y se subían a los árboles y andaban de rama en rama chupando el rocío de las rosas. Luego salían muchos indios luciendo los trajes de los dioses, como si fueran tales, y con sus cervatanas tiraban a los fingidos pajaritos que chupaban las flores. Salía entonces *Xochiquetzal* y, tomando de las manos a todos los dioses, los hacía sentar en el estrado, junto a ella, y les daba ramos de flores y los honraba como si realmente fueran dioses".

"Al componer *Oxpaniztli*, la idea de Huízar fué hacer un ballet con las tres danzas escritas arriba: la primera, cuando llevan a la víctima al templo para ser sacrificada; la segunda, la danza de los pájaros y de las mariposas; y la última, el baile de disfraces, después del sacrificio. Todos los temas empleados en la partitura, son originales. Sin embargo, Huízar ha logrado dar a la música todo el carácter indio que el asunto requería".

"Por su estructura musical, *Oxpaniztli* es una sinfonía en tres movimientos".

Blas Galindo, refiriéndose a esta obra, dijo en el número 2 de "Nuestra Música" (México, mayo de 1946): "Los temas del primero y tercer movimiento, están contruidos en escala pentáfona. El empleo de esta escala implica un problema serio, que su misma limitación trae aparejado: el peligro de la monotonía. Sin embargo, Huízar, con inteligencia y buen sentido, logra evitarlo por medio de las modulaciones que unen los temas. Por ejemplo: en el primer movimiento encontramos el tema A contruido sobre una escala pentáfona, de *do* y el tema B sobre una escala también pentáfona, de *re*, las cuales se enlazan por una transición modulante. El segundo movimiento se ajusta a una forma muy simple y no encuentro en él rasgos que ameriten un estudio especial. El tercer movimiento, en forma sonata, está elaborado con temas pentáfonos: el primero en *do* y el segundo en *si*. *Oxpaniztli* es una verdadera sinfonía con ritmos propios de ballet. En ella, se emplea preferentemente una armonía de acordes en relación de quintas. Pocas veces se hace uso del contrapunto".

Huízar revisó su *Ochpaniztli* (es erróneo escribir *oxpaniztli* como aparece en la obra) y nos la presentó por segunda vez, reorquestado su tercer tiempo, en el concierto del viernes 25 de agosto de 1939.

En 1937 orquestó el *Concerto Grosso*, en re menor, Op. 2 número 11, de Vivaldi, el cual hizo oír la Orquesta Sinfónica de México en su concierto del 24 de septiembre.

En 1938 escribió su *Sinfonía No. 3* y la dedicó al maestro Carlos Chávez, en ocasión del X Aniversario de la Orquesta Sinfónica, en la cual Huízar había actuado como cornista desde su fundación hasta 1937, y por bibliotecario, desde 1936. La obra fué estrenada en el concierto de la Sinfónica del 29 de julio de ese año 1938, y de ella dijo Francisco Agea:

"Candelario Huízar, colaborador de la Orquesta Sinfónica de México desde su fundación en 1928, ha dedicado su Tercera Sinfonía al director y al personal de la orquesta, en homenaje a sus diez años de esfuerzos continuados. Comenzó la composición de esta obra, en marzo de 1937 y la terminó en abril del presente año. En un principio, la idea del compositor fué titularla *Lucha*, pero más tarde prefirió evitar toda sugestión de un programa descriptivo y la llamó sencillamente *sinfonía*, ya que por su forma está de acuerdo con el tipo tradicional del género".

"Como casi todas las obras de Huízar, la Tercera Sinfonía (excepto en

el primer movimiento), tienen un carácter nacional, aun cuando los temas empleados no son propiamente melodías populares conocidas. El primer movimiento, de escritura atonal, presenta un gran contraste entre sus dos temas principales: el primero está encomendado a toda la orquesta y desempeña el papel de "motivo generador" de la sinfonía; el segundo, más melódico se inicia con un solo del fagot. El *scherzo* es de forma tradicional; el tema de la primera parte es una variación del "motivo generador" y en el trío está tratado por aumentación. En el *larghetto*, los diversos instrumentos solistas van tomando sucesivamente el tema, sobre un fondo de la cuerda. El último movimiento comienza con un recitado de toda la cuerda. Viene en seguida el primer tema, en tiempo de danza, muy característica por su acentuación constantemente cambiada. El motivo "cíclico" se presenta aquí en calidad de segundo tema".

En 1939 orquestó dos obras: la *Tocata, Adagio y Fuga en do mayor* de Juan Sebastián Bach, y el vals *Sobre las Olas*, de Juventino Rosas, y reorquestó una tercera, el *Concerto Grosso en re menor*, de Vivaldi, que en su primera forma la había dado a conocer la Sinfónica de México en 1937; de estas tres obras, las dos extranjeras, la de Bach y la de Vivaldi, las incluyó la orquesta Sinfónica de México en su concierto del viernes 7 de julio, y la mexicana, esto es, la de Rosas, en su concierto del 24 de septiembre. Todos los cronistas alabaron los conocimientos orquestales evidenciados por Huízar.

El año 1942, último de su producción sinfónica, escribió la *Suite de la ópera "Giustino"* de Haendel, para voz de soprano y orquesta, que estrenó la Orquesta Sinfónica de México en su concierto del viernes 19 de junio, actuando como solista Lupe Medina de Ortega. Por último, compuso su *Sinfonía No. 4, "Cora"*, que le estrenó la propia orquesta el viernes 7 de agosto; de esta obra, dijo Francisco Agea: "La Cuarta Sinfonía de Huízar, bien podría llamarse *Sinfonía Cora*, puesto que toda la obra está constituida con temas de cantos y danzas de los indios coras o huicholes (sic) que habitan la región de la sierra de Nayarit y parte de los Estados de Zacatecas y Jalisco. La estructura de la obra se apega a las formas tradicionales, con ligeras modificaciones y algunas libertades que hay en el empleo de las distintas tonalidades. La orquestación comprende, además de la dotación habitual, algunos instrumentos indígenas de percusión, tales como el *buebuettl*, el *teponaztli*, sonajas de diversas clases, etc."

"El tema de la introducción al primer movimiento es un toque de chi-

rimía que los indios de la región emplean como principios de sus grandes fiestas. Los dos temas principales del *allegro* se semejan bastante por su carácter; a ambos se les llama *Las Pachitas*, y el segundo viene a ser como una variante del primero".

"El segundo movimiento es un *scherzo* de forma tradicional, construido con temas de danzas coras; después del trío, con su tema encomendado al clarinete y al corno, se repite la parte principal del *scherzo* con distinto colorido instrumental".

"El tema del tercer movimiento, *andante*, es una *Ave María* originalmente pentáfona, que se presenta en el corno inglés. El segundo tema es otro canto religioso de los huicholes. La forma es un *lied* muy libre, con una parte central más movida y un *ritornello* muy breve que es sólo una reminiscencia de la primera parte".

"La introducción al último movimiento es muy corta y está hecha como la del primero, con un tema de los que emplean los indios para iniciar sus fiestas. El *allegro* está construido en forma de sonata modificada, con ciertas características del rondó. Los temas son todos de danzas de la misma región, y el segundo tiene cierta semejanza con la viril *Danza de los Sonajeros* del Estado de Jalisco. Entre los temas secundarios de este último movimiento, se presentan algunos de los empleados anteriormente, como el del *Ave María*" (Programa del Concierto).

Por su parte el semanario *Esto* dijo acerca de aquella composición: El 9º Programa de la Orquesta Sinfónica de México ofreció un nuevo estreno de una obra mexicana: se trata de la Cuarta Sinfonía de Candelario Huízar... utiliza melodías y temas de danza de su tierra natal, el Estado de Zacatecas. El *folklore* musical de los indios coras y huicholes; es de gran belleza y de extraordinaria variedad rítmica. Los efectos de los instrumentos indígenas de percusión que utiliza dentro de la orquesta moderna, le dan un color muy atractivo, de fino y expresivo exotismo. En sus momentos culminantes, la sinfonía adquiere un empuje rapsódico y una fuerza realmente arrolladora que subrayó el director Dimitri Mitropoulos con un brio gracioso e impresionante. El público acogió esta nueva obra mexicana con entusiasmo frenético y brindó a su compositor una ovación entusiasta e interminable. Al lado de la Cuarta Sinfonía de Candelario Huízar, los demás números del programa quedaron algo pálidos".

Estudiando esta misma obra, opina Blas Galindo: "Huízar ha sido un gran trabajador. Gracias al constante desarrollo de sus facultades creadoras

en la composición de las numerosas obras sinfónicas, escritas en los últimos trece o quince años, pudo, más que por ninguna otra razón, adquirir gran experiencia en el dominio de la forma".

"Esta Sinfonía sigue de cerca la forma tradicional: el primer movimiento, sonata; el segundo, scherzo; el tercero, canción y el cuarto rondó. El material temático que emplea en esta obra, procede de los indios coras y huicholes. Está trabajando con la habilidad y la maestría propias en él. Huizar ha asimilado dicho material hasta el punto de darnos la impresión de que se trata de temas originales. La escritura es preponderantemente armónica y alcanza, en algunas páginas, las expresiones más audaces de toda la producción de Huizar".

Cuando el compositor iba en ascenso magnífico, vino el derrumbe; el 22 de mayo de 1944 sufrió un ictus cerebral que le puso al borde del sepulcro y del cual salvó la vida, pero que le dejó hemipléjico y, con ello, incapacitado para continuar sus actividades profesionales.

Al justipreciar las obras de Huizar, transcribí deliberadamente juicios ajenos, para evidenciar por su medio, que los escritores musicales más destacados concordaban en reconocer la estatura superior y recia de Candelario Huizar, dentro de los ámbitos de la evolución musical nuestra.

Si como cornista ocupó distinguido lugar entre los ejecutantes mexicanos de instrumentos de aliento, como compositor nacionalista es una de las primeras figuras de México; pero también hay que considerarle su aspecto de pedagogo: desde 1934 ocupó la cátedra de Análisis Musical en el Conservatorio, y su palabra docta guió por ese camino difícil a múltiples alumnos, entre quienes se encontró el *grupo de los cuatro jóvenes*, integrado por Pablo Moncayo, Blas Galindo, Salvador Contreras y Daniel Ayala, y a quienes tanto les sirvieron las observaciones musicales del maestro.

En la actualidad, vive Huizar retirado de toda actividad artística y docente, en su domicilio, No. 15 de la calle Azabache en la Colonia Estrella de Guadalupe Hidalgo, D. F., al lado de su joven esposa Consuelo Luna de Huizar, y de sus pequeñas hijas.

Si el hombre continúa viviendo y del artista queda el recuerdo imborrable por lo profundo de su huella, la Patria le estima en lo mucho que vale y así fué como el Instituto Nacional de las Bellas Artes acordó concederle el Premio Nacional de Ciencias y Artes correspondiente al año de 1951.

Este premio, instituido por Ley del 9 de abril de 1945, consiste en \$20,000 en efectivo. Ha sido otorgado en este orden: 1945, al humanista li-

cenciado Alfonso Reyes; 1946, al pintor José Clemente Orozco; 1947, al compositor Manuel M. Ponce; 1948, al Médico Cirujano Maximiliano Ruiz Castañeda; 1949, al novelista Mariano Azuela; 1950, al pintor Diego Rivera, y 1951, al compositor Candelario Huizar.

A las 12 horas del martes 22 de enero de 1952, el Presidente de la República, licenciado Miguel Alemán, en la Residencia Presidencial de *Los Pinos*, Tacubaya, D. F., entregó a Huizar el Premio y el diploma correspondiente. En la ceremonia, el maestro Carlos Chávez, Director del I.N.B.A., pronunció el discurso oficial.

HOJA DE SERVICIOS DE CANDELARIO HUIZAR EN LA SECRETARIA DE EDUCACION (DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES)

- 1920 — Febrero 18.—Copista de la Escuela Nacional de Música.
- 1922 — Enero 1°—XI Ayudante copista de la Escuela Nacional de Música.
- 1925 — Enero 1°—Copista del Conservatorio Nacional.
- 1928 — Enero 1°—Ayudante de Música del Conservatorio Nacional.
- 1929 — Enero 1°—2° Ayudante al servicio del Conservatorio Nacional.
- 1930 — Enero 1°—Aspirante a taquígrafo de la Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza.
- 1930 — Enero 1°—2° Bibliotecario del Coro de la Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza.
- 1931 — Enero 1°—2° Bibliotecario del Conservatorio.
- 1933 — Enero 1°—Profesor de Música Popular Nacional, adscrito a la Sección de Música.
- 1933 — Marzo 1°—Bibliotecario del Conservatorio Nacional.
- 1933 — Mayo 16.—Profesor de Materias Musicales Preparatorias en la Escuela Popular de Música.
- 1933 — Julio 1°—Bibliotecario del Conservatorio Nacional.
- 1933 — Julio 1°—Profesor de Materias Musicales Preparatorias en la Escuela Popular Nocturna de Música.
- 1934 — Enero 1°—Profesor de Materias Musicales Profesionales en el Conservatorio Nacional.

- 1934 — Febrero 1º—Director de la Escuela Popular Nocturna de Arte para Trabajadores.
 1934 — Abril 1º—Profesor de Materias Musicales Profesionales.
 1935 — Enero 1º—Id.
 1936 — Enero 1º—Id.

BIBLIOGRAFIA MUSICAL DE CANDELARIO HUIZAR

1.—OBRAS PARA PIANO

- 1920 — Melodía en si bemol.
 1921 — Tempo di Minuetto, en la bemol.
 1921 — Gavota en si bemol.
 1922 — Fuga en do mayor a dos partes, sobre un sujeto de Gedalgue.
 1922 — Fuga en fa mayor a dos partes, sobre un sujeto de Gedalgue.
 1922 — Noviembre 18.—Fuga en Sol mayor.

2.—PARA CANTO Y PIANO

- 1921 — "Tristezza d'amore" romanza en la mayor, para soprano, texto italiano de autor anónimo.
 1922 — "Quando cadran le foglie e tu verrei", romanza en si bemol para soprano, verso de L. Steccheti.
 1933 — "Corrido de Domingo Arenas", en la mayor, para tenor. Texto de Miguel M. Lira.
 1936 — "Hermana, hazme llorar", en do mayor, para tenor. Verso de Ramón López Velarde.
 1942 — "Huelen tus 18 años", en do mayor, para tenor. Verso de Rafael López.
 1943 — Diciembre.—"¿A quién?", atonal, para tenor. Verso de Glorinela.
 1944 — Abril 9.—"El Amor", atonal, para tenor. Verso de Héctor Garsi Véjar.¹

¹ Esta es la última composición que escribió Huízar y está dedicada a su actual esposa.

3.—PARA VOZ Y ORQUESTA

- 1923 — "Prière pour ma Mère", en re mayor, para tenor, verso de Alfred de Vigny.
 1923 — "Chanson Triste", en do menor, para soprano, verso de H. Duparc.
 1924 — "Chère Nuit", en re bemol mayor, para soprano, verso de Alfred Bachelet.
 1928 — "A una onda", romanza en re bemol mayor, para soprano, verso de Luis G. Urbina. Estrenada en 7 de julio de 1930.

4.—MÚSICA DE CÁMARA

- 1924 — Andante para violoncello y piano.
 1925 — Noviembre 17.—Sonata en mi bemol para piano y corno (Allegro lento y Allegro moderatto).
 1931 — Marzo.—Sonata para Clarinete y Fagot en re menor (Adagio. Lento. Allegro con brio). Estrenada el 13 de julio de ese mismo año.
 1938 — Cuarteto de Arcos.

5.—MÚSICA SINFÓNICA

- 1926 — Suite en Estilo Antiguo. (Moderato. Minuetto. Tempo di Gavota).
 1927 — "Imágenes", Poema Sinfónico (Impresiones de mi pueblo natal: 1). Preludio; 2). Marcha nupcial; 3). En el templo; 4). Tema regional. Cabalgata).
 La obra fué premiada el 29 de octubre de 1927. Se estrenó parcialmente el 26 de marzo de 1928 y lo fué íntegramente el 13 de diciembre de 1929.
 1930 — 1ª Sinfonía en si bemol mayor. (Maestoso-Allegro, Andante, Allegro Scherzando).
 Estrenada el 14 de noviembre de 1930.
 1931 — "Pueblerinas". Poema Sinfónico Nacionalista. (Allegro moderato, larghetto, allegro final).
 Estrenado el 6 de noviembre.
 1935 — "Surco", Poema Sinfónico de carácter bucólico.
 Estrenado el 25 de octubre.

- 1935 — "Ochpaniztli", sinfonía número 2. (Danza del sacrificio. Danza de los pájaros y de las mariposas. Danza de los disfraces).
Estrenada el 4 de septiembre.
- 1939 — Reorquestada, especialmente en el tercer tiempo, y estrenada así la noche del viernes 25 de agosto.
- 1938 — Sinfonía N° 3. Estilo nacionalista. (Maestoso. Allegro. Scherzo. Larghetto. Allegro final).
Dedicada al maestro Carlos Chávez, Director de la Orquesta Sinfónica de México, en ocasión del X aniversario de la Orquesta.
Estrenada el 29 de julio.
- 1942 — Sinfonía N° 4 "Cora" (Largo. Allegro non troppo. Allegro assai. Andante. Largo. Allegro moderato).
Estrenada el 7 de agosto.
- 1943 — Febrero 21.—Preludio y Fuga en do mayor.
Escenas de la vida novohispana (Ballet). Llegan los encomenderos. Llegan las mujeres conduciendo el alimento. El capataz azota a las mujeres. Danza del látigo. Se retiran los labriegos. Coro interno. Oración (El Alabado). Pasa la Llorona. Morelos cae prisionero.

6.—MÚSICA CORAL

- 19 — "Los Xtoles", melodía maya para coro mixto.
"Kurikinga", melodía inca para coro mixto.
"Paloma Blanca", melodía inca para coro mixto.
- 1934 — Junio.—"Tenábari", melodía paurépeche para coro mixto.
"Dead come to my house", melodía negra para cuarteto masculino.
"Zekiel saw de wheel", melodía negra para coro mixto.

7.—INSTRUMENTACIONES

- 1923 — "Chanson Triste", de P. I. Tchaikowski, para cuarteto de cuerda.
- 1923 — "Chant sans paroles", de P. I. Tchaikowski, para cuarteto de cuerda.
- 1923 — "To the Moon", de MacDowell, para oboe, flauta, clarinete, fagot y cuarteto de arcos.

- 1923 — "Reverie", de E. Schütt, op. 34 N° 5, para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno y cuarteto de arcos.
- 1923 — "Années de Pelegrinage", canzoneta de Salvador Rosa N° 3, de F. Liszt, para flautín, flauta, oboe, clarinete, fagot, cuarteto cornos, trompeta, trombones 1° y 2°, trombón bajo, tuba, timbales y cuerda.
- 1924 — "Elegie", de Nikolas Amani, Op. 7 N° 3, para gran orquesta.
- 1937 — Concierto Grosso en re menor, Op. 3 N° 11, de Vivaldi.
Estrenado el 24 de septiembre.
Reorquestado en 1939 y estrenada el 7 de julio.
- 1939 — Toccata, Adagio y Fuga en do mayor para órgano, de Juan Sebastián Bach. Instrumentación para gran orquesta.
- 1939 — "Sobre las Olas", vals de Juventino Rosas. Instrumentación para Orquesta Sinfónica.
Estrenada el 24 de septiembre.
- 1940 — Kirie y Credo de la "Misa" en re, de José María Aldana. (Valladolid de Michoacán, 1750. México, 7-II-1810).
Estrenada en Nueva York en mayo de 1940 y en México el 15 de agosto de 1941.
- 1941 — "Plegaria a la Virgen María", con texto náhuatl y música vocal del P. Hernando Franco. (México, 1580).
Arreglo para coro a capella, estrenada el 15 de agosto.
- 1942 — "Suite de la Opera *Giustino*", de Haendel, para orquesta y voz de soprano.
Estrenada el 19 de julio.
- "La Creación del Hombre", ballet de Blas Galindo, instrumentación para orquesta sinfónica.
- "El Carretero", canción popular para clarinete, trompeta, trombón, guitarra 1° y 2°, cuarteto de cuerda y voces mixtas (sopranos, niños, tenores 1°, 2° y 3° y bajos).
- "Una Mañana", canción para orquesta, coro mixto y sopranos solistas.

PROBLEMAS DEL COMPOSITOR EN AMERICA

Por Luis SANDI

Los que nacimos en esta parte del mundo a la que Américo Vespuccio dio su nombre y, para ser más precisos, al sur del Río Bravo, tenemos que enfrentarnos a mil problemas que el europeo no conoce.

América queda a una distancia inmensa de Europa, aunque Europa esté muy cerca de América. Apenas un libro, una obra musical, una idea, nacen en Europa, América se entera; en cambio los productos de la inteligencia americana llegan muy tarde o no llegan jamás a Europa. Pero todavía pasa algo más grave: los pueblos de América se ignoran entre sí como si los separara el trecho que hay de una estrella a otra. Es frecuente oír decir a los músicos europeos que debieran celebrarse en América festivales panamericanos de música, a semejanza de los que se celebran, para toda Europa, en Florencia, por ejemplo. Y hay que preguntar cómo irían a Panamá, suponiendo que allí se hiciera un festival, *dilettanti* de México y de Argentina, cuando las distancias son tan enormes y los medios de comunicación tan costosos.

Pero todavía hay un mal mayor que aqueja a los compositores de nuestra América. En nuestros propios países las distancias son muy grandes, las grandes poblaciones separadas por días enteros de camino, lo que hace

extraordinariamente costosas y prácticamente irrealizables giras de conciertos, sobre todo con grupos numerosos.

Este problema de las distancias es la fuente de la que proceden muchos de los otros problemas que rodean a nuestros compositores, reduciendo, cuando no anulando, su capacidad creadora. En realidad sólo las capitales de los países grandes de la América Latina tienen una vida musical semejante, aunque siempre menor, a la de las ciudades europeas. En las otras ciudades, incluyendo las capitales de los países chicos, la vida musical no existe. Sin embargo, aun en las ciudades americanas con vida musical se advierte de inmediato una notable diferencia; mientras en las ciudades europeas se encuentra un ambiente favorable para la producción de los compositores nacionales, manifiesta en los programas de conciertos y en el repertorio de las temporadas de ópera, que siempre contienen abundante cantidad de obras de los compositores del país de que se trate, y no sólo de los de épocas pasadas sino de los contemporáneos, renglón éste tan cuidadosamente atendido que se dedican conciertos o festivales exclusivamente a la música contemporánea y se encargan obras a los compositores del día; en nuestras ciudades todos se desentienden de los compositores nacionales y huyen, como de la peste, de los contemporáneos. Por lo pronto pueden verse los programas de las dos orquestas más importantes de México: la Orquesta Sinfónica Nacional y la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y podrá advertirse que en la temporada de 1952 no hay más obra mexicana que una del director invitado de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Este desprecio en que se tiene a la música nacional en nuestros países, no es sino el resultado de una cadena de factores funestos para nuestros compositores. América fué durante los siglos de su formación cultural y de su integración racial, una colonia —en cierto modo sigue siéndolo—. El hombre de América fué enseñado, desde el principio a estimar lo europeo, y lo de la metrópoli como lo único bueno, lo de categoría superior, y en cambio lo nacional, que era lo indio, se le mostró como lo malo, lo peligroso, lo que era necesario destruir. El resultado fué un divorcio total entre el nuevo hombre americano y las raíces vitales de su tierra, la proscripción del indio y de lo indígena, que todavía subsiste a pesar de todas las instituciones creadas para defenderlo y mejorarlo, y, como reflejo vengador, un menosprecio para lo nacional aun cuando ya no tenga nada que ver con lo indio.

El compositor de nuestras tierras no tiene salvación: en su país se le menosprecia, en los ajenos se le desconoce; no tiene ni siquiera la posibilidad

de desarrollar su talento y robustecer su técnica porque no puede dedicarse a la composición como actividad esencial, puesto que su obra no tiene demanda y moriría fatalmente de hambre si no se dedicara a hacer cualquier otra cosa. El ingente trabajo que representa por ejemplo la composición de una sinfonía no le da al compositor, en el caso mejor, más que la satisfacción de escucharla una vez y eso cuando algún director, creyendo hacer un acto sobrehumano de generosidad, le hace la merced de tocársela, generalmente de la peor manera posible.

Los otros caminos por los que puede salir al mundo le están, naturalmente, vedados: no encuentra editor para su música; si lo encuentra o si él mismo la edita, no halla cómo difundirla; la grabación de discos con sus obras nunca puede lograrla, porque no hay casa comercial que se meta en tan mal negocio y así, por mucho talento que tenga y por más decidida que sea su vocación creadora, va perdiendo impulso, se va desencantando y termina por no componer más.

Esta grave situación sólo puede resolverla favorablemente el Estado, concediendo un amplio y generoso patrocinio a la creación musical nacional y organizando las actividades musicales más o menos definitivamente oficiales en forma tal, que el dinero que el gobierno invierte en la música, beneficie sin distinción a todos los artistas nacionales de valía.

I D E A Y E S T I L O

*Ultimas Palabras de Arnold Schoenberg **

Por Michael Greet FIELD

Style and Idea es una colección de ensayos escritos por Arnold Schoenberg. Se publicó en los Estados Unidos en 1950 y en Inglaterra en 1951. Si se considera la fama del autor y la importancia de cualquier testimonio de Schoenberg acerca de sus propias teorías musicales, es evidente que el libro no se ha recibido con la atención respetuosa que era natural esperar. Hasta podría pensarse que los directores de revistas musicales se pusieron de acuerdo al elegir dos tipos de comentaristas para *Style and Idea*: uno de personas no bien preparadas para comprender las tesis estrictamente musicales y el difícil pensamiento del autor, presentado a menudo en forma esquemática; y el segundo de personas técnicamente preparadas, pero opuestas a todo aquello que Schoenberg propugna, quienes, por lo tanto, rechazan violentamente esas tesis. Ha habido notables excepciones, por supuesto: Humphrey Searle en *Tempo* y E. H. W. Meyerstein en *Music Review*. Esperamos con interés el detallado comentario de este libro que anuncia la revista *Music Survey*.

* Arnold Schoenberg, *Style and Idea*. Williams y Norgate, Londres, 1951.

Style and Idea toma el nombre del tercer ensayo del libro *Nueva música, música pasada de moda, estilo e idea*. Con énfasis polémico, característico en él, Schoenberg pone sobre el tapete el problema de la música de nuestro tiempo y ataca a aquellos pseudohistoriadores que, con criterio frívolo, fijan a su antojo el final de las diferentes etapas de la evolución musical y proclaman el amanecer de una nueva música: por cierto, no una nueva música según la concepción de Schoenberg. El ensayo en cuestión, naturalmente, se inspira en el convencimiento de que el método de componer con los doce sonidos representa un paso hacia adelante y el comienzo de una auténtica nueva era; ésta tiene para Schoenberg un significado correspondiente a la aportación de Juan Sebastián Bach. Novedades de idea y desarrollo armónico, cuya importancia ha sido revelada doscientos años después. Bach fué considerado por la generación que le siguió como un compositor *pasado de moda*. Dicha generación agrupa a compositores menores, cuyos nombres perduran como iniciadores de un nuevo estilo. Telemann, Carlos Felipe Manuel Bach y otros consideraron a Juan Sebastián Bach como un maestro anticuado y, según la opinión de Schoenberg, fueron totalmente incapaces de advertir que Bach empleaba, por primera vez, la técnica que Schoenberg llama del desarrollo por la variación, técnica absolutamente necesaria para el crecimiento de ese nuevo estilo dieciochesco, que ellos crearon y que luego culminó en el arte de los grandes clásicos vieneses. No puede negarse el importante papel de esas figuras menores en la historia de la música, como iniciadores del camino seguido por Haydn, Mozart, Beethoven; pero su actitud crítica frente a Bach, al considerarle anticuado, adquiere un carácter patético en nuestros días, en los que todos admiran la grandeza de Bach, en tanto que la música de sus hijos o de Telemann constituye poco más que una curiosidad histórica. Schoenberg explica este hecho—el esplendor actual de Bach y el eclipse de los que inmediatamente le siguieron—como resultado del empeño de esos compositores por lograr un *estilo* novedoso y en su falta de interés, en cambio, por alcanzar *ideas* auténticamente nuevas.

Se afirma a menudo que la música de Schoenberg—incluso sus composiciones más avanzadas—es el producto final y decadente del romanticismo germánico. La *reductio ad absurdum* de esta teoría se manifiesta en la afirmación de que el germen de todo el sistema schoenbergiano se encuentra en los primeros compases del preludio de *Tristán e Iseo*. La naturaleza de la armonía, en su evolución a través de la historia, parece justificar, hasta cierto punto, el sentido de tal afirmación; pero, desgraciadamente, la intención

de quienes tal cosa afirman es peyorativa. En efecto, se pretende que el sistema armónico de Schoenberg constituye la etapa final y gastada de una gran tradición y que por ello conduce, fatalmente, a un callejón sin salida. En otras palabras, esta crítica anti-schoenbergiana es muy semejante a la que esgrimían los sucesores de Bach, cuando lo consideraban pasado de moda. El paralelismo puede llevarse aún más lejos: como en los tiempos de Bach, también se habla hoy de un nuevo estilo, de una nueva música, cuyos partidarios presentan como algo enteramente caduco el cromatismo “jubilado” del método de componer con doce sonidos. Por otra parte, Schoenberg pasa revista, haciendo una crítica muy dura, a lo que él llama los méritos negativos de la tal música nueva: *pedales* (en lugar de un bajo elaborado que sustente el movimiento armónico); *ostinatos*; *secuencias* (en lugar de un desarrollo por la variación); *fugatos* (empleados con objeto similar al de las secuencias); disonancias a granel (con las cuales se pretende ocultar la vulgaridad del material temático); objetividad (*Neue Sachlichkeit*) y una burda polifonía, que hace las veces de contrapunto, y que, con sus torpezas en el manejo de la imitación, antaño hubiera sido considerada como *Kapellmeistermusik*.

Este ensayo de *Style and Idea* puede interpretarse como una condenación teórica de la *ingenuidad* en la composición musical: el culto de lo primitivo y bárbaro en oposición a lo académico. Y así resulta algo curioso: que, a pesar de su reputación como un *enfant terrible* (a partir de *Pierrot Lunaire*), Schoenberg representa el conservatismo y la tradición frente a lo que podría llamarse *fácil modernismo*. De otro lado, Schoenberg representa una especie de intelectualismo frente a la música relativamente superficial y colorista de tantos compositores contemporáneos. Schoenberg, sin duda, se sentía incorporado a la gran tradición musical germánica. Por ello desplegó toda su vida una lucha implacable contra cualquier trivialidad, dentro de la seriedad de su papel de *Meister*.

El nuevo libro contiene abundantes ejemplos que ilustran acerca del espíritu hondamente analítico con que Schoenberg se enfrenta a las cuestiones musicales. En *Brahms el progresista*, por ejemplo, rechaza el juicio corriente sobre Brahms que lo considera como un explotador de un arte musical envejecido, como alguien que llenó el severo molde clásico con su propia y ardiente inspiración, ardiente, pero desprovista de auténtica originalidad. Como en el problema de Bach, Schoenberg llega aquí hasta el fondo y, con abundancia de ejemplos, demuestra el carácter progresista del arte de

Brahms. Asimismo, en el ensayo sobre Gustavo Mahler, redime a éste del estigma de *reaccionario*: para Schoenberg, ambos, Brahms y Mahler, constituyen ejemplos de esos compositores cuyas novedades (imperceptibles a primera vista, pero fundamentales) han determinado un cambio radical, de orientación y de naturaleza, en el arte de los sonidos.

El capítulo más importante del libro es el dedicado a explicar su *método de componer con doce sonidos que están relacionados únicamente entre sí*. Por supuesto existen guías más detalladas de este método, escritas por los continuadores de Schoenberg; entre ellas, las obras didácticas de René Leibowitz, infatigable decano de la escuela schoenbergiana francesa, y de H. Eimert. La de este último es, en esencia, una exposición detallada del descubrimiento de Schoenberg, el cual, con el correr del tiempo, crece en su difusión. Es justo mencionar otra obra, el libro de Ernst Krenek,¹ tal vez el primer manual que trata la materia.

La mayor parte de los comentaristas de *Style and Idea* coinciden en afirmar que la explicación de su método hecho por el propio Schoenberg es demasiado breve. En realidad, se trata de una *conferencia* sustentada en la Universidad de California, en Los Angeles, en 1941. Mosco Carner, en el *Musical Times*² se lamenta de las deficiencias de Schoenberg como escritor, y opina que el creador del método de los doce sonidos hubiera hecho mejor confiando a otros la explicación de sus teorías. El hecho que el Sr. Carner no sea un lector o escritor nativo del inglés le impide en realidad juzgar el dominio de Schoenberg en el manejo de su lengua adoptiva. Pese al juicio del Sr. Carner, es forzoso admitir que para el que firma este artículo, inglés de nacimiento, la lengua inglesa de Schoenberg es, por todos conceptos, fuertemente personal y de una lucidez y vigor notables. Tampoco estamos de acuerdo con otros críticos que afirman que *Style and Idea* está lleno de aforismos fuera de lugar y observaciones filosóficas inoportunas. Lo cierto es que Schoenberg adopta puntos de vista serios—incluso considerados éstos desde la filosofía—frente a los problemas de la música. Y aunque sea necesario acudir a otros libros para apreciar con mayor detalle el sistema de los doce sonidos, la conferencia reproducida es de valor inapreciable para comprender el espíritu del creador de dicho sistema.

"El método de doce sonidos nació de una necesidad", afirma Schoenberg.

¹ *Studies in Counterpoint: based on the twelve-tone technique*, Nueva York, Schirmer, 1940.

² Londres, octubre de 1950.

Ya en su profundo y práctico tratado de armonía (*Harmonielehre*, 1911), Schoenberg había anunciado la disolución de la tonalidad, disolución implícita en la tonalidad indefinida de Wagner y que se manifiesta en lo que el propio Schoenberg llama *tonalidad amplificada*: esto es, una tonalidad enriquecida con acordes cromáticos tomados de tonalidades lejanas, pero sometidos a la *tiranía* de la tónica. En algunos casos, la ampliación tonal conduce al empleo de lo que Manuel de Falla llamaba la *aparente politonalidad*.

Adrede hemos usado el adjetivo "profundo" para referirnos a la *Harmonielehre*, porque, en efecto, la mayor parte de los tratados de armonía parecen superficiales si se les compara con el de Schoenberg. Es indispensable para la comprensión de la armonía que el lector capte las verdaderas causas de las llamadas reglas clásicas, y sobre todo, que el lector comprenda la auténtica naturaleza de las disonancias. Nuestro oído acepta hoy fácilmente combinaciones de sonidos que para el oído en los últimos trescientos años hubieran sido repelentes y sin sentido. La explicación que da Schoenberg del concepto de disonancia aclara que ésta no es algo diferente de la consonancia, sino grados distintos de un mismo fenómeno acústico: la serie de armónicos. Es decir: consonantes son los armónicos próximos, y disonantes los alejados. Esta es la razón histórica que explica por qué el oído se ha ido familiarizando gradualmente con las disonancias (armónicos alejados). Así como los lugares alejados se acercan por la rapidez de las actuales vías de comunicación, la facultad analítica del oído ha progresado también hasta el punto de que, según Schoenberg, ha alcanzado un grado de finura que *permite la emancipación de la disonancia*. Sobre esta emancipación de la disonancia, es decir, la aceptación por el oído del intervalo disonante con carácter de reposo, se basa toda la música contemporánea, y Schoenberg, a su vez, funda en ella su propio estilo de composición.

Habiendo explicado con luminosa claridad el fruto de muchos años de teorizar, Schoenberg expone aquí, brevemente, la teoría y práctica del sistema de los doce sonidos, basado en la serie fundamental que, con sus inversiones y transposiciones, constituye la base de esta música. La técnica en sí misma, a pesar de sus muchos refinamientos, aparece, después de un breve estudio, sencilla en sí, pero esto en rigor sucede con cualquier otro método de composición. Por ejemplo: ¿hay algo más sencillo que el plan clásico de una fuga, o de una sonata? Entonces lo importante es que el músico cree *música*, es decir, que sea capaz de dar vida a una fórmula en sí casi matemática. Por tanto, el resultado tiene que ser *encontrado* por vía de la inspira-

ción, y no ser producto de un cálculo frío. Schoenberg nos da un maravilloso ejemplo de hallazgo: el pasaje inicial del cuarto movimiento del *Cuarteto Opus 135* de Beethoven, en donde hallamos el uso inspirado de todas las inversiones del famoso motivo *Muss es sein?* Y Schoenberg agrega en un tono que es característico de todo el libro: "Whether or not this device was used consciously by Beethoven or not does not matter at all. From my own experience, I know that it can be a subconsciously received gift from the Supreme Commander".

El 14 de julio de 1951 dió fin a la vida de Arnold Schoenberg y con ella a la larga y obstinada lucha del maestro con los misteriosos poderes de la música y la armonía. Pocos fueron quienes lo comprendieron durante su vida; indudablemente sus repetidas batallas contra la incompreensión y la ignorancia no quedaron sin huella durante los últimos años. El tiempo probará o negará la validez de juicios tan extremados como el del crítico inglés Donald Mitchell:

"Compare the composer of *Verklaerte Nacht* (aged 25) with the composer of the recent *String Trio* (aged 72): in these two pieces we have the young man writing with superb resourcefulness an old man's music, and the old man writing in a post-contemporaneous idiom of unparalleled vigour, intellectual energy and optimism".¹

Ciertamente, la mejor refutación de aquellos que todavía persisten en despreciar a Schoenberg, considerándole como un compositor sin porvenir, es el hecho de que el método de componer con doce sonidos está formando escuelas en distintos lugares y aumentando el número de sus partidarios. Así, por ejemplo, en países tan distantes entre sí como Inglaterra, Francia, Italia, Alemania, Estados Unidos y el Brasil, por sólo citar unos pocos, existen compositores que cultivan dicho método.

Style and Idea no es sólo un libro musical de gran importancia, sino también la recopilación del pensamiento de un gran artista y un pensador cuya experiencia trasciende su oficio. Las ideas de Schoenberg están íntimamente ligadas a graves asuntos extra-musicales: los derechos del hombre, los refugiados políticos, Dios y el Universo. De todo ello nos habla siempre

¹ *Music Survey*, Londres, primavera de 1950.

profundo y siempre cargado de fuerza polémica; hasta su sentido del humor, muy germánico, tiene una cualidad peculiar.

En rigor, este pequeño libro de sólo 221 páginas no necesita que pase el tiempo para adquirir toda la categoría de un libro clásico. Nadie seriamente interesado en los problemas del arte en general y de la música en particular, puede ignorar su existencia.

KRANICHSTEINER MUSIKINSTITUT

Director: Dr. Wolfgang Steinecke.

Lagerhausstrasse 9. Darmstadt (Alemania).

CURSO INTERNACIONAL DEDICADO A LA NUEVA MUSICA
del 12 al 24 de julio de 1952.

Programa de los cursos profesionales:

Composición: Hanns Jelinek (Viena) — Olivier Messiaen (París).
Dirección escénica de ópera: Harro Dicks (Darmstadt).
Música de cámara: Végh-Quartett (Combloux).
Piano: Yvonne Loriod (París) — Pietro Scarpini (Florencia).
Violín: André Gertler (Bruselas).
Canto: Gabrielle Dumaine (París).
Flauta: Severino Gazzelloni (Roma).
Clarinete: Friedrich Wildgans (Viena).

Los cursos serán dictados en lenguas alemana y francesa. Olivier Messiaen, además del curso general de Composición, dará un curso especial acerca de los problemas de la rítmica.

Programa general para todos los inscritos:

Conferencias del Dr. Heinrich Strobel (Baden-Baden), acerca de la obra total de Igor Strawinsky, y del Prof. Dr. Herbert Fleischer (Florencia), sobre la obra pianística de Ferruccio Busoni.

Interpretaciones de obras nuevas para piano (Yvonne Loriod y Pietro Scarpini), canto (Gabrielle Dumaine), violín (André Gertler), cuarteto de cuerda (Végh-Quartett), flauta (Severino Gazzelloni) y clarinete (Friedrich Wildgans).

Introducción al método de componer con doce sonidos, por Hanns Jelinek.

Concierto de cámara con obras nuevas de Messiaen y Jelinek.

Concierto-festival con obras maestras de la nueva música.

Diversos conciertos "Música de las Nuevas Generaciones" (primera audición de obras de compositores de 20 a 35 años de varios países europeos).

Representación de óperas modernas por la compañía del Landestheater de Darmstadt (Intendente: Gustav Rudolf Sellner).

Premio Musical 1952 otorgado por el Kranichsteiner Musikinstitut.

Por primera vez será concedido este premio en las especialidades de piano, violín, canto, flauta y clarinete.

El Kranichsteiner Musikinstitut facilitará inmediatamente a los artistas y estudiantes de todos los países informaciones y prospectos.

BOOSEY AND HAWKES, LTD.

295 Regent Street, Londres.

Publicaciones recientes.

Partituras vocales, con acompañamiento de piano,
de las óperas:

The Rake's Progress, de Igor Strawinsky.

Comedy on the Bridge, de Bohuslav Martinu.

Billy Budd, de Benjamin Britten.

P O L I F O N I A

Revista Musical Argentina.

Información y crítica de la actividad musical en la
Argentina y en el exterior.

Aparece mensualmente con colaboraciones
de destacados musicógrafos del país y ex-
tranjeros y amplias reseñas informativas.

Suscripción anual:

Argentina: \$10.00 moneda argentina.

Otros países: Un dólar.

Córdoba 664-20.

BUENOS AIRES.

CHAPELL & Co., Inc.

RKO Bldg. Rockefeller Center. New York 20, N. Y.

Partituras de orquesta de reciente publicación:

Bernard Wagenaar: *IV Sinfonía*.

Don Gillis: *The Alamo*.

Abram Chasius: *Period Suite*.

Robert Russell Bennett: *Suite of Old American Dances*.

Morton Gould: *Philharmonic Waltzes*.

Alan Shulman: *Waltzes for orchestra*.

David Diamond: *Overture to The Tempest*.

Morton Gould: *Serenade of Carols*.

Elie Siegmeister: *From My Window*.

OXFORD UNIVERSITY PRESS

Music Department

44 Conduit Street. London, W. 1.

Partitura de orquesta de reciente publicación:

Alan Rawsthorne: *Sinfonía*.

Ediciones Mexicanas de Música, A. C.

Catálogo

Piano

ROSITA BAL: PRELUDIO
CARLOS CHAVEZ: ESTUDIO PARA PIANO
BLAS GALINDO: CINCO PRELUDIOS
RODOLFO HALFFTER: HOMENAJE A ANTONIO MACHADO
RODOLFO HALFFTER: SONATA
RODOLFO HALFFTER: ONCE BAGATELAS
E. HERNANDEZ MONCADA: CINCO PIEZAS BAILABLES
J. P. MONCAYO: TRES PIEZAS PARA PIANO

Canção y Piano

J. BAL Y GAY: CUATRO PIEZAS
CARLOS CHAVEZ: CANTO A LA TIERRA
BLAS GALINDO: DOS CANCIONES
RODOLFO HALFFTER: DOS SONETOS
LUIS SANDI: DIEZ HAIKAIS

Guitarra

LUIS SANDI: FATIMA, SUITE GALANTE

Coro a Cappella

J. BAL Y GAY: LEÑADOR, NO TALES EL PINO
BLAS GALINDO: DOS CORAZONES
C. JIMENEZ MABARAK: AMANECIA EN EL NARANJEL
ADOLFO SALAZAR: CUATRO LETRILLAS DE CERVANTES
LUIS SANDI: QUISIERA TE PEDIR, NISIDA, CUENTA
RAFAEL J. TELLO: PEQUEÑA MISA FUNEBRE

Violín y Piano

BLAS GALINDO: SONATA
RODOLFO HALFFTER: PASTORAL

Música de Cámara

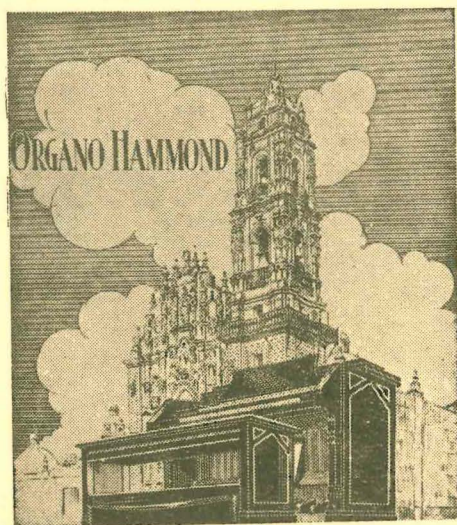
M. BERNAL JIMENEZ: CUARTETO VIRREINAL para instrumentos de arco
M. M. PONCE: TRIO PARA VIOLIN, VIOLA Y VIOLONCELLO
LUIS SANDI: CUARTETO PARA INSTRUMENTOS DE ARCO

Orquesta

J. BAL Y GAY: SERENATA PARA ORQUESTA DE CUERDA
CARLOS CHAVEZ: LA HIJA DE COLQUIDE, SUITE SINFONICA
RODOLFO HALFFTER: LA MADRUGADA DEL PANADERO
J. P. MONCAYO: HUAPANGO

Obras Pedagógicas

J. J. BARRERA VANEGAS: METODO DE SOLFEO Y GUIA
METODOLOGICA



ORGANOS HAMMOND
Para Iglesias y Residencias

PIANOS SOLOVOX ARMONIOS

Schiefer Hermanos

Venustiano Carranza 21, altos.

México, D. F.

Teléfonos:

Ericsson: 12-25-25

Mexicana 35-55-52

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER, J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR, LUIS SANDI.

SUMARIO:

La Música en la Argentina, por ROBERTO GARCIA MORILLO.- Música en el Coliseo de México, por VICENTE T. MENDOZA.- Músicas Negras, por ADOLFO SALAZAR.- Bonampak, Ballet de Luis Sandi, por CRITILO.

Año VII - Núm. 26 - 2o. Trimestre, 1952 - México, D. F.

NUESTRA
MUSICA

NUESTRA MUSICA

PUBLICACION DE
EDICIONES MEXICANAS
DE MUSICA

Director
RODOLFO HALFFTER

Redacción y Administración
Avenida Juárez 18, Desp. 206.
México, D. F.

PRECIO DE SUSCRIPCION

Seis números	\$ 10.00 m. n.
Número suelto	2.00 „ „
Número atrasado	4.00 „ „

Para el extranjero:

Seis números	2.50 Dls.
Número suelto	0.50 „
Número atrasado	1.00 „

Registrado como artículo de 2a. clase en la Administración de Correos de México, D. F., el 5 de abril de 1946.

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER, J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR, LUIS SANDI.

SUMARIO:

La Música en la Argentina, por ROBERTO GARCIA MORILLO.- Música en el Coliseo de México, por VICENTE T. MENDOZA.- Músicas Negras, por ADOLFO SALAZAR.- Bonampak, Ballet de Luis Sandi, por CRITILO.

Año VII - Núm. 26 - 2o. Trimestre, 1952 - México, D. F.

LA MUSICA EN LA ARGENTINA

Por Roberto GARCIA MORILLO

TAREA particularmente difícil y llena de riesgos es sin duda el ocuparse de la actividad contemporánea y en su propio país, de cualquier orden cultural que sea; con justa razón, por lo tanto, la musical. Parece casi imposible el poder ser objetivo, el superar aspectos personales, simpatías o antipatías por los individuos o sus orientaciones estéticas, al margen del valor intrínseco de su obra, y de su proyección dentro de la esfera relativamente limitada del medio en que se actúa. Pero al mismo tiempo, cuán apasionante y plena de atractivo se presenta esta labor, máxime en casos como el que aquí tratamos de reseñar, en los que poco se ha escrito hasta el presente, que tenga valor crítico.

El mapa musical de la Argentina, reflejo tal vez del universal, ofrece a primera vista un conjunto multicolor y abigarrado, en el que florecen las tendencias más dispares y opuestas, desde la utilización inmediata y casi primaria del elemento étnico, sin mayor sentido artístico, o la escolástica casi absoluta, hasta las más elaboradas y sutiles, abstractas y quintaesenciadas teorías del momento. Todo florece y se desarrolla con mayor o menor fortuna en nuestro generoso suelo, que absorbe con igual

avidez o por lo menos facilidad, cualquier artículo de importación espiritual. Tratar de desentrañar los porqués de ese estado de cosas, de fijar los motivos de esa situación, parece casi imposible de explicar, no sólo para el observador foráneo, que carece del contacto directo con la tierra, sino para el mismo crítico argentino, si no se cuenta con el auxiliar, precioso y previo, de una síntesis de su trayectoria histórica, pues la música argentina tiene ya un pasado, tal vez no muy glorioso, pero un pasado al fin.

Dicho mapa musical ofrece, como consecuencia de los caprichos de la cronología, con sus vaivenes y fluctuaciones, sorprendentes parecidos con un correspondiente mapa geológico. Así como en éste las diversas capas de la corteza terrestre aparecen irregularmente distribuidas, no sucediéndose siempre de una manera armoniosa y ordenada, como resultado de los cataclismos, erosiones, invasiones y retrocesos de las aguas, etc., que producen la vecindad o simultaneidad de terrenos correspondientes a muy diferentes etapas geológicas, de la misma manera en el estado actual de nuestra música coexisten sistemas musicales de muy diferentes períodos, presentando anacronismos diversos, tanto por la supervivencia de algunos creadores como por las de sus tendencias respectivas. Así, por jemplo, junto a los compositores noveles, que hacen ahora sus primeras armas, habiendo sobrepasado apenas la veintena, se yergue la respetable figura de un músico como Alberto Williams,* el decano de nuestros compositores (un antiguo alumno de Franck. . .) que gallardamente ostenta sus 89 años, y que no sólo tiene ya un valor histórico dentro de la música argentina, sino que algunas de sus mejores páginas ostentan una lozanía que habla en favor de su solidez y posibilidades de perennidad. Al mismo tiempo, y para afirmar y completar la similitud entre los mapas anteriormente cotejados, se descubren en nuestro medio musical fósiles de todas clases (invertebrados, anfibios, reptiles, y hasta alguno que otro microorganismo suelto) algunos de gran tamaño, y que no obstante mucho juego dieron o dan todavía en la actualidad. Ver-

* Ha llegado recientemente la triste noticia de la muerte de Williams. *N. de la R.*

dad es que éste es un problema mundial, que se presenta en todas las latitudes, en una época de liquidaciones y saldos, en la que lenta y penosamente pretendemos llegar a los albores de un nuevo clasicismo.

Parece hacerse indispensable, pues, una síntesis histórica de nuestra música, al ocuparnos con alguna detención de las figuras más significativas del momento actual, aquéllas que se encuentran en plena actividad, y que parecen desenvolverse—dentro de sus respectivas idiosincrasias—con mayor clarividencia, en un ambiente como el nuestro, donde tan fácil es extraviarse y donde, en general, la crítica—que sin vacilación alguna podemos calificar de impresionista—revela un agudo estado de miopía, y de relativa comprensión de los problemas que se plantean al creador consciente de nuestro medio, “aquí y ahora”.

Para nosotros, la historia de la música argentina abarca varias etapas, bastante bien diferenciadas por sus tónicas respectivas, que partiendo de una especie de prehistoria (anterior a la independencia y constitución del país, es decir el período colonial) se prolongan hasta nuestros días, hasta la página terminada ayer. Aunque ello no revele mayor carácter ni estado diferenciativo, pues se trata de un fenómeno constante en nuestros días, sobre todo en los países más jóvenes o que presentan menor tradición artística, se observa un antagonismo fecundo entre dos tendencias generales: la universalista y la nacionalista, con todos sus matices y posibilidades, a veces dentro del espíritu de un mismo creador. Por otra parte, y a diferencia de otras naciones, la ausencia de figuras de primer plano ha sido probablemente benéfica para el desenvolvimiento de la individualidad de los artistas, que tal vez en caso contrario se hubiesen plegado a las directivas de una personalidad más acusada o poderosa, perdiéndose así en parte la variedad de acentos que caracteriza a nuestro lenguaje musical.

Para mayor comodidad y claridad en la exposición, nos referiremos sucesivamente a las diversas etapas, circunscribiéndonos en cada caso, aun a riesgo de omitir más o menos injustamente algunos nombres y para no fatigar al lector, a los cuatro o cinco músicos más destacados, o que a nuestro juicio ofrecen

caracteres más diferenciados. Son aquellas las siguientes: período colonial; los precursores (desde la organización nacional hasta 1880, aproximadamente); los primeros maestros (que encierra cronológicamente un episodio rico en sugestión, sobre el que quizá no se ha dicho todavía la última palabra: el del sainete criollo); la generación del 80, o el triunfo del folklorismo; la generación de 90, o el predominio de la tendencia universalista; luego haremos un apartado para cada década, aunque no ofrezcan fisonomías características, y por último nos ocuparemos brevemente de los compositores extranjeros radicados en el país.

Muy poco es lo que podemos decir de interés sobre la primera época, que ha sido objeto de un estudio casi exhaustivo por parte del padre Guillermo Furlong. Ya en el siglo XVI tenemos indicios del movimiento musical en estas regiones, principalmente por gracia y obra de los sacerdotes que utilizaban el arte de los sonidos como medio para atraer a los indígenas y facilitar y asegurar su conversión al cristianismo. Conocemos así varias figuras de religiosos, no sólo españoles, sino también italianos, franceses, belgas, suizos, alemanes y austríacos, cuyos nombres no pueden interesar al lector. Entre ellos aparece sin embargo San Francisco Solano, que, armado de su violín, catequizaba a los indios, alternando la explicación de las doctrinas cristianas con los aires musicales. Los centros eran San Ignacio y Yapeyú, en las reducciones guaraníes, Asunción, Tucumán, Córdoba y Buenos Aires, oscilando entre el arte religioso y el profano. Todavía no se puede hablar de creadores propiamente dichos; en cambio el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán ha descubierto la presencia en Córdoba, a partir de 1717, y hasta su muerte, del famoso organista y compositor napolitano Domenico Zipoli, que era Jesuíta, y es ésta (siempre que se trate del mismo músico) la nota sobresaliente del período.

La situación cambia fundamentalmente en la segunda etapa, en los albores de la revolución de mayo. Buenos Aires se había ido convirtiendo paulatinamente en el centro cultural,

y por ende musical, sobresaliendo por el desarrollo alcanzado por la música en las fiestas y reuniones de la sociedad porteña, muy aficionada a los bailes de salón: minués y otras danzas ceremoniosas de la época, mientras que en la campaña, sobre todo en la zona pampeana, se iba fijando lentamente la fisonomía de los cantos y danzas criollos populares, derivados como es lógico de los españoles: huella, malambo, cielito, etc.; hacia el norte el elemento indígena, más persistente, se hacía notar con mayor fuerza en el triste, yaraví, huaino y otros.

Hacia 1825, una vez finalizadas las guerras por la independencia, y cuando el país comenzaba a organizarse, se iniciaron las temporadas de ópera, que rápidamente alcanzaron gran popularidad; los autores preferidos eran Rossini, Bellini y Mozart. Esas fueron las influencias que sufrieron los primeros compositores argentinos propiamente dichos, que en realidad no pasaban de ser simples aficionados, sobresaliendo generalmente en otras actividades, casi siempre la política. No realizaron el ideal sustentado por el poeta Esteban Echeverría (ni era quizá tampoco el momento para hacerlo) de recurrir para sus obras al incipiente cancionero popular.

Los principales compositores son: el puntano Juan Crisóstomo Lafinur, autor de una obra teatral, *Clarisa y Betsi*, estrenada en 1821, a la que se atribuye la influencia de Gluck; el santiagueño Amancio Alcorta, de filiación rossiniana en sus minués y piezas para piano (*El remolino*, *El corsario*, *La aurora*, etc.), su música de cámara y religiosa; Juan Pedro Esnaola, más mozartiano, que escribió numerosos bailables para piano: *Minué federal* o *montonero*, polkas y vales, melodías vocales (como *El pescador de Palermo*, y *La diamela*) y obras más ambiciosas: *Rondó a la española*, *Gran Sinfonía*, *Misa* y *Requiem*; es autor además de una revisión del *Himno Nacional*, que es la aceptada oficialmente. Figura también Juan Bautista Alberdi, que sobresalió como estadista, habiendo dejado un método para piano, el dueto bufo *Don Roque y Don Tadeo*, y muchas obras breves, entre ellas *La ausencia*, *La candorosa* y el *Minué Figarillo*, seudónimo con el que firmaba sus páginas musicales. La mayor parte de la música de esta época se ha perdido.

A mediados de siglo nació Francisco Hargreaves, quien evidencia influencias italianas en el juguete cómico *La gatta bianca* (1877), considerada como la primera ópera compuesta por un músico argentino, aunque asunto y lenguaje son ajenos a nuestra idiosincrasia y sensibilidad; análoga filiación ofrecen sus producciones teatrales posteriores: *El vampiro*, *Los estudiantes de Bolonia*, y *Psyché*. Más interés presentan en cambio sus aires y danzas criollas, para piano, de pretensiones modestas, realizadas con gracia, aunque desde luego son obras demasiado primarias. Lo mismo puede decirse de algunos intentos análogos de Luis Juan Bernasconi.

Un nuevo cambio de panorama tenemos con la aparición de los primeros compositores argentinos que se pueden considerar estrictamente como maestros, hayan ejercido o no la profesión de músicos. No se trata ya de un mero pasatiempo, adorno de salón, sino de una vocación más sólida y un esfuerzo más sostenido. Al mismo tiempo existe, no sólo intuición, sino conciencia artística y sentido de artesanía. Entre ellos tenemos principalmente a Alberto Williams y Julián Aguirre.

Alberto Williams, de formación franckiana, como hemos dicho, se orienta luego (a partir del primer tercio de su carrera, aproximadamente) por otros derroteros, a través de su vasta producción, pretendiendo amalgamar, o por lo menos combinar, procedimientos de orden impresionista (armonías yuxtapuestas, escalas por tonos, acordes de quinta aumentada) con otros de corte vernáculo. De 1890 es su página para piano *El rancho abandonado*, primera tentativa de valor artístico de estilización del material folklórico nacional. En el curso de su trayectoria acumula una larga producción en un estilo más bien heterogéneo y de esencia rapsódica, figurando en su haber 9 sinfonías (casi todas con títulos descriptivos), abundante música de cámara, pianística y vocal; más tarde su música se hace poemática: *Poema de la selva primaveral*, *de las campanas*, *de la araña-pollo*, *de los mares australes*, *de la quebrada*, etc. Una

de sus partituras más difundidas y logradas es la *Primera obra de concierto*, escrita en los comienzos de su carrera, muy franckiana, pero que posee juvenil empuje y adecuada realización.

Un músico de menor pretensión, pero autor de obras mucho más perfectas y equilibradas en su modesto marco, es sin duda Julián Aguirre, que con sutileza e instinto seguro supo encontrar el verdadero camino para su música. Su obra es de tendencia romántica y carácter intimista, admirablemente dotada desde el punto de vista melódico, y con un raro sentido del equilibrio. Ha sabido cantar al campo y a la ciudad con idéntica gracia y frescura, en una serie de páginas breves para piano (*Aires populares argentinos*, *Aires criollos*, *Aires nacionales argentinos: Tristes y Canciones*) y canto y piano (*Canciones argentinas*) en las que, llevado por certera intuición, ha captado la esencia de nuestro elemento popular, sin recurrir a citas literales, y dentro de una elaboración muy exacta como estilo. Su técnica formal y orquestal es, en cambio, deficiente, como lo prueba la suite *De mi país*. Dos de sus danzas más características, *Huella* y *Gato*, han sido objeto por parte de Ernest Ansermet de realizaciones sinfónicas chispeantes y coloridas, que las colocan entre lo más logrado de nuestra producción orquestal.

A pesar de sus esfuerzos y de su tenacidad como compositor, la labor del sanjuanino Arturo Berutti no ha tenido mayor repercusión. Su producción, principalmente dramática, oscila indistintamente entre la tendencia italianizante y la nacionalista (por lo menos en el papel). Sin embargo, su obra presenta un innegable interés histórico, habiendo escrito Berutti las óperas *Pampa* (donde es evocada la figura del gaucho Juan Moreira); *Yupanki*, sobre tema incaico; *Horrida Nox*, cuya acción transcurre en la época de Rosas, y *Los Héroes*, obra de circunstancias, escrita por encargo para las fiestas del Centenario, y que está inspirada en la novela de Vicente Fidel López, *La loca de la guardia*, refiriéndose a un episodio de las guerras de la revolución; inédita ha quedado su *Facundo*. En cambio en otras obras, de tendencia más universalista: *Vendetta*, *Evangelina*, *Tarass-Bulba*, *Khryse*, recurre a poemas de Longfellow, Pierre Louys,

etc.; así, desde el primer momento, se marca en el proceso de la música argentina esa dualidad de orientación, que se irá acentuando con el tiempo. También son ensayos suyos, dignos de mención, una *Sinfonía argentina*, y la obertura *Los Andes*. Su hermano Pablo escribió asimismo una ópera, *Cochabamba* —que ha quedado inédita— y que es la primera que encara un tema patriótico. Dejó además una *Misa* y una *Sinfonía*.

Aunque por su estética pertenecen ya a la generación siguiente, se pueden citar aquí, como en un escalón intermedio, a varios músicos. Figura entre ellos el conocido director de orquesta Héctor Panizza, compositor distinguido, autor de varias óperas de tendencia en cierta modo verista, como *Il fidanzato del mare* (1897), *Medioevo latino*, *Aurora* (que comenta un episodio de las luchas de la Revolución) y *Bizancio*, así como algunas páginas sinfónicas, entre otras *Tema con variaciones*, que ha sido orquestada con habilidad. Igualmente se debe citar a Constantino Gaito, autor de una producción muy abundante, que se complace sobre todo en el género dramático, revelando una técnica sólida, aunque su autocrítica no sea siempre impecable; la orquestación, equilibrada y característica, es rica en efectos de color —a veces en demasía. Oscila entre la tendencia italiana y la nacionalista, habiendo dejado varias óperas, como *Flor de nieve*, *Petronio*, *Ollantay* (tema incaico), *Lázaro* y *La sangre de las guitarras*, evocación de la época rosista, que presenta momentos vigorosos; los ballets *La Flor del Irupé* (su mejor partitura, que ofrece páginas poéticas y coloridas) y *La ciudad de las puertas de oro*; el oratorio *San Francisco Solano*, donde trata de yuxtaponer elementos del canto gregoriano a motivos folklóricos; música de cámara (figurando un interesante *Cuarteto incaico*) y páginas menores.

Dos compositores italianos radicados en el país, deben ser mencionados también en esta etapa. Cayetano Troiani sobresalió en la pieza corta para piano y la melodía vocal, en un estilo simple, de influjo algo pucciniano, no siempre incompatible con un agradable folklorismo. Su página más conocida es la suite para pequeña orquesta, *Escenas infantiles*, de atmósfera delicada; figuran además *Motivos de la sierra y la llanura*, y *Ritmos*

argentinos. Arturo Luzzatti, de formación más completa, refleja en su obra cierto impresionismo, aunque su escritura es muy pulida y nítida; es autor de composiciones de mayor amplitud, como la ópera *Afrodita*, el ballet *Judith*, el oratorio *Salomón*, 2 sinfonías, el poema sinfónico *El jardín voluptuoso*, un *Concierto para violín*, otro para piano, y varios cuartetos de cuerdas.

Como ya hemos señalado en otra ocasión, considerable auge tuvo a fines del siglo pasado y principios del actual un género menor, el sainete criollo, derivado de la zarzuela española, que pronto tomó carta de ciudadanía, dando origen a una producción febrilmente realizada, de relativo valor musical, pero en la que, a pesar de la escasa preparación técnica de los autores, se advierten cualidades de gracejo, sabor típico y espiritualidad, así como muy exacta pintura del ambiente de la época, con sus usos y costumbres característicos. El tango cobró gran impulso merced a su frecuente inclusión en esas producciones. Los principales representantes de este "género chico", casi todos ellos de origen español, fueron: Antonio Reynoso (*Libertad de sufragio*, *Justicia criolla*, *Los criollos*, *El chiripá rojo*, *Los disfrazados*, *Anastasio el Pollo*); Eduardo García Lalanne, poseedor de una notable vena cómica (*Ensalada criolla*, una de las primeras obras de este género, estrenada en 1890; *Gabino el mayoral*, y *La trilla*), aunque en cambio son de escaso interés sus óperas *La gitana* y *Esmeralda*; José Carrilero (*La serenata*, *La cabaña*, *La seca*) y Francisco Payá, de fecundidad extraordinaria, hasta el punto de haber dejado, en unos 25 años de labor, cerca de 200 obras entre sainetes, comedias, operetas, zarzuelas, bocadillos dramáticos, comedias líricas, revistas, vaudevilles, pochades, cuadros sueltos, juguetes, disparates cómicos, etc. (*Música criolla*, *Piel de Volcao*, *Palomas y gavilanes*). Este género se prolongó, languideciendo poco a poco, hasta el final de la primera guerra mundial, y fué reemplazado por manifestaciones teatrales de mucha menor originalidad e interés. Posteriormente, hacia 1930, López Buchardo intentó en cierto modo remozar el género, con las comedias musicales *Madama Lynch*, *La Perichona* y *Amalia*.

Llegamos de esta manera a la generación del 80, con mucho la más numerosa (con cierta facilidad se podrían mencionar los nombres de unos 40 compositores, lo que constituye una cifra muy respetable, aun en países mucho más poblados que el nuestro), y que durante mucho tiempo ejerció, o por lo menos ejercieron algunos de sus componentes, una especie de dictadura, imponiendo sus tendencias o preferencias personales. Se puede decir que desde su entrada en la liza (alrededor de 1915, y hasta 1945) sus principales representantes dominaron casi a voluntad el panorama musical argentino, en sus diversos aspectos. Y ese dominio no se tradujo en un resultado ampliamente satisfactorio ni dió frutos generosos; es posible determinar ahora, al hacer con cierta objetividad el balance de su obra, que su aporte está lejos de tener la trascendencia a que pareció ser llamado en determinado momento. Con una preparación técnica no siempre sólida (salvo honrosas excepciones), revelando escasa inquietud y cierto pasatismo, se movió dentro de una tendencia general de un romanticismo algo trasnochado, con inclinación al rapsodismo y a la improvisación. Sus integrantes oscilan entre el franckismo, el formalismo germánico, el impresionismo francés y el verismo italiano de Puccini, en un intento algo ingenuo de fusión de formas artísticas europeas con elementos sonoros americanos. Así nos hemos movido durante bastante tiempo entre óperas ítalo-criollas y poemas sinfónicos atacados de "cocolichismo"; la música de cámara (siempre a base de instrumentos de arco y piano) participa de estas características, aunque en un nivel algo más elevado, pero es en la melodía vocal donde se deben buscar sus páginas más atrayentes. Generación muy abundante, como decimos, sería largo y enojoso ocuparse de todos sus componentes, por lo que será tal vez más oportuno referirse a los que, por un motivo u otro, han sobresalido, o poseen una personalidad más definida. Quizá eso sea injusto con otros compositores de la misma época, pues en rigor no ofrecen una diferencia fundamental de calidad entre sí, pero su omisión no modifica substancialmente las líneas generales del presente trabajo.

Carlos López Buchardo, que en vida desempeñó varios car-

gos de importancia, en su arte tuvo el criterio suficiente como para ser todo lo contrario de un funcionario serio e importante. Su musa, amable y sentimental, fácil y espontánea, dotada con el don de la melodía, se destaca por su sencillez y fisonomía propia; sin embargo el rasgo característico de la música de López Buchardo reside en su armonización, muy personal—a pesar de cierto influjo pucciniano—de una sensualidad y morbidez muy fin de siglo. Técnicamente, no estaba muy bien pertrechado, y prefirió en general, con buen tino, consagrarse a las páginas breves de carácter, en vez de las grandes formas, a pesar de algunas tentativas, como su drama lírico *El sueño de Alma*—donde se observan influencias de Massenet—y sobre todo sus *Escenas argentinas*, brillantemente orquestadas. Es, después de Aguirre, el que ha sabido dar un acento nuevo al elemento folklórico argentino, en páginas sentidas, como *Canción del carretero*, *Vidala Jujeña*, *Prendiditos de la mano*, *Bailecito*, etc.

El arte de José André, que se reveló también como un orientador, más que un pedagogo, procede de otras fuentes, habiendo estudiado en la Schola Cantorum, con D'Indy. Su música, clara y finamente trabajada, ofrece un matiz galo inconfundible, aun en sus intentos de estilización folklórica. Ha escrito poco, pero con muy exacto sentido de la medida y proporción: su emotiva cantata de cámara *Santa Rosa de Lima*; las *Impresiones porteñas*, para orquesta (donde aparece hábilmente evocada la atmósfera del suburbio), un *Quinteto*, *Sonatina para piano*, canciones argentinas (entre ellas el ciclo *Elogio de las rosas*), francesas y cantos escolares, de espíritu realmente infantil. Fué el fundador, en 1915, de la Sociedad Nacional de Música.

Felipe Boero se ha consagrado ante todo al teatro lírico, para el que ha dado producciones de diversa densidad, entre ellas *El Matrero*, que continúa siendo sin discusión la ópera argentina más popular (cuentan, además, *Siriño* y *Zincali*). En sus comienzos se mantuvo dentro de una línea estética europeizante, para inclinarse luego decididamente hacia el nacionalismo, a pesar de haber encarado algunos asuntos clásicos griegos: *Ariana* y *Dionisios*, y *Las bacantes*. Su estilo, sencillo y directo, se resiente

no obstante de ciertos italianismos en la forma. Algunas de sus páginas, como *La media caña*, perteneciente a la ópera antes aludida, son sin embargo de un equilibrio acabado entre forma y contenido. Espontáneo y claro, sin mayores complicaciones, es también el lenguaje musical de Floro M. Ugarte, que ha dejado obras en casi todos los géneros musicales, siendo las más características una *Sonata para violín*, un *Cuarteto*, el cuento de hadas *Saika*, el poema sinfónico *La rebelión del agua*, un *Tango* para orquesta, y principalmente las dos series sinfónicas tituladas *De mi tierra*, estilizaciones folklóricas de expresivo sentimiento; una de sus páginas vocales, *Caballito criollo*, ofrece también un innegable sabor.

A la misma filiación corresponde la música, rica en color y bien realizada, de Pascual De Rogatis, que cuenta en su haber con varios poemas sinfónicos (*Zupay*, *Atipac*) en los que se refiere a leyendas indígenas, y las óperas *Huemac* (basada en un tema tolteca) y *La novia del hereje* (inspirada en una novela de Vicente Fidel López). Las danzas de *Huemac* figuran desde luego entre lo más logrado de nuestra producción sinfónica, y han sido llevadas a cabo con medios simples pero convincentes. Otra de sus mejores obras es la titulada *Evocaciones indígenas*, para conjunto de cuerdas. Dentro de esas directivas, aunque quizá con un matiz más moderno, se sitúa la producción de Gilardo Gilardi, autor de las óperas *Ilse* y *La leyenda del Uru-taú*, un *Requiem*, dos cuartetos de arcos, *Sonata popular argentina*, para piano y violín, etc. *La Suite en estilo popular*, de atrayentes acentos, aunque demasiado primaria y falta de elaboración, es superada por su poema *Gaucho con botas nuevas*, que revela un notable progreso en la selección de su material temático y posterior elaboración.

Los compositores de la generación siguiente se han dedicado preferentemente a la música de carácter universalista, dentro de sus respectivas individualidades, aunque no siempre de una manera sistemática y como un imperativo de orden estético.

Alumnos casi todos del italiano Eduardo Fornarini, y bien equipados técnicamente, con un sentido más sólido del "métier", adoptaron desde un principio una actitud intransigente frente a la situación oficialista imperante en el momento en que comenzaron a actuar. Es así como en 1929 constituyeron el Grupo Renovación, desarrollando su actividad al margen casi siempre de las posiciones alcanzadas por los músicos que los habían precedido cronológicamente. Para ello contaron con una ventaja apreciable: buenos instrumentistas y, llegado el caso, buenos directores de orquesta, pudieron realizar su labor con agilidad y hasta con cierta comodidad, a pesar de la oposición más o menos declarada de otros músicos encaramados a situaciones de privilegio. Su posición estética, que señala una superación de la etapa romántica, revela al mismo tiempo mayor amplitud de miras, presentándose en su producción auténticos problemas de forma y de estilo, y mayor sentido de la realidad que en ese momento atravesaba el mundo musical.

José María Castro ha desarrollado su personalidad dentro de una línea marcadamente neoclásica, que se manifiesta a través de una escritura nítida, de esencia lógicamente diatónica, que no rehuye empero la bitonalidad y en ocasiones la politonalidad; en ella el aspecto puramente expresivo y pasional se subordina al de un equilibrio armonioso, de una serenidad apolínea, se podría decir, observándose particular finura en el perfil de sus giros melódicos y polifónicos. En su música prima netamente el estilo sobre el carácter. Sus géneros predilectos deben buscarse en la música de cámara, y en el pequeño conjunto orquestal —rehuyendo siempre los efectos de grandes masas sonoras— que le permiten una mayor libertad en el desenvolvimiento de las diferentes voces y en el juego de timbres. Su sentido de la factura orquestal, en donde trata a los instrumentos individualmente, valorando sus timbres como colores puros, es uno de sus mejores aspectos. Un período inicial, algo más denso y académico, fué superado hacia 1930, fecha en que inaugura su manera actual, de una gran depuración de procedimientos. Ha escrito varias sonatas para piano (entre ellas la *de primavera* y la *dramática*), 2 cuartetos, *Concerto grosso*, *Concerto para piano* y

orquesta, *Concerto para violoncelo y 17 instrumentos*, *Concerto para orquesta*, el ballet *Georgia* (sobre argumento de Eduardo Mallea), etc. Una de sus partituras orquestales más felices es la *Obertura para una ópera cómica*, muy espiritual y graciosa; otra página de positivos méritos es su *Sonata para 2 violoncelos*, de una escritura naturalmente esquemática, y cuyo movimiento inicial es de indudable valor. En otro ballet, inédito, *Baile en el cafetín*, se observan cualidades de humor en sus estilizaciones de algunas danzas modernas. Finalmente su reciente mimo-ballet *Falarka*, se impone por la calidad de su material melódico, y la sutileza de su "mise en oeuvre".

Su hermano Juan José, que es sin duda uno de los mejores directores de orquesta de nuestro continente, ha seguido un camino mucho más complejo, dejando obras de diversa tendencia, que señalan las fluctuaciones de su trayectoria. Después de una etapa inicial, de formación, representada por obras de cámara y poemas sinfónicos, como *La Chellah*, su lenguaje se hizo más áspero y disonante, y de una notable concisión, como se puede observar en la *Suite breve*; *Allegro, lento y vivace*, y la *Sinfonía*; esta orientación culminó en su ballet *Mekhano*, que se halla dentro de una estética maquinista similar a la del *Pacific 231* de Honegger, o *Fundición de acero*, de Mossolow. En cambio su lenguaje se atempera y dulcifica en su *Sinfonía Bíblica*, para coros y orquesta —en la que logra momentos de auténtica grandeza— y adquiere matices irónicos y sentido del humor en otro ballet, *Offenbachiana*. El elemento nacionalista empieza a asomarse en las *Canciones cordobesas*, la *Sinfonía argentina* (cuyo primer movimiento, *Arrabal*, de sombrío acento, está plenamente logrado) y la *Sinfonía de los campos*, donde el material folklórico sufre un detenido proceso de decantación, para alcanzar realizaciones más maduras, tanto en el aspecto rural (*Cantata Martín Fierro*) como ciudadano (*Tangos para piano*, que constituyen una de sus mejores páginas). Además no deja de reflejar su ascendencia española en obras como la música de escena para la tragedia *Bodas de sangre* (escrita bajo el signo de Falla) y la ópera *La zapatera prodigiosa*, en la que ha captado con sutileza las sugerencias poéticas del texto de Federico García Lorca, y

en la que algunos pasajes, como su excelente tratamiento del *Zorongo* gitano, y el final del primer acto, son páginas sobresalientes. A esta directiva pertenece también su fresca *Rapsodia gallega*. Ha escrito también un *Cuarteto de cuerdas*, de muy atrayentes acentos e intento de fusión de varios aspectos de su individualidad. Con uno de sus últimos trabajos, la ópera *Proserpina y el extranjero*, ha ganado el concurso internacional organizado por La Scala; el asunto de esta obra se refiere a una transposición actual del mito griego; el coro, que se encuentra en escena, comenta el asunto original, mientras paralelamente se desarrolla una acción contemporánea, que transcurre alternativamente en el campo y en Buenos Aires (lo que da motivo a un comentario musical de carácter nacionalista, no folklorista), y que guarda estrecha relación con el tema helénico.

En una tendencia más nativista, aunque tampoco en forma sistemática, y con un sentido actual y profundo del problema, se encuentra la producción de Luis Gianneo, cuya música se destaca por la sobriedad y seguridad de su técnica, y la frescura y limpidez de su acento, así como por la fluidez de la inspiración melódica. "Dos son los procedimientos que emplea Gianneo —señala Alberto Ginastera— en el tratamiento de los temas populares. El primero consiste en la elaboración rítmica de la propia melodía, que produce un tema musical en el cual las inflexiones melódicas permanecen vivas. El tema así elaborado tiene vitalidad y soporta las modificaciones propias de los desarrollos musicales sin perder su sabor, como ocurre en el comienzo de su *Segundo trío*. El segundo procedimiento consiste en recrear una melodía de tipo folklórico; es decir, elaborar sobre ritmos de canciones y danzas populares, giros melódicos que recuerdan el carácter tradicional y realzarlos con una armonía moderna y de acuerdo con el estilo de la obra". Comenzó Gianneo con poemas sinfónicos basados en leyendas folklóricas: *Turay-Turay*, *El tarco en flor*, de muy grata sonoridad orquestal, aunque de modalidad un poco fin de siglo, para evolucionar luego, a través de obras como el *Concierto aymará*, para violín y orquesta, y la *Suite para piano*, hacia un arte más sobrio y depurado, de más sólida estructura formal, con su *Sinfonietta (homenaje a Haydn)*,

el ballet *Blanca Nieves*, y la deliciosa *Obertura para una comedia infantil*, para pequeña orquesta, muy bien terminada, de finas sonoridades y toques instrumentales. Su música de cámara es importante, comprendiendo, entre otras obras, *Concertino-Serenata* para 5 instrumentos de viento y otros tantos de cuerda, *2 Divertimenti*, *Cuarteto de arcos*, y una muy bien escrita *Sonata para piano*. Una de sus últimas y más considerables composiciones es el *Concerto para piano y orquesta*.

Juan Carlos Paz representa la extrema izquierda en la música argentina, apareciendo, en cierto modo, como un artista extraño al medio en que le ha tocado actuar. Tras larga evolución, ha llegado a una etapa en la que recurre al sistema dodecafónico. Sus obras, bien construídas, son de una severidad extrema en los procedimientos, así como de una característica sobriedad, estando exentas de todo elemento extramusical y de todo material "de relleno". En su primera etapa, neoromántica, se manifiestan influencias franckianas y straussianas en su escritura, de esencia cromática, y en su preocupación por el problema de forma, como se observa en sus 4 fugas sobre un tema, *Variaciones*, las 2 primeras sonatas para piano, 9 baladas, y *Canto de Navidad*, para orquesta. Luego alcanza un período politonal, más polifónico, de filiación neoclásica, con acercamientos momentáneos al jazz: *Movimiento sinfónico* para orquesta, abundante música de cámara (figurando un *Octeto para instrumentos de viento*, 2 *Conciertos para piano y pequeño conjunto*, y varias sonatinas, para diversas combinaciones), *Tres movimientos de jazz*, y sobre todo la suite para *Juliano Emperador*, inspirada en Ibsen, que se impone por su dinamismo intenso y extrema potencia sonora. Finalmente su arte se hace más reflexivo y abstracto, resolviéndose en procedimientos atonales y ciñéndose, por razones de lógica y ordenamiento del material musical, en el sistema dodecafónico; sus estructuras formales se desprenden ahora, asimismo, de la marcha natural del discurso sonoro. Pertenecen a esta etapa: *Passacaglia* para orquesta, varias Composiciones en los 12 tonos, *Tercera sonata para piano*, *Cuarteto de cuerdas*, *Cuarteto para violín, clarinete, saxofón y clarinete bajo*, y la curiosa *Música para flauta, saxofón y piano*. Paz es,

además, uno de nuestros pocos compositores dotados de una amplia cultura, completando su obra de creador con una labor crítica aguda, aunque tal vez excesivamente intolerante, tratándose de un medio como el nuestro. Ha escrito un trabajo sobre *Arnold Schönberg y el fin de la era tonal*, y numerosos artículos de divulgación y de combate. Fundador, en 1936, de la Agrupación Nueva Música, especializada en la difusión de obras de tendencias avanzadas, ha reunido en torno suyo a algunos músicos jóvenes, como Daniel Devoto, Esteban Eitler y Miguel Gielen.

Deben figurar aquí también, por razones de orden cronológico, ya que no estético, Nicolás Lamuraglia y Arnaldo D'Esposito. La música de Lamuraglia, de carácter poemático, es de tendencia expresionista, como se puede apreciar en su partitura más característica, la *Obertura para una farsa trágica*, de atormentadas armonías (recurriendo con frecuencia a superposiciones armónicas poco habituales) y densa sonoridad orquestal. Es autor también de una interesante *Suite para cuerdas con piano concertante*, un poema sinfónico basado en *El jardinero*, de Rabindranath Tagore, y la serie *Figuras*, para voz y conjunto de cámara. Este músico, cuya producción es bastante escasa, no oculta sus preferencias por la personalidad de un Ildebrando Pizzetti. Arnaldo D'Esposito, de una influencia stravinskiana más bien exterior, con ribetes puccinianos, estaba dotado en cambio de un certero instinto teatral y dominio del complejo sinfónico, como lo revelan su ópera *Lin-Calel* (basada en una leyenda indígena) y sobre todo su ballet *Cuento de abril*, inspirado en la obra homónima de Valle-Inclán. Escribió también un *Concierto para piano y orquesta*, un *Quinteto*, el poema sinfónico titulado *Rapsodia del tango*, y otro ballet, *Ajedrez*.

Con respecto a la generación del 900, ha ocurrido un hecho curioso: hablando en un lenguaje metafórico, ha sido prácticamente pulverizada. En vez de permitírsele el normal desarrollo de sus posibilidades creadoras, no encontró más que trabas y cortapisas, precisamente por parte de los que debían haberla sostenido y alentado: sus maestros. Es así que ha costado duro esfuerzo el "llegar" a los más dotados de sus representantes. La culpa principal de ese estado de cosas la tuvieron los que, pretendiendo

renovar el mito de Saturno trataron de devorar a sus propios hijos, en un intento absurdo de mantener indefinidamente situaciones hechas. Así lo han pagado: salvo la caballeresca figura de André, y quizá también la de Gaito, la generación del 80 no ha tenido más que descendencia nominal. (Debemos señalar, no obstante, y dentro de las disciplinas escolásticas, los nombres de dos excelentes profesores de armonía y contrapunto, respectivamente: Athos Palma y José Torre Bertucci, autores de sendos tratados sobre su materia). La promoción del 90 le resultó más coriacea, por los motivos antes señalados, y porque sus integrantes, con agudo sentido de la realidad, se unieron estrechamente, en apretado grupo, el Grupo Renovación, que durante bastante tiempo constituyó la oposición musical en la Argentina, y que luego, cuando ya no tuvo más razón de ser, desapareció.

Pertenece sin embargo a esta generación una de las personalidades más definidas de nuestra música: la de Carlos Suffern. Espíritu inquieto e investigador, está dotado de una profunda cultura literaria, que se refleja en ciertos aspectos, de contenido poético de su obra. Se inició con páginas de una escritura densa y complicada, de tendencia post-romántica, como es dado comprobar en las ricas y expresivas armonías del *Cuarteto* y el *Quinteto* para piano y cuerdas, para ir evolucionando luego, en pos de un ideal de clarificación y depuración de los medios puestos en juego. Sus obras se han hecho más simples de estructura, pero cuánto más complejas como espíritu. Ecléctico en sus preferencias, se ha inspirado libremente en temas clásicos, exóticos, generales y nacionales, con parecida eficacia y fina sensibilidad. Es una figura que todavía no ha alcanzado en nuestro medio el puesto que le corresponde por la categoría de su música, no siempre de fácil captación. Entre sus páginas vocales más logradas (que constituyen una parte importante de su producción total, revelando al mismo tiempo su perfecta identificación con las menores sugerencias y matices desprendidos del texto poético) figuran las dos *Estampas japonesas*, de un cincelado sutil y exquisita resonancia, la primera de las cuales, *Le chevalier amoureux*, es una pequeña obra maestra; cuentan igualmente las *Tres baladas de Liliencrom* y los *Tres poemas de André Gide*, estos

últimos para canto y arpa. Su música instrumental incluye, como obras representativas, la suite *Leyenda de flores*; el *Diálogo para piano y violín*, y la *Sonata para piano*, en un solo movimiento, importante tentativa de renovación en la estructura formal. Su producción sinfónica comprende, entre otros fragmentos, *La Noche*, poema para orquesta basado en un verso de la *Encida*, de Virgilio, de tendencia expresionista y tornasolada sonoridad, y *Las Orientales*, según Víctor Hugo, para solos, coro y orquesta. Su obra más representativa, hasta el momento, es la admirable serie de *Romances viejos* (pertenecientes a los *Juegos rústicos*) para voz y pequeño conjunto instrumental, de un sabio arcaísmo, que no excluye la expresión más intensa y la inspiración melódica más flúida. Es autor finalmente de una sólida monografía sobre *Gluck* y numerosos artículos críticos.

Otro músico dotado de caracteres propios es Pascual Griso-lía, poseedor de una sensibilidad armónica muy particular, delicada y sutil, y en cuya obra permanece ajeno siempre el elemento folklórico; uno de sus procedimientos favoritos es el empleo politonal de ciertas fórmulas muy difundidas, que en sus manos cobran renovado acento. Ha escrito pocas páginas, las que, por motivos diversos, se oyen muy de vez en cuando, lo que a todas luces resulta injusto y fuera de proporción. Entre sus mejores trabajos figura una juvenil *Sonatina para piano*, de inspiración fresca y sostenida, y factura clara y transparente. De un lenguaje voluntariamente conciso y lacónico, pero denso en contenido, es en cambio la *Sonata n° 2* para el mismo instrumento, cuyo movimiento inicial, andante, cuenta por su ambiente misterioso e irreal entre las mejores realizaciones sonoras de su generación. Otras obras del mismo autor, como su poema sinfónico *La tarde*, *Cuatro preludios para piano*, y algunas canciones, aunque parecen menos definidas, confirman el juicio positivo sobre su labor de creación.

La música de Pedro Valenti Costa, de inspiración variada y elegante, revela una doble atracción por el espíritu nativista y los procedimientos inherentes a la moderna escuela francesa; se ha especializado en la música vocal, cuya escritura polifónica ha estudiado a fondo. Entre sus páginas más conocidas se pueden

citar *Tres preludios y fugas*, una *Serie de ritmos argentinos*, *Tres impresiones corales* y *Seis movimientos corales*. Su composición más importante, hasta la fecha, es desde luego el *Salmo CXXIX*, para 2 barítonos, 2 bajos, cuarteto de trompas, 2 fagotes y timbales, de oscuro acento e intensa vida interior. Aunque por su edad corresponde mencionar igualmente entre estos músicos a Washington Castro, su actividad lo relaciona más directamente con el Grupo Renovación, del que ha formado parte. Su producción presenta un notable sentido de artesanía, mostrando la escritura una identificación con el estilo de su hermano José María, con quien cumplió sus disciplinas musicales. Lo mejor de su producción hasta el momento se debe buscar en la *Ober-tura trágica*, el *Concierto de primavera*, para orquesta, y sobre todo en su *Cuarteto de cuerdas*, en el que ha obtenido un resultado satisfactorio, mediando el hábil empleo de oportunos toques dramáticos. De una vena más amable es en cambio la obra de Abraham Jurafsky, también muy escasa, aunque sólidamente realizada, que cuenta en su haber con dos franckianas sonatas para piano y violín. Pero lo mejor de lo llevado a cabo por su pluma, por ahora, reside en sus graciosas y chispeantes melodías vocales, tales como *Tres canciones* y *Tres coplas*, de tendencia folklórica, y que revelan a veces la influencia de la manera armónica de López Buchardo. También ha compuesto algunos agradables cantos escolares.

Una definida tonalidad mística —lo que en materia musical no es muy frecuente en nuestro medio— ofrece la producción de Juan Francisco Giacobbe, más conocido hasta ahora por su labor de escritor y conferencista (ha escrito libros sobre *Rossini*, *Chopin* y *Aguirre*) que por la de creador. Con una escena lírica de corte nacionalista, basada en el *Canto VII* del Martín Fierro, ganó la beca "Giacomo Puccini". En Italia estudió música litúrgica y polifonía vocal. Ha compuesto, entre otras obras, un extenso misterio, *Nuestra Señora de Luján*, para solos, coro y orquesta, donde trata de fundir los elementos religioso y folklórico; *Prosa litúrgica*; un *Cuarteto* sobre *Impresiones de Asís*; *Sonatina indígena*, para piano y violín; *Missa brevis*; *Misa en estilo y neumas gregorianos para Nuestra Señora de Luján*, y

una obra lírica, denominada *Natividad*. De un tono algo más popular y voluntariamente ingenuo, como es lógico, son varias melodías vocales, entre ellas *En el portal de Belén* y *Villancico y Bailecito de Nochebuena*. Una auténtica gracia melódica presenta *La música muchacha*, serie de cinco trozos basados en narraciones infantiles. En casi todas sus obras Giacobbe se ha propuesto, como tónica principal, reflejar la reacción directa y sincera del alma indígena o del paisano, ante el misterio de la Religión.

Hay otros músicos argentinos dentro de esta promoción, algunos de ellos autores de páginas que revelan buenas cualidades, pero su mención excedería las dimensiones del presente trabajo. Por otra parte, dadas las circunstancias antes apuntadas, más de algún artista bien dotado ha abandonado un campo en el que podría haber producido páginas de mérito.

•

La promoción del 910 ha salido mejor librada y cuenta en su haber con algunos músicos de personalidad definida, que encontraron un ambiente más propicio para el desenvolvimiento de su arte.

Entre los compositores más destacados de este momento debe figurar desde luego Alberto E. Ginastera, individualidad vigorosa y de contornos propios, que ha producido ya una obra considerable en cantidad y de innegable proyección. Su música se destaca por una escritura clara y concisa, que sabe llegar con facilidad y precisión al fin propuesto. Su sentido rítmico está muy desarrollado, y su inspiración melódica es original; pero es tal vez en la seguridad y destreza de su realización polifónica (en el sentido de simultaneidad sonora), netamente diatónica en su moderna factura, y en su dinamismo característico, donde residen sus mejores dones. Tiene Ginastera la facultad de crear ambientes y atmósferas, de evocar aspectos del alma criolla, por medio de discretos y eficaces toques. Su tratamiento del folklore argentino es muy personal y sólido, comunicándole un acento diferente y actual, sin que por ello se desvirtúe ni pierda su esen-

cia. Entre sus mejores páginas cuentan algunas creaciones pianísticas de particular mérito: *Tres danzas argentinas* (integradas por la sugestiva *danza del viejo boyero*, la *danza de la moza donosa*, mezcla de ternura y pasión, y la impetuosa *danza del gaucho matrero*), *Tres piezas*, *Preludios americanos*, y *Malambo*, una especie de *Islamey* argentino. Figuran además la diminuta y emotiva *Canción del árbol del olvido*, para canto y piano; *Impresiones de la Puna*, para flauta y cuerdas; *Cantos del Tucumán*, para voz y pequeño conjunto, y el hermoso *Cuarteto de cuerdas*. Dentro de su producción sinfónica y escénica merecen citarse la *Obertura para el Fausto criollo* (de espiritual concepción, en donde, ateniéndose a las sugerencias del poema de Estanislao del Campo, combina con eficacia elementos temáticos y ritmos criollos con motivos utilizados por Gounod en la conocida ópera); *Concierto argentino*, para piano y orquesta; 2 sinfonías (*Porteña* y *Elegíaca*) y 2 ballets, que tienen fuerza de síntesis: *Panambi* (evocación del alma indígena, en el que logra efectos sonoros de una fuerza salvaje) y *Estancia* (animada y colorida descripción de la vida rural en nuestro país). En las 2 *Pampeanas*, para violín y violoncelo, respectivamente, aparece un intento de creación de formas artísticas, recurriendo a elementos de nuestro cancionero, dentro de una evidente lógica constructiva.

Pedro A. Sáenz es también un compositor bien dotado, poseedor de un temperamento elegante y sobrio. Ha escrito poco, pero en sus mejores páginas (*Tres piezas epigramáticas* para piano; el atrayente *Quinteto para piano y cuerdas*; *Juguetes*, para conjunto de cámara, serie realizada con particular destreza, y *Salmo*, para coros y orquesta) revela positivas cualidades, especialmente un agudo sentido del contrapunto lineal. Su música es de tendencia neoclásica, complaciéndose en pequeños detalles y sutilezas de escritura. Se puede afirmar que su obra no ha alcanzado todavía la difusión a que se hace acreedora. Vena melódica fácil y fluída presenta Carlos Guastavino en sus numerosas canciones y piezas para piano, páginas de salón agradables y a veces intrascendentes, aunque algunas de ellas ofrecen sabor y aspecto típico, dentro de una corriente general post-ro-

mántica, como *Pueblito, mi pueblo*, *El sauce*, *Se equivocó la paloma*, *La siesta*; *Danzas argentinas*, *Tres preludios*, *Seis danzas a la manera popular*, etc. Su técnica no es muy sólida, como es dado ver en sus obras más ambiciosas: *Sinfonietta argentina*, *Sonata para piano*, y el ballet *Fué una vez...*, abundando en progresiones armónicas y otras fórmulas.

Emilio Dublanc comenzó en forma feliz con una *Suite para piano*, en la que, junto a la influencia de Prokofieff, se manifiesta una personalidad ágil y bien dotada, con un fino sentido de la ironía y una apreciable dosis de humor. Luego su música se ha hecho más seria y reflexiva, aproximándose en parte al arte de un Szymanowski, como se puede observar en la *Sonata para piano y violín*, el *Cuarteto* y la *Sonata para viola y piano*. Sus numerosas canciones (como *El ama y la chinita*, *Yaraví*, *Pajarillo del querer* y *Retablo de Navidad*) tienen gracia y donaire, y sus piezas para dos pianos, de corte folklórico, son de escritura elegante. Dentro de una posición netamente americanista, se desarrolla la obra de Héctor Iglesias Villoud, quien recurre a una orquestación algo recargada (influída por la de su maestro, Gaito), pero con un eficaz sentido del color. Cuentan entre sus principales realizaciones los ballets *Amancaes* y *El malón* (inspirados en leyendas indígenas o en episodios de la lucha de los criollos contra los indios); *Cuarteto*, *Dos danzas argentinas*, *Cantos indios*, sobre temas de Bolivia y Perú, la serie *Amerindia* y otros trabajos más.

La generación del 920, la de los menores de 30 años, (o que los andan rondando), no aparece todavía muy definida, como es lógico, ni individualmente ni en conjunto. Sin embargo a través de sus principales representantes, que todavía se hallan en un período de formación, es dado observar un retroceso considerable del folklorismo directo, de la estilización del cancionero vernáculo, con relación a las corrientes universalistas, en sus diferentes manifestaciones.

Sergio de Castro es, a pesar de su juventud, uno de los artistas argentinos más cultos y de más amplio vuelo. Ha sido atraído en forma simultánea por la pintura y la música, y en ambas manifestaciones ha realizado obras curiosas y originales, que revelan

una individualidad definida. Su lenguaje musical, que es el que aquí nos interesa, es casi siempre abstracto y de fuerte y áspero acento, rico en variedad de matices, obedeciendo, aunque con libertad, a un sistema constructivo propio y a una severa auto-crítica. El mismo se manifiesta en *Estudio en 3 movimientos*, *Estudio en 2 movimientos*, *Decastylus*, *2 Tríos*, *Quinteto*, *San Jorge en Primavera*, *Díptico*, *Las figuras herméticas* y *Homenaje a Falla*. Un tono más lírico se observa no obstante en su hermoso *Nocturno*, de extraña y sugestiva resonancia, mientras su ballet de cámara *Títère* (cuyo asunto recuerda a la idea original de *Petruchka*) es de una escritura muy ágil y abundante en rápidas figuraciones rítmicas. Sus primeras páginas —*Dos canciones* y composiciones pianísticas— son de esencia raveliana. Radicado en París desde hace un par de años, integra un grupo de vanguardia, Le Zodiaque.

Roberto Caamaño es autor de una obra seria y diestramente llevada a cabo, no exenta de expresividad, en la que sobresalen sus dos *Cuartetos de cuerdas*, las *Baladas amarillas* (sobre texto de Federico García Lorca), *Dos cantos gallegos* (Rosalia de Castro), y *Tres cantos de Navidad* (Lope de Vega). Su composición más celebrada hasta la fecha es la *Suite para cuerdas*, página lograda y de nobles proporciones, de un neoclasicismo algo stravinskiano, que por momentos recuerda al *Apolo Musageta*, y en la que el autor reafirma sus positivas dotes para la creación.

Otro de nuestros buenos compositores jóvenes es también Tirso de Olazábal, que se ha consagrado principalmente, hasta ahora, a la música de cámara (*Fantasía para clarinete*, *Scherzo para 9 instrumentos*, *Trío para clarinete, violoncelo y piano*, y *Sonata para 5 instrumentos de viento*) revelando sensibilidad y sentido del género, en un lenguaje de tendencia neoclásica. Más ecléctica es la posición de Pía Sebastiani, que ha escrito obras de diferente carácter, manejando con soltura y facilidad el complejo orquestal: *Coral, fuga y final*; *Estampas*, y *Concierto para piano y orquesta*. Para piano tiene *Cuatro preludios*, de atrayente factura, y es autora además de *Tres canciones francesas*, sobre textos de Paul Verlaine, y *Cuatro marinas*, inspiradas en poesías de Leopoldo Lugones. Por último Rodolfo Arizaga, que también

se ha consagrado a la crítica musical, ha compuesto obras de sostenida línea melódica y sólida factura, destacándose en la *Sonatina para piano*; *Tango*, para orquesta; *Homenaje a Falla*; *Tres cantatas humanas*, para contralto y viola, y el irónico *Bailable real de la impaciencia*, para flauta, oboe y clarinete.

En la misma forma que en otras naciones americanas, en diversas épocas y por causas diferentes, se han radicado definitivamente en nuestro país varios compositores europeos. Si algunos, como los españoles Manuel de Falla (hasta su muerte en la provincia de Córdoba) y Jaime Pahissa, quizá en razón de su edad, nada han producido de importancia en nuestro suelo, otros, más numerosos, se han asimilado en forma activa al movimiento musical argentino, al cual han contribuido con obras de importancia y que, en razón de su diverso origen, han ayudado así a darle mayor variedad y relieve. Entre ellos figuran, por orden cronológico, el ruso Jacobo Ficher, el español Julián Bautista, el belga Julio Perceval, el italiano César Brero y el austriaco Guillermo Graetzer.

Con el Grupo Renovación se relaciona netamente el compositor Jacobo Ficher, radicado desde hace mucho tiempo entre nosotros, y autor de una producción abundante, en la que figuran obras en todos los géneros; está realizada con un estilo de una exuberancia distintiva, rico en elementos de variada naturaleza, lo que tal vez tenga una explicación de origen racial. Así, ha escrito el poema sinfónico *Sulamita*, *Tres bocetos sinfónicos según el Talmud*, *Obertura patética*, 5 sinfonías, conciertos, los ballets *Colombina de hoy* y *Los invitados*, y nutrida música de cámara, que comprende varios cuartetos y sonatas para uno o más instrumentos. No obstante, en algunas de sus últimas obras se observa una tendencia hacia un estilo más sobrio y depurado, como lo prueba sobre todo su *Sonata para oboe y piano*, de fina contextura.

Julián Bautista, uno de los integrantes del Grupo de Madrid, era ya poseedor de una obra importante y de significación

cuando llegó a la Argentina, cuyo estudio escapa a la índole de este trabajo. Ha escrito poco hasta el presente en nuestro país, pero de indudable valor, revelando una personalidad profunda y elegante, y una absoluta maestría técnica: *Fantasia española* para clarinete y orquesta, obra de carácter atormentado y sombrío; *Preludio y fuga*, para bandoneón, de grato desarrollo, y sobre todo los *Cuatro cantos gallegos*, para voz y 6 instrumentos, de un admirable poder de evocación y fuerza sugestiva, en su lenguaje voluntariamente arcaico y simple en apariencia.

Julio Perceval ha realizado su obra en un principio dentro de la estética preconizada por el Grupo de los seis, que ha tratado luego de amalgamar, al llegar a la Argentina, con elementos autóctonos o temas nacionales. Su producción, bien escrita y que revela en sus procedimientos politonales un agudo sentido de la ironía, comprende como obras importantes las cantatas sobre el cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires, y en celebración de la epopeya sanmartiniana; un *Te Deum*; *Concierto para piano y orquesta*; *Cantares de Cuyo*, de más simple estructura, y música de cámara (*Trío-Serenata*, para flauta, clarinete y fagot; *Cuarteto de cuerdas*; *Sonatas*, para piano, violín y violoncelo). Una de sus más atrayentes páginas es la *Danza sobre un ritmo popular argentino*, para piano, de simpático acento y ágil realización.

Alumno de Paul Dukas y Albert Roussel —cuyo ejemplo se hace sentir en su producción— César Brero ha escrito en nuestro medio algunas obras finamente cinceladas y de original aspecto, como se puede apreciar en sus dos cuartetos de cuerdas; la ópera de cámara *Novella*; y particularmente el *Concerto per strumenti*, de sólida factura y atractiva sonoridad orquestal, de transparente escritura. Un continuador de los principios de Paul Hindemith es en cambio Guillermo Graetzer, cuyo estilo, como es natural, se caracteriza por un contrapunto bastante denso, pero en el que hay positivas cualidades musicales, lo que es dado observar en las dos sinfonietas para orquesta; un dramático y logrado *Cuarteto de cuerdas*, y las *Toccatas* para piano.

Estos son, a grandes rasgos y dentro de nuestro sentir, la trayectoria y panorama actual de la música argentina, que pue-

den diferir en detalle con otras apreciaciones análogas, pero no, creemos, en sus líneas generales. La escuela musical argentina ha alcanzado ya, en sus mejores representantes, un alto grado de preparación técnica; las corrientes sonoras actuales son bien conocidas (suponemos que no ocultan secretos fundamentales para nosotros) y están bastante bien asimiladas, manifestándose un notable progreso en el índice medio de la cultura musical entre los compositores de las nuevas promociones. Todavía no se puede hablar de un carácter definido, de un sello distintivo en nuestra escuela musical, como es lógico, al pertenecer a un país joven, que apenas cuenta con un siglo y medio de existencia libre, aunque se tienda a ello, cada vez de manera más consciente y lúcida. La fisonomía de una escuela nacional no la puede fijar, ni un compositor de genio, ni una o dos generaciones de músicos; exige una elaboración, una maduración lenta y progresiva en su desarrollo, para dar el fruto en sazón. Es por eso que todavía no se ha resuelto, en los casos en que se ha pretendido plantearlo, el problema de una música que sea auténticamente argentina y que alcance al mismo tiempo un rango universal, y que haya podido superar de paso la etapa del pintoresquismo y localismo, de más fácil y probablemente grata realización, y rendimiento más inmediato. Esa tarea deberá ser cumplida en un futuro que consideramos ya próximo. Las bases del problema que debe encarar el músico argentino residen tanto en tratar de evitar el copiar modelos, sean estos "exóticos" o no, como en saber mirar "hacia adentro", y tratar de descubrir y definir la propia personalidad, la auténtica substancia, con los rasgos inherentes a la misma. Y de esto no se puede encargar el vecino, sino uno mismo.

MUSICA EN EL COLISEO DE MEXICO

Por Vicente T. MENDOZA

COMO una de las manifestaciones preponderantes de la vida social de fines del siglo XVIII y principios del XIX, que sirve como de canevá, fondo y ambiente, y para que se vea de qué manera la música de dicha época participó en el desenvolvimiento de nuestra vida nacional, presento estas pocas pinceladas sobre la tonadilla escénica, tal como existió en México y también para que pueda apreciarse la influencia que ejerció en el desarrollo de nuestra música popular durante el siglo XIX.

No habiendo sido descubierta hasta ahora en México ninguna fuente de información ni archivo, ni depósito de tonadillas musicales, ni de ningún otro género que ofrezca un caudal o acervo suficiente para realizar un estudio a fondo sobre la música de México en los siglos XVII y XVIII, las observaciones que sirven de base a mi trabajo son insuficientes para sustentar una tesis definitiva. Tampoco existe entre nosotros ninguna obra al respecto que presente textos literarios de tonadillas; en nuestros

archivos y bibliotecas, sólo aparecen débiles referencias, en cierto modo negativas, puesto que sólo se refieren a prohibiciones sobre cantos y bailes obscenos y lascivos, puestos en entredicho por la Inquisición; por lo tanto, con los pocos datos que proporcionan las Gacetas de México, las referencias frecuentes y atinadas que hace Gabriel Saldívar a lo que existe en el Archivo General de la Nación, lo que consigna Olavarria y Ferrari, en su *Reseña Histórica del Teatro en México*, las frecuentes alusiones al Teatro y al género tonadillesco que incluye en sus Memorias, Guillermo Prieto y a los lejanos ecos, por decirlo así, que consignara García Cubas, en cierto modo indirecto, he podido reunir una serie de documentos musicales del actual acervo folklórico del pueblo de distintas partes del país que me permiten mostrar a ustedes algunos rasgos que pienso sean de alguna importancia para ambientar debidamente y dentro del aspecto musical, nuestra vida en México, especialmente hacia fines del siglo XVIII.

De acuerdo con don José Subirá, que es el autor que ha prestado en España más atención a esta materia, la tonadilla deriva en su denominación de los antiguos *tonos*, luego *tonadas* y más tarde *tonadillas*, agregándole el determinativo de *escénicas* para diferenciarlas de las anteriores que podían ser cantadas "en cualquier lugar y ocasión". Algunas derivaciones de este género en Chile reciben aún el nombre de *tonadas*. Es entonces la tonadilla escénica una de las facetas del teatro español y el mencionado autor fija en 60 años la existencia de este género 1750-1810, pues en México vivió un tanto rezagada y sus manifestaciones se prolongan hasta muy entrado el siglo XIX.

Como género teatral, la tonadilla va desde una simple canción, generalmente con un estribillo contrastado, hasta la forma hipertrofiada que señala Subirá, cuando habiéndose adueñado del gusto del público, excluyó completamente a la comedia y se apoderó de los escenarios, pasando por su forma ternaria o *trípartita*, que es la más divulgada y mejor definida en su plenitud, y tras de su desaparición, diluida y transformada en multitud de otras que han llegado a ser populares y folklóricas unas, y otras no han dejado de ser teatrales, han vuelto, tras la desaparición del "Género Chico", a tener forma de simple canción. Recor-

demostramos los éxitos de Paquita Escribano, Consuelo Mayendía, María Tubau y Encarnita Marsal, en el presente siglo.

El mismo título de *tonadilla* nos indica uno de sus rasgos característicos: el que tanto sus textos como su música, fuesen siempre ligeros, graciosos, despreocupados; con lo cual, (como dice Subirá):

“... Los concurrentes a los Corrales o Coliseos de la Cruz y el Príncipe se deleitaban con esas obras menores del teatro español, que aliaban letras llanas, sencillas y casi con frecuencia vulgares, a músicas pegadizas, tarareables y muchas veces netamente folklóricas. Coplas de “seguidillas”, “fandangos”, “caballos”, “tiranas” y otras canciones populares...”¹

La tonadilla escénica en sus comienzos fué sólo un número musical de canto con el que se iniciaban las representaciones teatrales y luego aparecían intercaladas en los intermedios de las jornadas. Al primer número se le llamaba *tono* y con más frecuencia *cuatro* (cuatro de empezar) cantado sólo por mujeres. A la mitad de la comedia, en el segundo intermedio, la tonadilla consistía en “coplas sueltas de cuatro versos, sin sistema ni conexión, pero alegres o con agudeza y garbo. La *graciosa* cantaba la primera copla; las demás lo hacían alternativamente, y por último cantaban todas juntas”. Después se añadió a cada copla un estribillo con algún sonsonete. Más adelante fueron a dúo o a tres y se cantaban “dos en cada intermedio por lo mucho que gustaban”. Cuando ya hubo orquestas fijas se cantó una tonadilla en cada intermedio de la comedia. El desarrollo natural de este género hizo que fuese creciendo, y en su época de esplendor, hacia 1770-1790, cada tonadilla tuvo tres partes: *entable*, *coplas* y *seguidillas*. En el primero se hacía el elogio de la obra, de la intérprete o de ambas cosas, se solicitaba la atención de los oyentes y se anunciaba el asunto por desarrollar; en las segundas, se reprendían defectos demasiado visibles en la sociedad, se corre-

¹ Subirá, José. *La Tonadilla Escénica*. T. I. Conceptos, fuentes y juicios, origen e historia. Madrid, Tip. de Archivos Lózaga. 1. 1928.

gían errores, se zaherían las malas costumbres y se trataba por todos los medios de mejorar la conducta de las gentes; hubo en realidad un tipo de tonadillas satíricas, y para suavizar la crudeza de algunas, la tonadillera daba disculpas anticipadas. Entre las coplas y después de ellas, entraban *boleras* cantadas y bailadas, que reforzaban las críticas o se insistía en las disculpas. Las seguidillas servían para concluir el número, por lo cual se llamaron muchas veces epilogales, y para finalizar se ejecutaba generalmente un *fin de fiesta* en que participaba toda la compañía.

Las tonadillas hipertrofiadas, llamadas también misceláneas, se ejecutaban independientemente de la comedia y llegaron a constar de tres partes dentro de cada una de las cuales quedaban introducidos dos o tres números *de representado*, *de cantado* y *de bailado*. Formaban el primero verdaderos sainetes con partes cantadas; el segundo, verdaderas tonadillas con escenas frecuentes, y el tercero lo constituían diversos números cortos bailados y bailes grandes con argumento. Eran casi una opereta, o bien un desfile de números varios. Recordamos “Doña Francisquita” de Amadeo Vives.

Uno de los rasgos que caracterizan a la tonadilla escénica española es la aparición en escena de tipos populares ya de Madrid, ya de las diversas regiones de la península; es frecuente ver desfilar durante esta época por el proscenio multitud de payas y viejas, majas y manolas, gitanas, vendedoras de avellanas, naranjas, castañas y otras frutas; arrieros, andaluces, ciegos, carreteros majos, caleseros, petimetres, usías y toda clase de tipos representativos del pueblo español del campo y de la ciudad. A este factor se debió la buena acogida que tuviera este espectáculo durante la segunda mitad del siglo XVIII; mas no constituye un defecto esta circunstancia, sino una cualidad típicamente española, como lo fué en el sainete, al retratar fielmente las costumbres típicas de España. En este sentido la tonadilla adquiere una significación trascendente, lo mismo en España que en sus Colonias, en donde rápidamente alcanzó aceptación y acomodo.

La tonadilla escénica es una de las facetas que refleja el más hondo significado de la vida española en dicho siglo considerado de absoluta decadencia, siendo por el contrario, el siglo en que el pueblo español se manifiesta plenamente y externa las cualidades de su carácter; la tonadilla lo comprueba. Es el siglo de los monarcas extranjeros, de los reyes filarmónicos: Felipe V y Fernando VI, que favorecen el progreso de la ópera italiana en España, bajo cuyo reinado y dentro de la Corte, es Carlos Broschi "Farinelli", un personaje favorito, con honores extraordinarios, regalos y una pensión anual de 135,000 reales de vellón, además del nombramiento de director de todos los espectáculos teatrales del reino.² El siglo en que gobiernan en España Carlos III y Carlos IV y de una manera natural, por efecto de las circunstancias históricas, porque atraviesa Europa, el progreso de Francia influye en multitud de aspectos de la vida española.

Tanto el italianismo como el afrancesamiento demasiado sensible en la Corte y en las capas altas de la sociedad, determinaron en el pueblo de la península una suerte de aislamiento o de indiferencia cuando no de rebeldía que tuvo en España por lo menos dos reacciones: la primera en la indumentaria, haciendo que el pueblo se apegara cada vez más a sus trajes castizos —el motín contra Esquilache es una protesta contra el tricornio y capas cortas— y que las provincias españolas lograran su forma de vestir definitiva; la segunda, y es la que nos interesa, haciendo que el pueblo español, rebelde de por sí a los mandatos de la monarquía, conservase en toda su plenitud sus diversiones propias: romerías, carreras, disfraces, mojigangas, diversos juegos, corridas de toros, juegos de gallos y aun las comparsas de Moros y Cristianos; con más razón sus representaciones teatrales: el sainete, cuyo representante máximo lo fué don Ramón de la Cruz, y su música, cristalizada en la tonadilla escénica. Los cuadros de Bayeu y de Goya son facetas de este prisma multicolor.

La verdadera significación de la tonadilla escénica es frente

² Díaz Plaja, Fernando. *La Vida Española en el siglo XVIII*. Editorial Alberto Martín.

al minuet, la contradanza, el rigodón, la gavota, el vals, el baile inglés, la escocesa, la alemanda, la galopa, la polka y la redowa, todos ellos bailables extranjeros importados, una verdadera reacción popular, oponiéndole toda clase de bailes y cantos nacionales y regionales, con mayor abundancia andaluces, entre los que figuran preponderantemente las seguidillas y el fandango, base y pivote de la música teatral de este período.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, tanto en Madrid como en Barcelona, Cádiz y otras capitales de provincia, la tonadilla escénica es un aspecto funcional de la vida española, pues llega a tener atención del Ayuntamiento, de la nobleza y aun de la monarquía, traducido este afán en el sostenimiento de teatros, orquestas, compositores, cantantes, bailarines, así como censores para el prestigio del espectáculo.

Los teatros fueron el de la Cruz y el Príncipe, antes Corrales transformados en Coliseos, o bien los de las ciudades de provincia. Las orquestas, compuestas de "cinco violines, dos trompas, dos oboes, un fagot y un contrabajo";³ los compositores más notables de tonadillas durante la época de infancia del género fueron Antonio Guerrero, Luis Misón, Pedro Aranaz y Viñes, cuya "Maja naranjera" se cantó mucho en México, y José Palomino; durante la madurez los más representativos son: don Pablo Esteve, don Blas La Serna, autor de varias obras que se cantaron en México; Antonio Rosales y Jacinto Valledor; en la tercera época figuraron Ventura Galván, José Castel, Juan Marcolini y Fernando Ferandiere, y en la de decadencia, Pablo del Moral, Bernardo Alvarez Acero, Mariano de Bustos y el famoso Manuel García (que nos visitó en 1827).

Entre los intérpretes de mayor prestigio, hombres y mujeres, pueden mencionarse: María Ladvenant, Polonia Rochel, María Antonia Fernández, "La Caramba"; Mariana Raboso, María Mayor Ordóñez, "La Mayorita"; María Pulpillo y Lorenza Correa; entre los varones: Cristóbal Soriano, Vicente Sánchez "Ca-

³ Subirá, José. *La Tonadilla Escénica*. Colec. Labor. Biblioteca de iniciación de cultura.

mas"; Miguel Garrido, Diego Coronado, José Espejo y el cantante, Manuel García.

El acervo total de tonadillas españolas, revisadas por Subirá, asciende a dos mil en números redondos y de éstas una buena parte es indudable que pasó a América.

Es curioso señalar que hacia la plenitud de la tonadilla en España, el sueldo que disfrutaban las primeras damas de la Compañía solía ser de treinta reales diarios más la ración, los treinta llamados de "partido" y la ración que correspondía a los días en que se trabajaba. El sueldo de la tercera dama de cantado, como fué María Antonia Vallejo Fernández "La Caramba", el "partido" que tenía que era de veintidós reales diarios y nueve de ración.⁴ Y esto lo menciono con objeto de que se vea el sueldo que disfrutaban los artistas tonadilleros en relación con los de México, que mencionaré más adelante.

LA APARICIÓN DE LA TONADILLA EN MÉXICO

Don Enrique de Olavarría y Ferrari⁵ en su *Reseña Histórica del Teatro en México* y don Manuel Mañón, en su *Historia del Teatro Principal*^{5 bis} han descrito al detalle el desarrollo de los espectáculos teatrales en México; en esta ocasión voy solamente a referirme a la tonadilla escénica en sus aspectos fundamentales y ni siquiera podré hablar de los bailes grandes y chicos, sino únicamente de aquellos estrechamente ligados con el tema que me ocupa.

Es indudable que la tonadilla existió en México en las mismas circunstancias que en España, aunque ligeramente rezagada en el tiempo debido a la dificultad de comunicación. También es seguro que los primeros cantantes de tonadillas deben haber procedido de Cádiz, ciudad que proveía de artistas de esta clase

⁴ González Ruiz, Nicolás. *La Caramba*. (Vida alegre y muerte ejemplar de una tonadillera del siglo XVIII). Colec. Lyke.

⁵ Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña Histórica del Teatro en México*. México, Imp. "La Europea", 1895.

^{5 bis} Mañón, Manuel. *Historia del Teatro Principal de México*.

tanto a la Corte de Madrid, a las ciudades de Barcelona y de provincia en España, como a los teatros de ultramar, entre los cuales estuvieron La Habana, Lima y México. Consta que a dicha ciudad se trasladaban los empresarios del Coliseo de México para contratar compañías enteras, incluyendo músicos y compositores, como cuando se trajo al maestro Jerusalén.

El Coliseo de México tuvo iguales circunstancias que los teatros españoles de la época: en el patio, sus hileras de bancas, su lugar para los mosqueteros (los cócoras de entonces), sus aposentos transformados ya en palcos, sus cazuelas para hombres y mujeres; su alumbrado de manteca con todos sus peligros e inconvenientes; pero en cuanto al orden en el espectáculo, gracias a las ordenanzas que dictara el Virrey don Bernardo de Gálvez (abril 11 de 1786)⁶ en México no se permitía, como en Madrid, gritos ni escándalos por parte del público, nuestros trasabuelos no oyeron cosas como ésta:⁷

"Oigan, señores, esta tonada,
todos atiendan, no hay algazara,
y nadie diga mientras se canta:
¡Fuera sombreros! ¡Callad, urracas!
No muevan bulla con los del agua,
ni otras cositas que aquí se aguantan".

Por el contrario, se formaba causa judicial contra "los que siseaban o befaban a las bailarinas y cantarinas del Coliseo".⁸ Lo mismo reforzó el Virrey Venegas "prohibiendo severamente los silbidos y cualesquiera otras demostraciones de escarnio con que algunos de los concurrentes insultan a los artistas".⁹ También se prescribía en el Reglamento que las funciones debían empezar un cuarto de hora después de la oración. Es más curioso lo que determina para las escoletas o ensayos pues el maestro respectivo tenía quince días para *meter en la memoria* de las cantarinas las

⁶ Olavarría y Ferrari. *Op. cit.*, 1786. Cap. VI, p. 57.

⁷ Subirá, José. Ed. Labor, p. 55.

⁸ Archivo General de la Nación. T. 478. Exp. XIV. 1795.

⁹ Archivo General de la Nación. T. 482. Exp. XIV. 1811.

cuatro voces de los *tonos de empezar*. Y se sabe que el maestro Juan Cabrera pasó las de Caín para obligar a las cantoras a que aceptasen aprender lo que la empresa ordenaba, pues casi todas querían solamente cantar seguidillas, por ser más fáciles.¹⁰

Por el embargo de las obras y objetos del Coliseo, el año de 1778, podemos apreciar que el archivo se componía de obras de la misma especie de las que se representaban en España, con algunas más, producidas en México, debidas quizá al director de la orquesta de entonces, don Pedro Galup.¹¹ Helas aquí:

El amor buscón.	La confusa turbada. <i>Esteve</i> .
Los mosqueteritos. <i>La Serna</i> .	El lance del ensayo.
México adorado.	El cuento del viejo. <i>Marcolini</i> .
El emporio del Orbe. <i>La Serna</i> .	Atención, señores.
Lo que pasa en los cortejos.	La maja Naranjera. <i>Aranaz y Viñes</i> .
El amor de los hombres.	Madrid de mi vida.
Viendo mis queridos.	Apoderación de las modas.
Paisanitos graciosos. <i>La Serna</i> .	La Solterita. (Una de las más famosas).

El lance de la carrera. *Rosales*.
 El cuento del Prado. *Castell*.
 La murmuración del Prado. *La Serna*.
 La Cazadora. *Marcolini, La Serna y del Moral*.
 Madrid, Corte del alma. *Castel*, 1778.
 México, Corte del alma.
 Los cómicos de México. *La Serna*.
 El Paseo de Ixtacalco.

Me ha sido posible consultar los programas del Coliseo, año por año, mes por mes, de 1787 a 1792 y se comprueba más de un centenar y medio de obras de canto, armonizadas y orquestadas,

¹⁰ Olavarría y Ferrari. *Op. cit.*, 1786. Cap. VI, p. 57.

¹¹ Olavarría y Ferrari. *Op. cit.*, T. I. Cap. IV. 1778.

entre las cuales se hallan tonadillas, seguidillas y sainetes o sean los géneros en que intervenía el canto.¹²

Las orquestas del Coliseo de México, hacia 1790, constaban, como en España, de cinco violines, viola, bajo y contrabajo, dos oboes, dos flautas y dos trompas; estos instrumentos de aliento eran a veces intercambiables para completar las parejas, es decir, que un ejecutante generalmente tocaba dos. El maestro director que al mismo tiempo tocaba el segundo violín, lo era don Josef Aldana, y los sueldos que disfrutaban iban desde \$600.00 y \$650.00 el director, hasta \$200.00 por año. Aparece como condición y convenio de los mismos músicos el que por dichos sueldos "han de tocar las comedias supernumerarias que hubiere, los pilones, las dos comedias de limosna y los bailes (así como) asistir a los ensayos de bailes y de música, siempre que se les cite".

El censor del teatro en 1792 era el padre revisor don Ramón Pérez Rincón y el juez de teatro de la capital, don Cosme de Mier y Tres Palacios.¹³

ARTISTAS DE TONADILLA

Los elencos de artistas en México, puede decirse que eran fijos, pues no era fácil traer de Cádiz cada año nuevos elementos, procedimiento caro y problemático. Lo más que se hizo en alguna ocasión fué traer artistas de los teatros de La Habana.¹⁴ Por otra parte, los artistas del país no eran del todo despreciables, en el transcurrir de los años no se encuentra queja de ellos y así, cumpliendo con el público de la capital, se hacían famosos y envejecían.

Entre las damas se recuerdan los nombres de Bárbara Ordóñez, María Josefa Martínez Delgado "La Carpintera"; Ana de Híjar "La Queretana", o bien, Teresa de Acosta, quienes figuraban hacia 1780. La segunda graciosa de los sainetes y come-

¹² Biblioteca del Museo Nacional. Depto. de Manuscritos. Lote Gómez de Orozco.

¹³ Olavarría y Ferrari. *Op. cit.*, 1790. Cap. IX, p. 85 y sigtes.

¹⁴ Olavarría y Ferrari. *Op. cit.*

días ayudaba a las cantarinas. Las obligaciones a que se comprometían eran: cantar todas las noches seguidillas, sainetes, tonadillas, ansias; cantar en las comedias y en las músicas diarias. Aparece después María Loreto Rendón quien además de cantar tonadillas ganaba sueldo especial por bailar boleras, jarabes, sones y bambas, o sean bailes del país. Entre los hombres, ya se les denominen saineteros o graciosos, figuran en aquellos años: Juan Moreno, Sebastián de Guzmán, Juan Puerto y José Álvarez Gato, con iguales obligaciones que las damas.

Los sueldos de que disfrutaban eran entre \$800.00 y \$400.00, fuesen hombres o mujeres, hacia 1770; seis años después eran de \$600.00 y en proporción los demás, solamente Felipa Mercado ganó \$1,000.00 anuales.

El espectáculo teatral marchó cada vez mejor, al principiar la última década del siglo había ya tres cantarinas más la quinta dama, estas fueron: Felipa Mercado "La Gata", mujer de José Álvarez Gato; María Josefa Martínez, "La Carpintera"; Micaela Méndez y Anita Espíndola, "La Magueyito", a quien a veces llamaban simplemente "Ana Maguey".

Como dato curioso, Felipa Mercado cantaba en las Carnes-tolendas de 1783, la tonadilla de don Blas La Serna: "La Jardí-nera", en octubre del mismo año, el Inspector del reino, don Pas-cual Cisneros, se la llevó a España y en 1786 vuelve a figurar entre los artistas de nuestro Coliseo.¹⁵

La crítica de la época ejercida en verso por algún autor a quien la empresa del teatro no diera oportunidad de representar sus obras, vapuleó despiadadamente a los artistas, no sabemos si con razón o sin ella.¹⁶ A las tonadilleras de esos días les dijo lo siguiente:

Y la otra pobre infeliz/ que hace segunda graciosa *
con el grado de mocosa/ tiene honores de lombritz;
canta con tanto deslíz/ que no es fácil concebir

* Teresa de Acosta.

¹⁵ Diario de José Gómez, Cabo de Alabarderos, marzo y octubre de 1783-1786.

¹⁶ Olavarría y Ferrari. *Op. cit.*, Pascua de Resurrección de 1790.

si entona para aburrir/ pues con términos ingratos
es su estilo como gatos/ que están a medio morir.

La estética cantarina/ como voz por cerbatana
al compositor Juan Rana/ le diera de oirla, mohina;
con cualquiera chilindrina/ vieja y de antigua invención,
cumple con la obligación/ de cantar en tonadilla
a modo de seguidilla/ alguna lamentación.

A fe que se me olvidaba/ hablar de "La Carpintera",**
canta bien y más hiciera,/ pero tiene algo de pava;
mas por ella se pasaba/ a esta, pasando a "La Gata",***
también es su voz muy grata,/ *música de profesión*,
de buena disposición,/ mas de vista muy ingrata.

** María Josefa Martínez.

*** Felipa Mercado.

El género tonadillesco continuó en progreso ascendente y así vemos que para las temporadas de 1791-92, los elencos marcan cuatro cantarinas y cuatro saineteros, conservando sus puestos las tres plazas de ambos sexos y siendo susceptibles de cambio las cuartas; dos años más tarde ya aparecen siete cantarinas y entre los varones se agregó un individuo para cantar y bailar los sonos del país.

Hacia estos días (1794) se nota un deseo de renovación del personal antiguo cuyos componentes se hallaban enfermos y cansados; se pensó en substituirlos contratando nuevos artistas en Cádiz; mas esta medida produjo un descontento general, agravado por una disposición del Virrey, Conde de Revillagigedo, quien quiso reglamentar los beneficios de los actores teatrales; la actitud rebelde de éstos y la energía del Virrey, chocando violentamente, pusieron en peligro los espectáculos del Coliseo.

Por lo que toca al cuerpo de cantado o sean los artistas tonadilleros, especialmente las mujeres, se puso de manifiesto que éstas eran probablemente de muy buena calidad, tanto por la aceptación que tenían ante el público como por la de la crítica, que como vimos, afirmaba que eran músicas de profesión. Esto

habla muy alto en favor de nuestros artistas tonadilleros, pues sabemos que en España, salvo honrosas excepciones, aprendían los cantos a base de repetición y sólo de memoria.

Tuvieron razón probablemente quienes proponían una sustitución de artistas en el Coliseo de entonces —aun en el caso de las tonadilleras— y fué necesario el cambio, pues en los primeros años del siglo XIX, ya figuran nuevos artistas en los elencos. Se destaca entonces la famosa Dolores Munguía, de quien se acuerda con fruición Guillermo Prieto cuando dice:

“... la célebre cantatriz llamada “La Chata Munguía”, repertorio de gracia y zandunga, de chiste y jaleo y que en sus tiempos llevaba en su pos una brillante cauda de amar-telados admiradores”.¹⁷

Tras ésta seguían Dolores Carpintero y la inolvidable Inés García “La Inesilla”, las hermanas Cárdenas y otras tres de menor cuantía.

Entre los hombres, ya se les llame saineteros o cantarines, aparecen Andrés Castillo, el inolvidable Victorio Rocamora, de quien hace grandes elogios Guillermo Prieto y el cual debe haber muerto longevo, puesto que aun en este siglo XX lo recordaban viejecitas entusiastas del teatro; tras éste, Miguel Maya y por último, Luciano Cortés, quien además interpretaba el Barbero de Paisiello a la perfección. Ya por estos días ganaban los tonadilleros \$1,600.00 y \$1,500.00 los de primera, \$1,050.00 y ... \$1,000.00 los de segunda, y \$600.00 los de tercera categoría.¹⁸

AMBIENTE EN QUE SE DESARROLLÓ LA TONADILLA EN MÉXICO

La tonadilla escénica hizo su aparición en México justamente en el período en que se gestaba realmente la nacionalidad, cuando la eclosión de castas estaba llegando a su momento crí-

¹⁷ Prieto Guillermo. *Memorias de mis Tiempos*. Lib. de Bouret. México, 1906. T. II. Cap. IV, p. 311-312.

¹⁸ Olavarría y Ferrari. *Op. cit.* T. I. Cap. XVI, p. 181.

tico, cuando una serie de inquietudes sacudía en sus raíces la conciencia tanto de los criollos como de los mestizos, y a este respecto quiero repetir aquí los conceptos vertidos por Francisco de la Maza, juzgando el período que nos ocupa: ¹⁹

“La segunda mitad del siglo XVIII fué en la Nueva España una época brillante y renovadora. En el lento correr de sus años se gesta el movimiento de Independencia y cambian los espíritus selectos, transformándose, de sumisos colonos, en rebeldes nacionalistas. En todos los aspectos sociales que quieran verse, se encuentra siempre en este tiempo una diferencia fundamental respecto de épocas precedentes, y esta diferencia puede caracterizarse en la preponderancia criolla, en la conciencia cada día adquirida con más firmeza de que es el español-mexicano y no el peninsular el que debe regir en todos los destinos de la Nueva España, cada vez menos *nueva* y cada vez más *alejada* de la España antigua. En economía son los criollos quienes poseen la agricultura, las minas y el comercio; en Filosofía son los criollos los innovadores de las viejas ideas; en arte son los criollos los que construyen el ultrabarroco, estilo tan original y tan mexicano; en religión son los clérigos y frailes criollos quienes dirigen las conciencias; en ciencia, en fin, son también los criollos quienes se destacan creando ese vigoroso ambiente cultural. . .”

Sobre este vigoroso cuadro trazado magistralmente con unas cuantas pinceladas, vino a enraizarse la tonadilla escénica, constituyendo, para glosar las palabras anteriores, un espectáculo netamente para criollos, y fueron ellos en sus múltiples aspectos descritos, los mejores propagadores del género, llevándolo hasta lugares remotos como Altar, en Sonora; las Californias,

¹⁹ De la Maza, Francisco. *Los exámenes universitarios del Doctor José Ignacio Bartolache, en 1772*. Prólogo de. Publicase en conmemoración del XXXVIII Aniversario del Restablecimiento de la Universidad. Suplemento del núm. 16 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Imp. Universitaria. 1948, p. 7.

Chihuahua y Nuevo México; Monterrey, Matamoros y Texas; Oaxaca, Chiapas y todo Centroamérica. Y fueron los criollos, afluyendo a la metrópoli o a las capitales de provincia, ávidos de solaz y diversión, quienes tras asistir al Coliseo, principalmente, regresaban a sus tierras o haciendas, llevando en sus mentes y oídos las coplas y estribillos tarareables de las tonadillas más en boga.

El significado social de la tonadilla no fué entre nosotros lo mismo que en España, allá pudo ser una protesta del pueblo de la península contra el italianismo y el afrancesamiento, protesta que culminó el 2 de mayo en las calles y plazas de Madrid, enfrentándose virilmente el pueblo a los mamelucos de Murat; pero en México es sólo un reflejo musical y coreográfico, que por ser de auténtica esencia popular, cayó en buena tierra, y lo maravilloso del caso es que la gente del campo lo aceptó y lo hizo suyo, transformándolo con un sentido propio y local hasta hacerlo fructificar después de un siglo en la música tradicional que hoy consideramos netamente mexicana: coplas, cielitos, sones, huapangos, zandungas, mañanitas y canciones, muchas de las cuales aún conservan su prístina pureza.

Los habitantes de la metrópoli asistían al Coliseo cuatro veces a la semana más los días festivos, y el espectáculo constituía un buen negocio para el Hospital de Naturales que era al que se aplicaban las ganancias. El auge del Coliseo se manifiesta en la cifra de \$34,225.00 de utilidades en la temporada de 1778 y con las cantidades pagadas por arrendamiento del Coliseo: \$4,000.00 en la temporada de 1756 y \$4,500.00 en la de 1764.²⁰

Como en el teatro español, hasta los clérigos y religiosos asistían al Coliseo en lugares apropiados, de modo que puede decirse que concurría toda clase de individuos sin distinción, y para la difusión de los cantos debemos tener presente que casi todos los asistentes los tomaban a la memoria, lo mismo los versos que la música, tanto el soldado como el estudiante, y debemos considerar que si a los aposentos acudían los letrados, las cazuelas estaban llenas de individuos de todas castas.

²⁰ Olavarría y Ferrari. *Op. cit.*

En este ambiente de aceptación y estando el gobierno virreinal siempre al cuidado de los espectáculos, es natural que la tonadilla haya prosperado y se haya mantenido constantemente en boga, importándose de la península las mejores producciones del género, como lo demuestran los Archivos que enumeran más de un centenar y medio de títulos de tonadillas, casi todas españolas, firmadas por los autores de mayor prestigio, entre los que descuellan: don Blas la Serna, don Pablo Esteve, Antonio Rosales, José Castell, Juan Marcolini, Luis Misón, Ventura Galván, Pedro Aranaz, Pablo del Moral, Morante y otros.

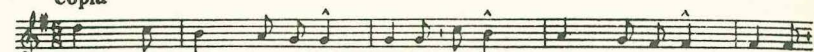
LAS TONADILLAS MEXICANAS

Quedó ya indicado que la tonadilla tuvo tres aspectos: como canción simple con estribillo, como obra formada de tres partes o sea con entable, coplas y seguidillas, y aquellas de forma hipertrofiada llamadas *follas* o *misceláneas* que concluían con un fin de fiesta. Todos estos aspectos desfilaron por nuestros escenarios; mas haciendo a un lado las obras traídas de España, desde un principio se pensó en la conveniencia de proporcionar al público de México temas familiares de su vida diaria, dejándose de majas, manolas y chisperos, y así se pensó en introducir en las representaciones de nuestro Coliseo diversas manifestaciones de música regional, tomándola del campo o de la ciudad, presentando en una forma más lógica, los tipos de nuestra sociedad y nuestro pueblo, con lo cual se lograron dos objetos: darle mayor gusto al público, no todo formado de españoles y criollos, e introducir de hecho la expresión musical genuina de nuestro país.

Se escogieron, pues, cantos y bailes característicos que pronto dieron pie a verdaderas tonadillas arregladas por nuestros compositores. De Michoacán se trajo la Chupicuaracua, de Veracruz, el Churripampli y el Bejuquito; de Tlaxcala, el Xochipitzahuac; de Jalisco, el Jarabe; de Puebla, la Bamba, y aun se echó mano del pregón de la vendedora de patos de Texcoco,

para ofrecer a los espectadores la tonadilla de “La Patera”, cantada por Lola Carpintero y de la cual se ha conservado la música con que empieza.

Copla



De la Can - de - la - ria ven - go con mis pa - tos muy can - sa - do



car - gan - do mi chi - qui - hui - te a ver si lo ven - do el pa - to

Baile



Copla



¡Oh quie - ra Dios que lo com - pren a que - llos se - ño - res gus - ta - pos



que acom - pa - ñan se - ño - ri - tas y siem - pre pa - gan con gar - bo.

Pregón



¡No to - ma - rán pa - to co - ei - do tor - ti - llas con chil

al Baile
Fin.

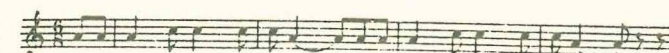
“De la Candelaria vengo / con mis patos muy cansada,
cargando mi chiquihuite / a ver si lo vendo el pato”.

La Literatura de la época ofreció frecuentes documentos contra las modas exageradas y algunos tipos sociales, por ejemplo “Los Petimetres”, recordados por Guillermo Prieto:²¹

“Los petimetres y usías, por lo regular despiertan
a las once los que ayunan y a las nueve los que almuerzan...”.

Tuvieron mucho éxito las coplas de “La Tirana”, que cantaba Rocamora y que decían:

²¹ Prieto Guillermo. *Op. cit.* T. I. Cap. IV, p. 259.



Las mu - cha - chas de es - tos tiem - pos son co - mo las a - cei - tu - nas



las - que pa - re - cen - más ver - des sue - len ser las más ma - du - ras.

“Las muchachas de estos tiempos son como las aceitunas
las que parecen más verdes, suelen ser las más maduras...”.

Todavía se cantan en Sahuaripa, Sonora, muchas como ésta:

“Las muchachas de Hermosillo son como el atole frío,
la cabeza enlistonada y el estómago vacío...”.

Son versiones mexicanas del estribillo de “La Tirana”, de “El Poeta y el Tercianista”, de don Blas La Serna. Multitud de *tiranas* deben haberse cantado en México, puesto que las encontramos lo mismo en las Mañanitas de Chavinda, Mich., que en otros géneros de canciones. María del Rosario Fernández “La Tirana”, célebre actriz pintada por Goya, dió nacimiento en España a toda una serie de cantos que llevaban tal expresión:

“La Tirana en las cabezas, en los relojes, tirana,
la tirana en los vestidos y la tirana en las capas...”.²²

Y así nacían en España las tonadillas del garbo y desplante de las tonadilleras. Una sobresalió extraordinariamente en las décadas del 70 al 80 del siglo XVIII: María Antonia Fernández “La Caramba”. Recién llegada a Madrid cantó estas coplas, que le crearon el apodo con que la conoció el mundo teatral de su época y no obstante el siglo y tres cuartos que ha transcurrido, aún se cantan *Carambas* en España y América.

“Un señorito muy petimetre se entró en mi casa cierta mañana
y así dijo al primer envite: —Oye usted ¿quiere usted ser mi maja?

²² Subirá, José. *La Tonadilla*. Colec. Labor. *Op. cit.* pp. 64-65.

Yo le respondí con mi sonete: con mi canto, mi baile y soflama:
—¡Qué chusco que es usted, señorito! Usted quiere... ¡Caramba!
¡Caramba!²³

México no pudo eludir esta influencia y conserva además de la interjección, muchas canciones y aun restos de tonadillas.²⁴

Allegretto.



Ma - ña - na me voy, ¡Ca - ram - ba! pa - ra Ve - ra - cruz,
a ver a mi chi - na ¡Ca - ram - ba! Ma - ría de la Luz; Ay, Ca - ram - ba!
Ma - ría de la Luz; Ay, Ca - ram - ba! Ma - ría de la Luz.

“Mañana me voy ¡Caramba! para Veracruz,
a ver a mi china, ¡Caramba! María de la Luz...”

Toda la América Latina conserva este género de cantos, García Cubas incluyó en su obra una copla de Navidad. Y como dato interesante a propósito de lo que el pueblo de Madrid cantaba cuando esta tonadillera abandonó el teatro para dedicarse a la vida religiosa, ha llegado a mi poder la canción “La Caramba”.

“La Caramba era una rosa cuando vino de Motril
a sentar plaza de hermosa a la Villa de Madrid.

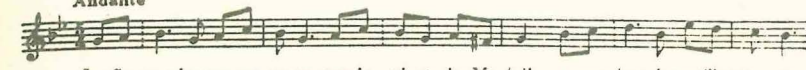
Los ojos como dos soles, el pelo como los celos
y en la cabeza temblando / un lazo de terciopelo.

Y el *Madri* de aquel entonces / que sin ella no vivía,
entre ¡Caramba! y ¡Caramba! / a la Caramba decía:

²³ Gonzalez Ruiz. *Op. cit.*, pp. 38-39.

²⁴ Mendoza, Vicente T. *Colec. de 24 Canciones y Jarabes Mexicanos*.
Publicados en el Boletín Latinoamericano de Música. T. V, octubre de 1941,
pp. 517 y sigtes.

Andante



La Ca - ram - ba era una rosa cuando vi - no de Mo - tril a sen - tar pla - za d'her - mo - sa
a la Vi - lla de Ma - drid. Los o - jos como dos so - les, el pe - lo co - mo los ce - los
poco meno
y en la ca - be - za temblando un la - zo de tercio - pe - lo. Y el Ma - dri de aque - l en - ton - ces
que sin e - lla no vi - ví - a en - tre ¡Ca - ram - ba! ¡Ca - ram - ba! a la Ca - ram - ba de - cí - a.
Declamado
¡Ay, Ma - rian - to - ña Fer - nán - dez! ¡Ca - ram - ba! Ca - ram - ba mí - a,
to - do Ma - dri por tí {llo - ra / sueña} ¡Ca - ram - ba de no - che y dí - a!
Tempo primo
Y los ma - no - los que van al Pa - do se han vuel - to lo - cos y e - na - mo - ra - dos
que la Ca - ram - ba cuan - do va an - dan - do ca - ne - la en ra - ma va de - rra - man - do
Animato
¡Vi - va el sa - le - ro! ¡Que viva! ¡Viva la som - bra y ¡Vi - van los o - jos ne - gros -
rall.
ne - gros ne - gri - tos de la Ca - ram - ba!

¡Ay, María Antonia Fernández! / ¡Caramba! Caramba mía,
todo el Madrid por ti sueña, / ¡Caramba! de noche y día.

Y los manolos que van al Prado / se han vuelto locos y enamorados;
que la Caramba cuando va andando / canela en rama va derramando.

¡Viva el salero, qué viva!
 ¡Viva la sambra!
 y ¡Vivan los ojos negros,
 negros, negritos de la Caramba!

Se dijo que era un duque, / juraron que era un marqués,
 murmuraron del monarca, / hablaron de un portugués.

Lo cierto es que María Antonia / renegó de los Madriles
 Y cambió el traje de maja / por unas tocas monjiles.

Y el *Madri* de aquel entonces / que sin ella no vivía,
 entre ¡Caramba! y ¡Caramba! / a la Caramba decía:

¡Ay, María Antonia Fernández!... etc.

Ya tu persona no hay quién la vea / ni por balcones ni por zoteas...
 y los manolos que van al Prado / se han vuelto locos y enamorados.

¡Viva el salero, qué viva!
 ¡Viva la sambra!
 y ¡Vivan los ojos negros,
 negros, negritos de la Caramba!

Y también entre nosotros tuvimos artistas que terminaron su vida en los conventos; en 1712, Gertrudis Cervantes; en 1742, Ana María de Castro, quien según Beristáin, "dejó el ejercicio de las tablas, convertida por los sermones del padre don Matías Conchón".²⁵

Una de las tonadillas de mayor éxito, producidas en México, que se cantaba hacia 1770, fué la de "La Solterita", representada más tarde durante los años que precedieron a nuestra Independencia, por María Loreto Rendón; debió tener un auge extraordinario, la he encontrado por todas partes del país y hasta en Nuevo México, con multitud de variantes. Ya con los nombres de "El solterito", "El mal casado" o "El convenenciero"; su texto aparece en versos de pie quebrado de seguidilla y aunque la versificación le pareció a Olavarría detestable, el

²⁵ Olavarría, *Op. cit.* T. I. Cap. III. 1700. pp. 26-27

conservarse viva en nuestros días, comprueba que tuvo mucha aceptación, así como haber tenido mucho auge en dos temporadas muy distantes. Ofrece como dato curioso la enumeración de todos los conventos de monjas que había en México y los productos que elaboraban las religiosas en cada uno de ellos.

"Para quitarme del mundo y su quimera,
 viéndome pobre, soltera y abandonada
 hallándome atribulada me fuí a un jardín
 a pensar cuál sería el fin de mis amores...
 Si me meto a capuchina, soy dormilona;
 Para ayunar soy tragona y es impaciencia;
 No quiero hacer penitencia, que es tiranía;
 Si voy a Jesús María, pelan las cocas;
 Y querrán que haga las sopas pa' la función;
 Si voy a la Encarnación, por mi desdicha,
 Querrán que haga yo la chicha y que esté fina...".²⁶

Otra versión se podría titular "La joven que busca destino" y principia así:

"Yendo a lavar una tarde mis hilachitas
 al baño de "Las Bonitas" o de "La Bola",
 viéndome tan triste y sola me recosté
 y con calma contemplé mi situación
 muy llena de confusión quise pensar
 qué estado podía tomar según mi esfera...".²⁷



²⁶ Olavarría, *Op. cit.* T. I. Cap. XVII. (1812-1821), pp. 186-87.

²⁷ Subdirección de la Biblioteca Nacional de México. Miscelánea. N. I. 6. 19.

"Cuando estaba con mis padres de solterito
me traían bien vestido y bien peinado,
mi chaleco colorado, dos y tres mudas,
y ahora me parezco a Judas en lo hilachento;
como gato de convento por los rincones,
remendando mis calzones con pita floja
y lo que más me acongoja de aqueste estado
es ésta con quien me he casado, que ya reniego..."

Los versos de "El Convenenciero" son como sigue:

"Yo de galán de a pie no me acomodo,
voy a buscar otro modo de hacer petates,
o me voy a "Los Otates" o a "Las Jarillas"
y si no a "Las Maravillas" a hacer coronas;
mejor me voy a "Las Lomas" a seguir liebres;..."

Esta tonadilla cuyas versiones se hallan todavía dispersas por todo el país y Sur de Estados Unidos, dió nacimiento a un género conocido en Nuevo México con el nombre de "Inditas". La que aquí se presenta podría titularse: "La Indita de Xochimilco".²⁸



Una indita en su chinampa,
estaba cortando flores,
y el indio que la llevaba
gozaba de sus favores..."

La celosa vigilancia que ejercía la Inquisición de México, que no permitía ningún género de excesos en los cantos y bailes,

²⁸ Mendoza, Vicente T. *Colec. de 24 Canciones*, etc...

determinó que en el Coliseo de México se aceptaran temas tendientes a la moralización de las Ordenes Religiosas. La tonadilla fué entonces el mejor medio para satirizar la vida licenciosa de los frailes mendicantes que andaban revueltos con el pueblo en los mercados. Debemos a las investigaciones de don Gabriel Saldívar el conocimiento de algunos textos que existen en el Archivo General de la Nación, entre los cuales se destacan los de "Las Bendiciones", cuya música he logrado conseguir. Otras tonadillas de esta índole son: "El cura no va a la iglesia", "El Kirie Eleison", "El bonete del cura" y la escena picaresca de "El Padre Francisco". No obstante su origen español, se encuentran muy divulgadas por todo el país lo que indica el éxito que tuvieron.

Encontramos como rasgo típico y característico de la tonadilla algunos textos de color subido, que con apariencia de ingenuidad, encierran una gran malicia y picardía, así las tonadillas de "El conejito" y "La cucaracha",²⁹ a esta última hace referencia Fernández de Lizardi en su Quijotita; pertenece a la decadencia más absoluta del género por el lenguaje pedestre de que hace uso. Deben mencionarse, por el contrario, otras que no encierran malicia, entre éstas están: "La Cazadora", "El Minuet de los deseos", "El Gato mis, mis", "El Chui" y "El Guapo", así como las escenas de "Los Viejos" y "El casamiento desigual".³⁰

LA TONADILLA DURANTE LAS GUERRAS DE INDEPENDENCIA

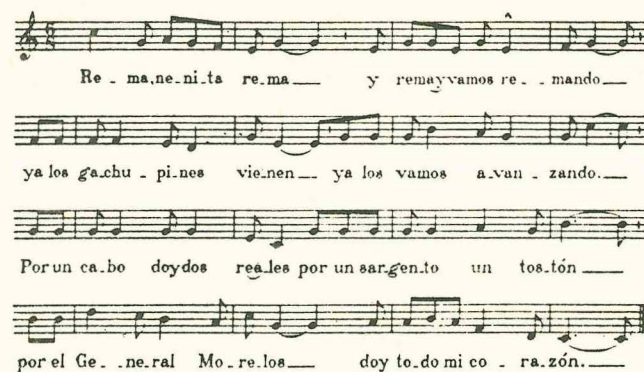
Ciertamente no hemos encontrado durante los años anteriores a 1810 dentro de la existencia de la tonadilla en México, ninguna referencia al movimiento libertario; probablemente no trascendió hasta el Coliseo ninguna de las manifestaciones que precedieron al Grito de Dolores; por esos días sólo aparecen unos zorricos en honor del Virrey Venegas y entre las poesías dedicadas a Fernando VII, seguidillas y boleras; hacia 1813 se destaca la dedicación que hace de su beneficio al Virrey Calleja, Inés

²⁹ Fernández de Lizardi. *La Quijotita*.

³⁰ Mendoza, Vicente T. *Op. cit.*

García. Esta tonadillera, en la plenitud de la popularidad, cantó en su función de gracia, las seguidillas: "En los campos de Arminda" y junto con Luciano Cortés desempeñó la zarzuela (?) "La Amalia". La popularidad y simpatía de la artista se refleja en el número de obsequios en alhajas y monedas que le arrojaron al escenario: las primeras con un valor de mil seiscientos pesos y las segundas de mil novecientos. Olavarría nos dice que Calleja "hizo que sus ayudantes, al presentarse en las tablas la hermosa actriz, arrojasen a sus pies más de cien onzas de oro; la virreina le envió uno de sus mejores aderezos de brillantes. Otras muchas personas del público arrojaron también al escenario onzas y otras monedas de oro, y entre los obsequios de alhajas, que fueron numerosos, figuraron hilos de perlas, aretes y aderezos completos de brillantes, cofrecitos de oro, rosarios y relojes con piedras finas".³¹

Sólo hacia 1814, con música típica de tonadilla, aparece la "Canción al General Morelos", cuyo estribillo dice: "Rema, ne-nita, rema".



Por un cabo doy dos reales, por un sargento, un doblón;
por mi General Morelos doy todo mi corazón".^{32 y 33}

³¹ Olavarría y Ferrari. *Op. cit.* T. I. Cap. XVII (1813) pp. 182-83.

³² Vázquez Santa Ana, Higinio. *Canciones, Cantares y Corridos Mexicanos*. Lit. de Gómez. México.

³³ Mendoza, Vicente T. *Canciones Mexicanas*. Casa Hispánica. New York, U. S. A., 1946.

El entusiasmo patriótico de la época transformó los ritmos bailables de las boleras y seguidillas y los sencillos textos de la tonadilla por himnos dedicados al fusilamiento de don José María Morelos o a los demás próceres insurgentes que por entonces daban su vida en los campos de batalla.

Mas entonces la música de México ya no se gestaba en los escenarios teatrales, sino en las tranquilas chozas de los campesinos, en los más alejados rincones del país.

MUSICAS NEGRAS

Por Adolfo SALAZAR

I. ETNOLOGÍA Y FOLKLORE

TODOS nosotros hemos presenciado la "resurrección" o "descubrimiento" del arte negro. No hace muchos años todavía (los suficientes, sin embargo, para convertir en adusta madurez lo que fué juventud florida), algunos espíritus curiosos, unos por afán de novedad, otros por puro espíritu científico, comenzaron a darnos a conocer unas especies artísticas que vivían, como larvas, en las sociedades de estructuras rudimentarias de las gentes de color. Tradiciones literarias, poesías y cuentos, músicas para cantar y de danzar, esculturas en madera, por lo regular, negras como la piel de sus autores y destinatarios. Los museos de Etnología, los llamados en Alemania como "Völkerskunde" eran, por supuesto, viejas fundaciones, pero nadie iba a visitarlas. Azagayas, taparrabos, plumas multicolores, platitos de una cerámica rústica, tambores, calaveras, telares yacían empolvados en las vitrinas donde unas tarjetas de escueta literatura explicaban la procedencia y el significado utilitario de aquellos objetos.

Un día, las gentes más diversas comenzaron a fijarse en todo aquello y en sacar de su incongruente miscelánea algunos objetos que fueron presentados como un tipo de arte inédito, en el sentido de que traía a las sensibilidades cansadas de la burguesía intelectual y poética europea un mensaje

de novedad sorprendente. Los artistas "avanzados" pregonaron que se trataba de un milagro. Otro rango de gentes, de más seria preparación científica, empezaron a deslindar zonas diferentes de artes primitivos que pasaban en revuelta confusión bajo el marchamo y la cómoda clasificación de "folklore". Antropólogos y etnólogos alemanes se encontraron, en las primeras décadas de este siglo, con que les caían, llovidas del cielo, unas tierras vírgenes de exploración, con sus gentes, sus costumbres y sus cachivaches y sus danzas. Era todo un material nuevo para el estudio, enteramente intacto. Sobre ese terreno de experimentación se fundó toda una ciencia o, a lo menos, un sector de las ciencias etnológicas que partía de la "tabula rasa" y, fundándose en observaciones de primera planta, permitía trazar de nuevo el problema. Si las transacciones de una monarquía en ruinas llevadas a cabo en el "Tratado de París" fueron unas de las últimas vergüenzas infligidas a los españoles tras de una racha de desgracias, a lo menos la venta irrisoria de los Archipiélagos malayos (Marianas, Palaos y Carolinas) al Imperio alemán, sirvió para algo, científicamente hablando. Luego sirvió para otras cosas, cuando los Estados Unidos se percataron de que Alemania no había comprado a España aquellos islotes con salvajes dentro por pura curiosidad; pero, por lo pronto, los etnólogos alemanes desarrollaron sobre el estudio de aquellas poblaciones y sus costumbres todo un aspecto nuevo de su ciencia. Especialmente fueron importantes las consecuencias que pudieron sacarse sobre la música primitiva, un resumen de todo lo cual, extendido a otros pueblos de culturas no-europeas, fué presentado por Carl Stumpf en su ensayo sobre "Die Anfaenge der Musik", que, publicado en Leipzig en 1911, causó una sensación enorme y es, hoy todavía, un libro fundamental sobre la música de esas culturas a las que se entiende por primitivas: preamericanas, malayas, africanas del Camerón, del Congo y de la tierra de los Basutos, diferentes zonas del continente negro que dieron a Stumpf y a sus precursores multitud de ejemplos.

Luego vino la literatura con el librito de Frobenius "El Decamerón negro"; la famosa expedición Citroen, que atravesó aquel continente en 1926, debió ser una de las últimas razzias de curiosidades. Objetos calificadamente artísticos, instrumentos de música, indumentaria y materiales propios de las industrias ancestrales llegaron a los aficionados a las cosas exóticas después de haber pasado por la previa criba y selección de los museos. La abundancia de esculturitas negras, tallas en ébano y objetos finamente decorados, procedentes del Congo belga, fué tan grande que en un comercio situado en la Rue de la Madeleine, en Bruselas, podían comprarse multitud de esos

objetos por una suma insignificante de francos. Nuestros estudios tomaban así un aire muy intelectual, demostrando que estábamos "à la page" de cuanto hablaban de arte negro Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso y su tertulia. ¿Y la música?

La música, estudiada con método por etnólogos especializados, Hornbostel y Stumpf entre los más famosos, era materia sumamente atractiva, pero nada fácil para quienes no podían seguir a esos especialistas en materia acústica, tonal y modal, rítmica y demás sectores. Los curiosos de exotismo tenían que quedarse a las puertas de esa ciencia compleja. Pronto vino en su ayuda otro aspecto de la cuestión y fueron las colecciones de discos gramofónicos con impresiones de cantos rituales y guerreros, músicas instrumentales, incluso ceremonias enteras cuyas músicas quedaban ilustradas por la fotografía. Hoy, el cine documental y los aparatos magnetofónicos están al alcance de todo el mundo.

Arrastradas por esas corrientes vinieron aluviones de exotismo menos difícil de entender. La primera y principal fué la de la música de los negros norteamericanos, desde los "cantos espirituales" hasta el modo de improvisar en bandas instrumentales conocido por "jazz", negrismo por "jaser"; en una palabra, el "jazz-band", la "jazz music". En seguida se emprendió en América el estudio de las poblaciones negras importadas en tiempos de la esclavitud desde África a las islas del Mar Caribe y al Continente, en Brasil y el sur de los Estados Unidos. Ese estudio tenía dos aspectos: el puramente etnológico y etnográfico y el de las costumbres, ritos, hechizos, músicas, todo lo cual cabe en el saco del "folklore".

El peligro en el llamado "folklore" está en su indefinición. Vocablo inventado por un aficionado inglés a mediados de siglo lleva consigo el pecado original del amateurismo. Desde entonces acá se han metodizado considerablemente los estudios folklóricos, pero basta con ver qué arbitrarias y qué mediana responsabilidad tienen las definiciones que se dan a esa ciencia recién nacida para comprender que no ha habido bautismo científico que la redima del "handicap" con que nació. En tiempos recientes, los estudiosos más serios han renunciado a seguir hablando de "folklore". Basta con dedicar una sección idónea en la ciencia general etnológica; en nuestro caso, la sección que estudie en sus diversos aspectos la formación de la música negra (o de otras razas) y su aplicación actual en las costumbres de los negros americanos, como reliquia, residuo o pervivencia de las originales traídas a Occidente por sus abuelos, víctimas de los traficantes en carne humana, el "mercado de ébano".

Para evitar las confusiones a que puede dar origen el empleo abusivo del vocablo "folklore" (exageradamente, en nuestros días, cuando se habla del "folklore" recién creado por compositores a la moda para tonadilleras, etc.), procuré trazar lo que, a mi juicio, establece los límites y contenido del folklore real,¹ habida cuenta de lo que se entiende por "folk" y por las actividades que pueden caer bajo el área del "lore", sabiduría popular, en una palabra; pero del "pueblo" en el sentido etnológico de la palabra, no es el simplemente social; y "sabiduría" sin carácter científico, puramente empírica y tradicional: de manera que en cuanto en la historia del complejo social aparecen sistematizadas las series de técnicas y conocimientos, el verdadero "folklore" desaparece, para dejar paso a lo que es ya una actividad histórica más o menos organizada. A su lado cae otra actividad más superficial, pintoresca o por vía de distracción, que es el llamado "arte popular" en nuestros días y por el cual se entiende simplemente la producción en serie de músicas avulgaradas, destinadas a los cabarets donde el "folk" (!) bebe cocktails, highballs o champaña.

En áreas tales ha venido a caer el "folklore" negro, que hace un par de décadas tenía, a lo menos en Cuba, tanto atractivo e inocencia en la música de sus "sones", popular y no estrictamente folklórica, en donde lo popular de campo se mezclaba a lo popular de la ciudad. Aquellos "sones", que podrían muy bien llamarse "clásicos", tenían un encanto indudable, en un exotismo atractivo, ni exagerado ni comercializado. Hoy han caído en una plebeyez repulsiva, de chusma tabernaria o cabaretesca, lejos de la inocencia tan simpática de aquellas "fritas" de Marianao donde se cantaba "La mujer de Antonio", "El manisero", "Pero Miguel..." o "La negra Quirina".

Aquellos años de negrismo inocente eran los que, en Cuba, iniciaron los estudios de un africanista tan rico en saber y en elocuencia, el doctor Fernando Ortiz. Otros africanistas muy notables surgieron en otros países, como en el Brasil. Muy interesantes todos ellos, creo que los estudios afrocubanos, o sobre "La Africanía de la Música Folklórica de Cuba", superan a todos sus congéneres. Ese es el título de dos espléndidos volúmenes, que en espera de un tercero, ha publicado recientemente en La Habana el doctor Ortiz. El tema interesa mucho a todos los estudiosos en general, pero principalmente a los americanos. Es sorprendente la cantidad de documentos,

¹ Véase el tercer capítulo de mi libro "Las Grandes Estructuras de la Música" y su apéndice "Nota sobre los límites y contenido del Folklore" (México, 1940).

hechos y fechas que el Dr. Ortiz ha logrado encontrar en un área tan exigua como es la isla de Cuba. Merece la pena que repasemos esos volúmenes con algún detenimiento.

II. LAS TRANSCULTURACIONES

Colón descubrió América en octubre de 1492. Parece que es cosa bastante sabida. Quizá no se sepa tanto que un mes después se descubría en Cuba el cigarro puro. Es lo que se llama aprovechar bien el tiempo. Para el Dr. Ortiz, los dos grandes regalos que Cuba hace a la sociedad europea son el tabaco y la música negra; a bastante distancia, sin duda, una cosa de otra. Producto mestizo, dice el notable escritor, la primera; producto mulato la segunda. "Entendemos por música afrocubana la música que el pueblo cubano recibió de los negros de Africa, adoptada a veces por aquél con ciertas modificaciones; y la creada después en Cuba bajo la influencia de las tradiciones musicales africanas en combinación con otras de diversas procedencias". Pero los negros habían llegado a España antes de que los trajesen a Cuba, y, por ende "el mismo Don Cristóbal tuvo que oír la música africana en Lisboa o Sevilla, y en la misma Guinea... luego, de España se trajeron negros a Cuba y con ellos venía en sus tambores y vihuelas una música ya amulatada en Andalucía". Los recién llegados, de cualquier color que fuesen, ¿no se encontraron con ninguna clase de música en la Gran Antilla? Fuera como quisiera, la música negra actual de Cuba no refleja ninguna influencia india. ¿Es que se conoce suficientemente la música india de los aborígenes cubanos para sacar consecuencias? Aquí los historiadores se dividen. Para unos, la piedra fundamental de la música original podía verse en el llamado "areito de Anacaona". Y, como frecuentemente ocurre con los mitos, sobre todo si son musicales, los especialistas de última hora como el Dr. Ortiz han logrado averiguar que no hay tal areito ni tal Anacaona. El tal areito es "un canto afroide del vodú haitiano", compuesto por fórmulas rituales de los hechiceros congos, como algunas que todavía se usan en Cuba. Su música no es india, sino europea; sentencia doblemente interesante, puesto que va vinculada a esos ritos de los hechiceros congolies.

Sin embargo, las cosas no están tan claras, y es natural. Ciertos autores, cuyo crédito se ve duramente amenazado por los más recientes, tomaron la música de dicho areito a otros músicos como el llamado Antonio Bachiller,

quien lo copió de otras fuentes. El Dr. Ortiz lo inserta sin letra. A seguida, puede compararse con la versión moderna del areito apócrifo, tal como se ha generalizado en Cuba. Las dos versiones son idénticas, una con letra y otra sin ella. Las únicas diferencias "de escritura" que pueden observarse en ambas versiones consisten simplemente en que la transcripción de Bachiller mezcla los compases de 2/4 y los de 4/4, probablemente por descuido, o porque Bachiller no fuese muy buen músico, mientras que la llamada "transcripción moderna" presenta todos los compases en 2/4. Ni siquiera el transcriptor moderno sabía mucha más música que el Bachiller, y su versión contiene ligeros errores de medida, pero insignificantes, como los del caso anterior.

Ahora bien, la música del supuesto areito aparece publicada ya en una obra sobre Haití del escritor francés Drouin de Bercy. Sustancialmente, la versión musical de este escritor es la misma que las anteriores, solamente difiere en la presentación abreviada de la segunda frase, tras de lo cual se repite la primera, que es la típica. Pero en la letra que da, aparece la supuesta Anacaona, que no es, en la versión real (si ésta es la del francés), sino las palabras: "*lam ma sama naquana*" injertas entre las que parecen, propias al conjuro, tales como "*Ais bombeia bé...*". Es un caso como hay muchos. En cuanto los folkloristas se ponen a hacer arqueología puede uno echarse a temblar. Doctores tiene la iglesia que han intentado averiguar el origen del vocablo que designa la capital cubana, y han encontrado que "La Habana" viene simplemente de Javán, hijo de Jafet y hermano de Túbal, al que folklóricamente se le atribuye la invención de la música, así en bloque. Y, nada de particular tiene, entonces, que Javán, además de haber dado nombre a la ciudad de La Habana, fuese el inventor de la java. Incluso el nombre mismo de la isla de Cuba se debe a uno de los descendientes de Annon, según Esdras, autoridad en materias antillanas, pues que el tal descendiente se llamaba Acuba. La razón es perentoria. Sin embargo, hay incrédulos en etimologías que aseguran que el nombre de la isla procede de la palabra española "cuba", en donde se conservaban las sardinas arenques o se envasaba el ron. Otros, hay en fin, que aseguran que dicho nombre procede de México y de su población de Tacuba. Así se han obtenido etimologías tan divulgadas en las historias de la música según las cuales la danza llamada "pavana" procede de "pavo", y aun de México, también, lo cual parece dudoso, puesto que en un caso así, la danza no se hubiera llamado "pavana", sino "guajolotana", cosa enteramente probable, desde el momento en que los eruditos en tales aves y tales danzas aseguran que la primera vez que se danzó en España lo

fué por Hernán Cortés. Guárdese el puesto de honor que le corresponde como padre, o el menos colaborador en la Musicología. No con menos fundamento se asegura que la "chacóna" vino del Chaco, que apenas tenía más que escasos habitantes desperdigados por sus selvas impenetrables en el siglo XVI; aunque lógicamente hay que aceptar que la escasez en el número y el salvajismo en las especies no era óbice para que los chaconenses o chaquistas pudieran rivalizar con los inventores de las danzas más famosas en el teatro español del siglo de oro. Así por ejemplo, la prima hermana de la chacóna, que era la zarabanda, cuya etimología hace ver que era de neta estirpe agarena (y el Diccionario de la Academia la entiende como persa), e incluso de la misma genealogía que dió el vocablo "Zaragoza". La califesa Zara, que danzaba la zarabanda en la capital aragonesa, patria de Aben Jot, el inventor de la Jota. Tan indudable todo ello como el origen del tango, que llegó directamente a Cádiz desde el lago Tanganika.

Recojo todo ese "lore" folklórico porque el Dr. Ortiz no ha tenido empacho en mencionarlo en su caudaloso estudio sobre "La Africanía en la Música Folklórica de Cuba", bien que lo haya hecho "cum granum salie", como es de comprender. Así cita autoridades que atribuyen al diablo la invención de la chacóna y de la zarabanda, no sé si del areito; pero cuando se dice que Túbal inventó la música y que el instrumento primigenio fué el órgano, hay que discrepar con los historiadores folklóricos dando la razón a los santos padres que atribuyen el origen de las danzas al enemigo malo. Es sabido, de cierto, que las danzas vienen al día siguiente de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, confundido por nuestros primeros padres con un cabaret, y es incuestionable cual fué el primer instrumento conocido, pues que en torno del manzano merodeaba la serpiente de cascabel.

Por fortuna, al hablar de los orígenes de la música cubana no es menester remontarse a los primeros tiempos de la creación; pero, de todos modos, es materia oscura, como siempre que se investigan los orígenes de algo. "En la música de Cuba, dice Ortiz, han podido confluír cuatro corrientes étnicas, que grosso modo pueden denominarse india, europea, africana y asiática. Las culturas indias con las de los aborígenes, cobrizos o "bermejos". Las europeas o blancas, son las de los descubridores que llegaron con Colón, de los conquistadores y de los intrépidos que hicieron el poblamiento y de los que en los varios siglos ulteriores le dieron a Cuba su característica troncalidad. Las culturas africanas o negras son la de las gentes "de color" que inmigraron en Cuba, como esclavos, horros o ingénuos, procedentes de Africa. Todavía pu-

diera citarse cierta cultura amarilla o "sínica" que sería la de los chinos y filipinos llegados de Manila y de la China meridional, Amoy, Hong Kong, Macao y Cantón, ya por los años centrales del siglo pasado. "Todas esas culturas, añade el Dr. Ortiz, han tenido influencias evidentes en la formación de la música cubana, salvo las llamadas "indias". La cultura sínica ha tenido en Cuba una importancia musical tan cierta como muy escasa y casi inadvertida. Las influencias de las otras culturas genéricamente señaladas como blancas y negras han sido importantísimas, intensas, permanentes y muy variadas". Es la aportación africana la que estudia tan larga como minuciosamente el Dr. Ortiz. Procuraremos reseñar sus informes, tan interesantes, a grandes rasgos.

III. ORÍGENES DE FANTASÍA. — ETIMOLOGÍAS AL OÍDO.

La descripción de los "areitos" de los indios cubanos puede leerse en multitud de historiadores del siglo XVI, principalmente, e incluso verse en ilustraciones que el Dr. Ortiz estima ilusorias. Aunque su influjo musical sobre la música posterior de Cuba haya sido inoperante, el Dr. Ortiz recopila gran cantidad de versiones sobre dicha danza, que tenía un ritual mágico, y que terminaba como otras tantas de su especie en la embriaguez desenfrenada, ni más ni menos que en los ritos a Dionysos. No es menos interesante la descripción de los areitos de Haití, que algunos folkloristas asimilan a canciones castellanas de niños, extendidas por diferentes sitios de las Antillas; pero a decir verdad los ejemplos que se ofrecen solamente arrojan un parecido de buena voluntad establecido por giros rítmicos basados en la sucesión tónica-dominante, lo cual sí es indicio de procedencia europea, pero sin que pueda deducirse nada más allá de lo genérico en sus líneas más generales. Y cuando Lope de Vega, en su comedia "El Nuevo Mundo" presenta un areito con que los indígenas de Guanajaní reciben a Colón, su testimonio va envuelto en palpables inexactitudes, como cuando en otra comedia coloca el Gurugú en la Guinea. Lope no tenía pretensiones de folklorista, aunque en muchas ocasiones hiciese el papel de folklorista sin saberlo, inspirándose en cantos y letrillas populares, muy claramente relacionadas con el "son" cubano tal como se le oye en Cuba en nuestra época; por ejemplo, precioso ejemplo, en la comedia "El villano en su rincón". Pero las alusiones tan frecuentes a los parlares y danzares de los negros en el teatro español del siglo XVII, sólo tienen por objeto dar cierto aspecto pintoresco al ambiente, de ningún modo dar lecciones

de musicología a los modernos eruditos, que se extravían con frecuencia dando por inconcuso lo que Cervantes o Lope o escritores de la época mencionan a propósito de danzas "que han venido por la posta" desde las colonias transoceánicas. Prudentemente, y con el mejor acierto, el Dr. Ortiz no se ha dejado cazar por este espejuelo pseudo documental. Ni por los nacionalismos de tipo romántico que dieron origen al "cucalambismo" musical siguiendo a una melodía, "El Cucalambé", donde se "llora la esclavitud del indio", y que vino a servir de banderola mítico-patriota al "siboneyismo" o cubanismo integral de quienes se estimaban siboneyes "cien por cien": una moda trasnochada, entiende el Dr. Ortiz, y ya desvanecida en Cuba, cuando vemos cómo cunde en otros países el esnobismo autoctonista "cien por cien" y en donde lo sobresaliente, como en el cubano, está en la mala información.

Al lado de todas esas referencias sin responsabilidad, el estudio de las influencias negras en la música cubana puede abordarse con mayor equipo científico. Por lo pronto conviene deslindar los conceptos entre lo negro y lo africano; entre las diferentes aportaciones que fueron cayendo sobre la Gran Antilla. "Decir la música africana es como decir música europea": una expresión demasiado vaga por lo genérico; pero sirve a lo menos para dejar deslindados los campos de buenas a primeras. ¿Y cómo se ha entendido en Europa, antes y ahora, la música negra de Cuba? El Dr. Ortiz se extiende en largas consideraciones estéticas dejando ver que al desdén o a la hostilidad de nuestros padres sucedió en nuestros días la boga excesiva y con ello el abaratamiento, la producción al por mayor, el comercialismo al por menor y la promiscuidad. Todo el interés que la música de los negros de Cuba presentaba hace años, cuando comenzaron a tratarla con una técnica mejor, o no tan buena, Amadeo Roldán y García Caturba, ha decaído ya por culpa del exceso. Cuando yo estuve en Cuba por primera vez acababa de estrenarse "La Rebambamba" de Roldán. Entonces escribí pensando en lo que había hecho Ravel con los vales vieneses: "¿Lo que podría hacer un músico como Ravel con la rumba!". Pero, en los mejores casos, los músicos cubanos de hoy que sucedieron a aquellos "pioneros" no parece que se hayan decidido a mirar a la rumba frente a frente. Y, sin embargo, la del autor de "La Negra Quirina", Moisés Simons, no iba en zaga, en cuanto a méritos intrínsecos, a Waldteufel. Sólo que el alsaciano fué un proveedor de música a la moda en los salones elegantes de la burguesía del segundo imperio y Moisés Simons fué sólo un proveedor de cabarets entre medio pelo y pelo entero. Entendiéndose en lo que significa vulgaridad, tanto da lo uno como lo otro.

El Dr. Ortiz incluye al fandango y la zarabanda entre vocablos negroides como cumbancha, chagüí, guateque, jelengue, zafacos, sambeque, tångana, tajona, timbeque, tiringó, etc., algunos, empleados por los entremesistas. Pero no sé si fandango y zarabanda entran en tan sabrosa compañía por pura promiscuidad o con mejor razón. Esto merece la pena de aclararse y habríamos de agradecerlo al Dr. Ortiz. En cuanto al zapateado no es preciso entroncarlo con lo negro, porque es una propensión natural y universal entre los que danzan, desde los "skairontes" de Homero hasta nuestros días; pero el zapateado andaluz pudo reconocer, en cuanto a estilo, una influencia cubana; influencia de retorno, puede decirse, en la época en que era más frecuente el comercio entre Cádiz y la Gran Antilla. Que "batahola", que Ortiz escribe "bataola" sea una metátesis por "tabaola", músicas de atabal, me parece un tanto imaginario. Y por lo que a las "folias" se refiere, la cuestión tiene más pelendengues, porque la tal danza, como la chacona y la zarabanda pertenecía al género de las músicas con un *basso ostinato*, derivación en el bajo Renacimiento y en el Barroco de las músicas polifónicas con un *canto fermo*. Todo otro paisaje. ¿Cómo no han visto quienes han escrito sobre el "jaleo" su procedencia hebráica a través de las costumbres islámicas en las que el "hallel" se convierte en la manera de hostigar a los danzantes como los "derviches tourneurs" en el Africa del Norte? La costumbre de batir palmas en la exclamación joyosa del "hallel" (de donde los "alleluias" cristianos, aunque sin palmas) era justamente hebrea; en general de toda esa región egipcio-siria-fenicia de cuyas costumbres perduran tantas cosas, empezando por los "pitos" o chasqueo de dedos, hasta las famosas maracas, cuyo origen griego está atestiguado por el mismísimo Aristóteles, que, para mayor simpatía entre las gentes que comemos cocido, tuvo su nacimiento en las vainas de los garbanzos, llamadas "seistros", elegante vegetal que se prodigaba en las orillas del río Scamandros, río ilustre, sobre todo, para los helenistas. . .

Por lo que a la etimología de los instrumentos de música que se estima como árabe, no vamos a entablar polémica con el ilustre Asín y Palacios, pero la "chirimía" no es árabe, sino bien griega (de *kalamai*, el cálamo o caña sonora), y la "dulzaína" tampoco es árabe, sino que viene del bajo francés medieval. Pero la "zambra" si es auténticamente morisca, y no como "flauta", sino precisamente como "zmr" es el óboe árabe: los instrumentos dieron frecuentemente su nombre a las danzas que acompañaba, como la giga o rabel a la "gigue" tan popular en el Barroco, la "piva" italiana, etc. La "gaita" no es tampoco árabe, sino enteramente tudesca, porque viene de "waite", "wai-

ter" el guardián de las altas torres, que tañía en su museta o gaita para no dormirse en sus largas noches de vela. En cuanto a su origen es mucho más viejo que su nombre y ya hay tocadores de la "tibia utricularis" en estatuillas alejandrinas por los primeros siglos cristianos.

De la musicalidad del negro se ha escrito mucho, especialmente por sus propensiones rítmicas. Ortiz recoge muchas referencias y, en general, muchas concernientes a la cultura negra en general, más o menos tradicional y folklórica. El Dr. Ortiz siente invencible horror hacia el vocablo "raza", y hasta ha pedido que se le borre del diccionario, con lo que no se conseguiría gran cosa, porque al punto aparecería otro vocablo para expresar el mismo concepto. Ortiz prefiere hablar de "cultura" en lugar de "raza", con el riesgo de sustituir un concepto bastante vago por otro que no lo es menor. Y no hay mucha diferencia, si no se entienden las cosas peyorativamente, en hablar de "raza negra" o de "cultura negra", "raza amarilla" o "cultura amarilla": tanto pecan por demás las unas como las otras. En seguida hay que circunscribir el área de lo que quiere decirse y el Dr. Ortiz no se toma poco trabajo para aclarar el punto de las "transculturaciones" negras en Cuba.

IV. EL CANTO EN SUS ALBORES

El Dr. Ortiz se extiende en consideraciones acerca del origen del canto de los negros, de sus invocaciones mágicas, de sus plantos. Es un capítulo interesante en la etnología negra que resuelve la musicología comparada. Los comienzos del canto humano en sus diversos ritos, sobre todo en los de la muerte, tienen menos misterio de lo que puede suponerse. La música griega arcaica está lo suficientemente bien estudiada para que pueda uno formarse idea de sus formaciones melódicas primitivas en el conjuro a la divinidad, que son los llamados "nomoi", más tarde el treno, canto funeral, y el peán, cantos de exultación. Preguntar si el canto mágico estaba en prosa o en verso es un tanto ocioso porque los conceptos "prosa" y "verso" son muy posteriores a los ritos mágicos, cuyas fórmulas consistían en vocablos más o menos coherentes en formas sintácticas, entonados según ciertas prácticas melódicas y rítmicas. El resultado, sin duda, parece incluirse mejor dentro de lo que se entiende por verso y no dentro de lo que se entiende por prosa; pero ni como lenguaje ni como música esas invocaciones son todavía una cosa concreta. Si los plantos de los negros se hacen todavía hoy, al parecer, con inflexiones

entonables, dentro de fórmulas rítmicas incesantemente repetidas, el hecho parece estar conforme con lo que se entiende que sea normal en los albores de la humanidad entera, blanca, negra o amarilla. Las prácticas mágicas cuya estabilidad posterior las convierte en organizaciones religiosas no nacieron en la mente individual, y no respondieron a arbitrios caprichosos. Su origen y su proceso es uno de los capítulos más interesantes de la Etnología, porque se llega a la consecuencia de que responden a movimientos anímicos plurales que presentan semejanzas en las distintas regiones del planeta, con lo que es posible pensar en ciclos de desarrollo cultural antropológico en su más amplio sentido. Las culturas llamadas primitivas o larvadas vienen a proporcionar indicios documentales del mayor valor para dibujar esa figura primitiva, después para sus variantes por efecto del medio geográfico y causas tanto más complejas cuanto más tarde se presentan en la historia humana. Por eso es tan interesante el estudio de las culturas negras y por eso el Dr. Ortiz tiene que encontrar frecuentemente, al referirse a otros tipos de culturas ancestrales que "lo mismo" se encuentra en las prácticas más antiguas que se conozcan entre los negros, en muchos casos vigentes hasta la actualidad. Así por ejemplo su demonología y sus variados personajes, sus teogonías, o historia patética de sus divinidades, desde los grandes dioses de un Olimpo que parece ya muy despoblado, hasta la mera cualidad de fetiches en los dioscellos lares y penates. "Santería cubana", llama Ortiz a lo que queda en la isla de todo eso que los negros trajeron con sus propias personas al mundo de Occidente; no por gusto de ellos el viaje, pero a modo de consuelo y de sentido de permanencia con las tradiciones, que eran, en ellos, una manera de "conciencia histórica".

Incluso en esa zona mágica-ritual hay residuos fósiles de etapas mucho más viejas que consisten tanto en expresiones exclamativas cuyo sentido directo se desconoce ya, como en determinados gestos cuyo origen también se ha perdido. Para fijar las ideas del lector mencionaré dos casos, uno, en las más viejas prácticas egipcias que consiste en chascar los dedos pulgar e índice haciendo con ellos un movimiento rígido de frotación. Ese ruidito castañeteante que los andaluces dicen "tocar los palillos" se encuentra pintado en los hipogeos egipcios. ¿Por puro pasatiempo? Por puro rito mágico, porque, el tal ruidito, que nosotros, miles de años después, interpretamos todavía como un ¡largo de aquí! tenía entre los egipcios la misma significación aplicándola a los malos espíritus, que se quería alejar del difunto. El dicho corriente de "llevarse las manos a la cabeza" procede del hecho material de mesarse los cabellos como testimonio de desesperación ante la muerte de un ser querido. Más

tarde se codificó en un gesto tradicional, según puede verse en multitud de documentos cerámicos cretenses, fenicios y griegos arcaicos. Pocas gentes se dan cuenta de que el acto amistoso de estrecharse las manos significa la acción de rendirse prisionero o entregarse "en manos" de otro. La corbata es el símbolo fosilizado del dogal, y muy lógicamente se estimaba como una tara de origen burgués en los primeros tiempos de la revolución española antifascista. De todo ello hay un caudal de datos en las costumbres vigentes de los negros que el Dr. Ortiz menciona en toda su abundancia. La bibliografía que se inserta al final del volumen y a la cual remiten las anotaciones tras de cada capítulo es también muy generosa. Me permitiré añadir mi propio volumen sobre "Las grandes estructuras de la Música" (la música en las sociedades primitivas) donde se habla detenidamente sobre las reminiscencias mágicas (¡hasta en la Biblia y en la misa!) que llegan hasta nuestros días: es materia tratada por muchos escritores, desde los romanos a los actuales, sin que pasase mucho tiempo entre los sucesivos estudios, entendidos más o menos como folklore o etnología comparada; pero es notable la abundancia de casos que Ortiz ha llegado a reunir acerca de los negros en general y de los cubanos más particularmente. Los negros contagian a los blancos con hechos y dichos, con su parloteo y sus gesticulaciones; pero el insulto a las divinidades que se han hecho sordas a determinadas peticiones no es sólo costumbre negra. Todavía en algunas regiones de España, no sé exactamente si aún o hasta hace poco, y en otras del sur de Italia se sacaban a los santos en rogativas y se amenazaba a San Isidorito Agrícola con arrojarlo al río si no cumplía con su obligación de atender a los suplicantes, porque una de las formas primitivas de los ritos es el pacto entre los dioses y los humanos, que obliga por igual a los unos y a los otros. Sin buscar fuentes más difíciles de erudición pueden encontrarse bastantes informes en "La ciudad antigua", de Fustel de Coulanges, con relación a los romanos.

"Chanting" y "singing", cantar y canturrear, son fases diferentes en el mismo proceso del canto mágico; "canto" en una acepción genérica del vocablo, porque en el rito no se canta como en las óperas. En la misma tragedia griega había diferentes maneras de cantar los pasajes, hasta la "parakataloge", que parece haber sido una especie de "débit", de salmodización sobre un acompañamiento instrumental; el "mizmor" y el "sir" en el canto de la sinagoga; la lectura de los libros sagrados, del Saman en la India, que podemos escuchar en discos, de la tora en las sinagogas actuales por los "jesanim", las letanías y, más cerca de nuestra época, el canturreo de los cantares de gestas,

que no debió diferenciarse mucho del de los rapsodas homéricos; finalmente, el del truchimán en los "retablos" populares donde se describe la historia de la tarasca, de las dos mujeres casadas en la Coruña, de la secuestrada de Poitiers y de Goyito el estrangulador.

El vocablo o imprecación mágica, perdida su significación literal, se convierte en una elocución petrificada, concreción silábica que ha olvidado su significación semántica, pero que ha adquirido otra, arbitraria por lo general, aunque con una inflexión burlesca. Son los "timos" o palabras o frasecillas de los diferentes tipos de "slangs" o argots tan abundantes que han podido recogerse en diccionarios. La "suripanta", la "sicalipsis", lo "fetén", el "órdago", que puede ser "órdago a la grande", el "merequetén" cubano, el "trágala", el "fifís", las diversas gitanerías reales o inventadas por García Lorca: todos los países conocen estos vocablos de fantasía que a veces se toman por locuciones auténticas, como en el caso de la zarabanda, etc. Alfonso Reyes ha hablado, con el garbo que puede suponerse, de este departamento chiquito, pero gracioso, que es una manera de "scherzo" en los idiomas y que parece tener dos momentos en su historia: el "monstruo" y la "jitanjáfora". El monstruo proviene de necesidades musicales, cuando el inventor de una melodía no encuentra a mano palabras normales con qué cantarla y apela a disparates fonéticos que puedan guiar a un presunto "poeta" para que les proporcione un texto. A veces el monstruo tiene gracia y ahí se queda: ejemplo famoso el "Macatruqui, macatruqui, y ay zorongo"; el "fapeste, frisesomorum" de antaño es también un monstruo de alta alcurnia letrada. La "jitanjáfora" viene después. Alfonso Reyes ha tratado de esa asignatura hasta sacarle todo lo que tiene dentro. Cualquiera diría que el vocablo era una invocación de Juan Ramón Jiménez, pero el Dr. Ortiz lo atribuye al poeta cubano Mariano Brull, por contagio de la inventiva del negro que, en este sector, es pródigo, neta cualidad suya.

Los vocablos jantanjafóricos, las exclamaciones rituales pueden reducirse a un mínimo cuando se cantan. A veces se contraen a una sola sílaba; otras a una simple emisión vocal: e-e-e con que se acompañan ciertos movimientos; o consonante, m-m-m emitida con los labios cerrados (el jeh! y el jum! transcritos en culto) o con sonidos emitidos con la lengua chasqueada contra el paladar. . . Es un proceso de regresión el grito regulado, fuente original de toda música vocalizada, de cuyas jáculas o eyaculaciones se conservan en España los "irrintxus" vascos y los "aturuxos" asturianos y gallegos; en México los "yulamientos" o "ululatos", que, más que negros o indios, parecen derivados

de los "jodeln" tirolese. Sus características más señaladas, como el paso rápido de la voz de pecho a la de falsete, su fuerza en la emisión y la altura de su diapasión parecen antitéticas tanto al negro cubano como al indio mexicano. Quizá más al norte se encuentran casos parecidos.

V. LA RÍTMICA Y LA MELÓDICA

Los capítulos del dilatado estudio del Dr. Fernando Ortiz sobre "La Africanía de la Música Folklórica de Cuba" en los que describe la rítmica y la melódica de la población cubana de color, así como sus instrumentos, son del más alto valor porque el Dr. Ortiz se ciñe más a la materia y ofrece multitud de ejemplos. La mayor parte de ellos se deben a la autoridad de folkloristas especializados en la transcripción a la grafía normal como los señores Gaspar Agüero y Raúl Díaz, con otras personas que se mencionan en el texto aunque no siempre para concederles un crédito inconcuso.

Toda esa música es monódica cuando melódica y polirrítmica cuando heterofónica. Las formaciones armónicas que resultan son empíricas y se deben a las superposiciones de diferentes ritmos; pero si se trata de las armonías implícitas en el melos, la música de los negros cubanos no hace excepción a lo que se admite como reglas espontáneas en las formaciones melódicas de las culturas primitivas, especialmente en los saltos de la voz y giros cadenciales. Los folkloristas cubanos tienen que ser cautos con las posibles contaminaciones coloniales, aunque lo más frecuente es que la diferencia de estilos, tan acusada, revele las posibles fuentes de contaminación. En multitud de casos, las percusiones van transcritas en entonaciones reales. Sin duda es esto una convención; pero, aun siéndolo, ayuda a distinguir, unas con relación a otras las diferentes entonaciones que se escuchan en los instrumentos embráfonos al tocarse simultáneamente, como en el caso de los tres tambores "sagrados" llamados "batá".

En las culturas primitivas los giros melódicos cantados suponen tres factores: vocablos con significación clara y esotérica, entonación dentro de los mismos, por lo regular silábica, pero a veces melismática; y disposición rítmica, que por lo general consiste en pequeños grupos (o pies, o modelos, "patterns") indefinidamente repetidos, lo cual entraña la repetición de los modelos melódicos que van adheridos a los rítmicos. Comúnmente, establecido el modelo melódico-rítmico, la repetición se hace con una notoria igualdad

agógica y dinámica. Pero estos matices, que suponen una voluntad de expresión muy determinada, no son desconocidos en las músicas negras ni en las demás culturas extraeuropeas. La subida de tono, hasta la voz gritada en el extremo agudo de la voz, ocurre en algunas culturas negras como acentuación, o exasperación, del acento patético al final de la canturía o por lo menos al terminar un grupo melódico. A veces la terminación lleva consigo una mayor rapidez en el "tempo" usual, un "acelerando" dinámico que normalmente va unido a la elevación de la voz, porque parece ser una predisposición normal en el hombre, y no sólo en las culturas primitivas, sino en la europea también, que la agógica y la dinámica vayan unidas en ese proceso conclusivo. La frase de un famoso director alemán, creo que Hans de Bülow, pero lo mismo da que no fuese él, es sintomática, al decir que "crescendo" quiere decir "acelerando"; y que "diminuendo" quiere decir "ritardando". Sin duda muchos vicios en la dirección de la música europea viene de esa especie de aforismo. En las músicas de otras culturas supone una propensión natural.

Vocablos, o lo que por extensión puede entenderse por poesía, melos y rítmica son tres factores en la música primitiva que van indisolublemente unidos. A poco que se piense, se comprenderá que tal fusión de elementos es lo más "natural"; la discriminación específica del valor "poesía" o del valor "melos" y "ritmo" solamente viene mucho más tarde con una cultura que puede realizar analíticamente y por separado cada una de las tres partes del complejo primitivo; por ejemplo, en las invocaciones mágicas, después extendidas a fórmulas compuestas, períodos simétricos en la poesía y en la música, como en el canto de los Salmos. La simetría del hexámetro en los aodas pre-homéricos y de Homero mismo resulta de un proceso semejante, porque esos hexámetros homéricos o los de los layes primitivos fueron cantados más "chanting" que "singing", según toda probabilidad, dentro siempre de normas de una minuciosa prolijidad que conocen bien los especialistas en la música griega, y que, por lo pronto, privaba a ese arte arcaico de toda veleidad de aventura.

En el desarrollo posterior del complejo melódico-rítmico unos tipos de cultura se orientaron hacia las complejidades en las entonaciones melódicas y otras hacia las combinaciones rítmicas. La gran división que traza dos áreas diferentes en las músicas no europeas consiste en la monodia y en la simultaneidad. Las músicas esencialmente monódicas como la griega antigua, propenden a formaciones melódicas muy complejas en sus entonaciones que los teóricos griegos metodizaron admirablemente en tres géneros: primero y más

antiguo, el llamado enharmónico, en el cual se empleaban tercios y cuartos de tonos; después el cromático, que probablemente fué una transición hacia el diatónico, o un compromiso entre éste y el que admitía las entonaciones microtonales. La hegemonía posterior del género diatónico supone una claridad de mente que va pareja con la sistematización en la técnica, de la misma manera que la utilización exclusiva de la octava en las músicas heterofónicas supone una perfección acústica muy avanzada, porque lo más probable es que los pueblos primitivos oyese solamente de una manera confusa los intervalos armónicos que resultan de sus combinaciones simultáneas, y aun en sus sucesiones melódicas. El Dr. Ortiz se extiende sobre la inexactitud en las entonaciones del canto de los negros. Es el síntoma más elocuente de su primitivismo. Cuando la simultaneidad heterofónica llega a percibirse como un complejo homogéneo, con una gran perfección unitaria, tal perfección se hace a expensas de la octava. La propensión natural de las voces humanas en sus diferentes registros es la de emplear sonidos "parafónicos", como se llamaron tras de la cultura griega los intervalos consonantes en que espontáneamente se divide la octava. Los griegos tenían conciencia de esta división de la octava en cuarta y quinta; los pueblos primitivos no la tenían tanto y se contentaban con una aproximación "funcional", algo parecido a la "consonancia corta" de la cuarta y la "consonancia larga" de la quinta, que suponen diferentes tensiones vocales; finalmente la tensión máxima en la consonancia perfecta que es la octava.

La heterofonía o simultaneidad de elementos superpuestos a la que tienen otras culturas primitivas arrastra consigo el empleo de intervalos disonantes, parafónicos u octavantes, según un estado de cultura, de menos a más. Hoy nos pueden interesar las curiosas disonancias que encontramos en las mezclas, por lo regular empíricas y a priori, en las músicas primitivas, pero nuestro interés no supone riqueza en ellas. Su sentido de la resonancia natural, que produce las primeras consonancias y sus prácticas tradicionales en las que intervienen disonancias no percibidas armónicamente, es un sentido que no pasa adelante de la pura percepción del fenómeno acústico. Lo que, en la cultura europea, ocurrió más tarde sobre la base del fenómeno primitivo, se diferenció de aquellas culturas en que en la europea la percepción armónica fué un fenómeno proliferativo, no estático, de tal manera que engendró nada menos que la armonía como base de las formaciones melódicas, tanto monódicas como polifónicas.

La simultaneidad en las culturas primitivas como las negras es heterofó-

nica y polirrítmica. La homofonía en las formaciones polifónicas supone el mismo progreso que la hegemonía de la octava. La fase primitiva en un complejo sonoro es normalmente plural; la selección de un solo y único generador sonoro es un síntoma de progreso. Más fácil es a la mentalidad o capacidad de percepción primitivas ordenar la complejidad según ciertas prácticas cuya reiteración se hace consuetudinaria; esa ordenación no es un progreso, es una contumacia. Pero es normal también a toda práctica que su ejercicio se llene de contenido, por decirlo así, espiritual. La "significación" de los toques negros en sus percusiones es consecuencia de un hábito transmitido de generación a generación, que, en el destierro, se tiñe de supuestos esoterismos mágicos, pero que no tienen en sí más secreto que el que puede tener el ruido de valores temporales cortos y largos en el alfabeto Morse (que es un modo de "lenguaje") o la sucesión de signos visuales en las señales con banderas usados en la marina. Sólo que estos "lenguajes" son arrítmicos y discursivos, mientras que los "lances" negros son células rítmicas cuya reiteración tiene ya un significado; en seguida, su sucesión puede estructurarse en grupos "semánticos", como dice el Dr. Ortiz. Es un proceso simplemente aditivo, no un desarrollo orgánico.

Pero su práctica actual es muy interesante. Se atribuye a los negros su propensión a la repetición silábica, integrada después por una manera de tropismos. Es un fenómeno que se observa en los niños que aprenden a hablar. Pero en esos tipos de cultura proviene de una necesidad intuitiva de construcción en las formaciones fonéticas y en las cantadas. Es, por decirlo así, una repetición tectónica. Luego, se pasa o no se pasa de ahí. Los tropos rítmicos son normalmente muy simples. Es pintoresco leer que Wallaschek considere como un ritmo complicado el motivo del yunque en la tetralogía wagneriana que los negros imitaron inmediatamente en el caso por él referido. Pero tal motivo rítmico es simplemente una sucesión de dáctilos (larga dos breves) y, curiosamente, ese ritmo fué, según las leyendas griegas, el primero que se descubrió en la antigüedad más remota por los dioscellos "dáctilos" que en la isla de Creta forjaban algún metal, que no debía ser todavía el hierro. Intuición, o sabiduría o ironía, Wagner supo lo que estaba haciendo, y no es en las complicaciones rítmicas donde la inventiva de Wagner se extiende más frondosamente.

El Dr. Ortiz publica en su obra varios "toques" dedicados a la invocación de sus "orichas" o divinidades muy venidas a menos. El maestro Agüero distingue hasta siete "células rítmicas" por lo regular mal interpretadas y mal

escritas por los músicos coloniales o europeos. Ahora lo están correctamente escritas en la obra del Dr. Ortiz. Surge en seguida la interrogación acerca de si la síncopa es fundamentalmente de origen negro o no. Y la solución propuesta parece que es la más acertada. Conforme las entonaciones son fluctuantes en el canto del negro, también hay cierta fluctuación en sus ritmos irregulares, lo cual parece engendrar la síncopa con mayor o menor claridad. Ortiz presenta infinidad de ejemplos, todos de mucho interés.

VI. FORMACIONES MELÓDICAS. — LOS INSTRUMENTOS

Dada la variedad de las importaciones raciales que los negreros llevaron a cabo, sobre todo en Cuba, es de comprender que haya una gran variedad también en sus pervivencias musicales. No es prudente pensar que una determinada hechura o tal carácter distintivo en las formaciones rítmicas y melódicas sea patrimonio de un determinado sector racial y especialidad suya, pero no es improbable que las formaciones melódicas que se basan en gamas pentáfonas, hexáfonas y heptáfonas pertenezcan a fases diferentes de las culturas negras, y, posiblemente, a diferentes sectores raciales en los cuales el punto cultural podía diferir también. No hay en el estudio del Dr. Ortiz una sistematización de la melódica negra, pero el autor advierte en varios pasajes que él no es un musicólogo. Las formaciones melódicas más simples en los ejemplos presentados por el Dr. Ortiz se construyen sobre cuatro notas, tales el "canto kimbisa" en homenaje al dios guerrero Sarabanda (buena adquisición para los etimologistas), que se hace por grados conjuntos y en la sucesión descendente *mi-re-do-si*. Otro canto de la misma tribu al dios Chamalongo se construye sobre un esquema pentáfono de sucesiones más variadas que el anterior; formación pentáfona anhemitónica en este caso, y que en el del canto mayombe "O ya ya Lumba lumba" es pentáfona con semitonos, en su primera parte, seguida por una formación heptáfona, con una cadencia final en "sensible descendente" en un giro que los griegos habrían considerado dentro del género cromático. En otras melodías la estructura acordal mayor o menor y el sentimiento modal parecen indicar una procedencia muy diferente de las anteriores; sin embargo, se presentan en la misma tribu. En otros grupos raciales las formaciones más abundantes son las pentáfonas.

Como en la mayor parte de las músicas primitivas, la melódica es esencialmente vocal en los negros en general y en los cubanos en particular; la

rítmica es instrumental y se desarrolla esencialmente sobre instrumentos de percusión cuyas membranas tensas producen entonaciones que pueden estimarse como "justas", pero cuya justeza, solamente aproximada, se aprecia como valor de relación con otros instrumentos de la misma índole en diferentes variedades. El modo de juego en la manera de obtener el sonido produce también una sensación, como ilusión acústica, de intervalo-distancia, por ejemplo en los tambores llamados "itóteles", uno de los cuales el "onú" produce un sonido estimado como *la bemol*, mientras que el tambor "chachá" que tiene dos membranas produce sonidos a un semitono de distancia, estimados como *fa natural* y *fa sostenido*. La cuestión de la justeza en las entonaciones de los instrumentos de percusión es materia de difícil estudio que hay que metodizar mediante el cómputo del número de vibraciones, pero las resonancias armónicas que se producen vienen a complicar el problema.

En "La Africanía de la Música Folklórica de Cuba" el Dr. Ortiz estudia principalmente dos tipos de instrumentos: los membranófonos, cuyo sonido se produce por percusión externa y los del tipo güiro, sonidos obtenidos por concusión interna. De los demás instrumentos empleados por los negros cubanos en su música el Dr. Ortiz escribió hace tiempo un estudio minucioso respecto a las "claves" xilofónicas. De otros instrumentos como marimbas y marímbulas, bramaderas o zumbadores, cuernos, canillas y caracoles (que produjeron en las más antiguas culturas instrumentos entonables como trompas, tubas y tibias) así como otros cuyo sonido se produce por frotamiento (zambombas) y los cordofonos que han dado recientemente las formas pulsadas (guitarras y similares) o frotadas con arco (violas, etc.) ofrece ocuparse el Dr. Ortiz en un nuevo estudio que dedicará a "Los Instrumentos de la Música Afrocubana". Por el momento, el autor indica la conexión de tales instrumentos con los ritos mágicos que perviven en Cuba en la sociedad de color. A veces, el instrumento mismo es un agente mágico y en esa calidad se le decora con signos exteriores que contribuyen al efecto deseado. El papel de los instrumentos en las músicas primitivas es, menos que "estético", de esencia mágica. Liras y cítaras estaban atribuidas entre los griegos a Apolo y a Hermes. Uno de los llamados Himnos homéricos describe minuciosamente la "invención" de la lira por Hermes-Mercurio. Los aulos y siringas procedían de divinidades menores, agrestes o fluviales mientras que sus percusiones procedían de las épocas mágicas más antiguas en las culturas egipcia y fenicia, en los instrumentos menores (sistros y crótales) o babilónica en los mayores (gongs y tam-tams, grandes panderos). En multitud de casos, los ins-

trumentos operan según lo que Frazer denomina como "magia imitativa": unos instrumentos desencadenan huracanes, otros hacen caer gotitas de lluvia, algunos imitan claramente a determinados animalillos. El sonido "estrepitoso" de las trompetas de barro y de bronce de los etruscos está directamente relacionado con la voz "strepens" que es el rebuzno del asno, lo cual puede comprobarse fácilmente soplando con fuerza en las trompetillas de barro cocido que se encuentran en todas las ferias mexicanas; las pequeñas ocarinas que se encuentran también en ellas, negras como un higuero seco y de su mismo tamaño producen sonidos de sapo flautista que se oyen de noche en los prados.

La importancia de los tambores membranófonos consiste en su relativa capacidad de afinación, sea por el templado de las membranas o por los procedimientos de percusión que se siguen, batiéndolos siempre con las manos en determinados lugares del parche, más o menos en el centro o cerca de los aros. La forma y tamaño de las gruesas cañas o leños ahuecados que componen el grueso del tambor influye notoriamente en su timbre y en su capacidad de sonidos resonantes. Los más extendidos en Cuba llamados por su diferente tamaño "iyá", "itótele" y "okónkolo", integran un grupo denominado "batá". Tienen forma cinturada, de reloj de arena, más ancha y prolongada una de sus partes y menor la otra, de manera que en realidad se trata de dos tambores en uno. Esa forma, más regular, fué la de la "derbuka" musulmana, que puede verse en las miniaturas de los Beatos hacia los siglos diez y once, y cuya denominación llega hasta el Arcipreste de Hita como "alderbuka", mal leído probablemente como "hadedura", a la cual añade Juan Ruiz el calificativo de "albardana", bien porque la tocasen los juglares albardanes o porque sugiriese la forma de la albarda, ya que quienes tañían el instrumento se lo echaban sobre el hombro como un costal. Los tambores de "batá", que tienen además otros nombres esotéricos, reúnen, pues, seis membranas, pero el número de sonidos obtenibles es mayor, dados los procedimientos técnicos de tañido. Los que estipula el maestro Gaspar Agüero dependen de la percusión como "golpe abierto" o "golpe tapado", con un dedo o con cuatro, en el centro o en los bordes del parche. El sonido más grave que se obtiene en el tambor "Iyá" está asimilado al *fa* de la tercera octava (llamada de ocho pies), sonido que salta a la octava aguda mediante otro procedimiento de percusión. Un tercer sonido tiene un timbre apagado y una entonación indecisa. El tambor "itótele" produce una quinta en sus dos membranas, como *fa* de la octava cuarta (llamada de cuatro pies) y el *do* con que comienza la quinta octava. Ambos sonidos pueden esconder un semitono, aunque, dice el Dr. Ortiz, el entendido

como *fa sostenido* es "mejor un *fa* subido como un cuarto de tono". Otro modo de percusión en el mismo tambor viene a dar como un *la bemol*. El tercero de esos tambores, u "okónkolo", produce la misma quinta *fa-do*, a más de un *re* de la quinta octava. Con eso el repertorio de sonidos diferentes que pueden obtenerse en esta "orquesta" es de siete y un sonido vago. Con ese repertorio combinado en modelos rítmicos bien establecidos se construyen multitud de "llames" y "toques" destinados a distintas divinidades de los cuales da el Dr. Ortiz una gran cantidad de ejemplos, juntamente con los vocablos que les van adheridos, siempre los mismos, de manera que el negro sabe distinguirlos, aunque no se canten, por la simple audición del ritmo y entonación correspondiente. Con ello parece, por fácil fenómeno ilusorio que los tambores "hablan" y que se producen en una "lengua" inteligible, que permite apóstrofes, dicerios y a veces algo como diálogos.

Otros tambores producen hasta tres entonaciones en una sola membrana. Con la orquesta de cinco tambores de los ñáñigos puede obtenerse un repertorio hasta de once sonidos que oscilan desde el *fa sostenido* grave de la octava segunda (sonido 19 de la escala acústica) hasta el *la natural* de la quinta octava (sonido 58) pasando por *sol sostenido*, *re sostenido*, *la sostenido* y *do* y *re naturales*, con un sonido indeciso en el "bonkó enchemiyá". Así, pues, los toques ñáñigos se distinguen por una gran riqueza de entonaciones que ellos combinan en una polirritmia muy sabia.

Los güiros son instrumentos contruídos con cáscaras secas y endurecidas de frutas de la familia de las cucurbitáceas, desprovistas de sus semillas, que luego se reemplazan por perdigones, piedrecillas, cuentas o abalorios. El sonido se obtiene por concusión interior. Las cáscaras son muy sonoras y producen sonidos claros y agradables. Los hay de diferentes tamaños. Tres de ellos forman un grupo habitual para los llamados "toques de ágbe". Los sonidos que producen se asimilan al *si bemol* de la octava tercera (sonido 26), *la bemol* descendiendo y un sonido grave, que viene a ser como el *si bemol* a la octava grave del anterior.

Los güiros pueden tocarse en conjuntos polirrítmicos puramente instrumentales o para acompañar a los grupos corales, de unos veinte o treinta cantores, que se denominan "claves", "guaguancós" y también "coros", o de otras maneras que implica estilos peculiares. El canto de los negros solistas y en conjunto se ha divulgado tras de las ejecuciones de los negros americanos y son conocidos los procedimientos *sui generis* de emisión de la voz y efectos de

sonoridad que llegan hasta el ventriloquismo, con nasalizaciones, guturalizaciones y demás "registros" que el Dr. Ortiz detalla.

Un volumen que hace pareja con el que ha motivado estos artículos alude a otra forma de arte primitivo y es el de su teatro. Pero "Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore Cubano" solicitan otra serie de artículos que creemos de interés para el lector.

BONAMPAK BALLET DE LUIS SANDI

Por CRITILO.

CON notable éxito se presentó en la capital mexicana, el 18 de junio, el ballet *Bonampak*, con música de Luis Sandi. Su estreno absoluto tuvo lugar en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, el 2 de noviembre de 1951. Tanto en ese lugar como en el Palacio de Bellas Artes de México, el ballet se montó según coreografía de Ana Mérida, escenografía de Carlos Mérida y producción escénica de Fernando Wagner. El argumento, que sirvió de programa a la música de Sandi, se debe a Pedro Alvarado Lang. En conjunto, resultó un espectáculo plástico y vistoso, y en cuanto a la partitura —dirigida por el autor con la Orquesta Sinfónica Nacional—, fué parte principal en el buen resultado conjunto, gracias a su color de ambiente y a su fuerte empuje rítmico y melódico, de apreciable sabor indígena.

La idea del ballet. Un extraordinario descubrimiento arqueológico, de gran importancia para el arte mexicano, ocurrió en 1949: el hallazgo de los grandes frescos prehispánicos de Bonampak, en la selva lacandona de Chiapas, no muy lejos de la frontera con Guatemala. Las hermosísimas pinturas de origen maya, adquiridas así para la cultura occidental, sugirieron la idea de un espectáculo. Tramando un argumento —quizá excesivamente complicado para bailarse— que aprovechaba leyendas y asuntos históricos de los mayas,

se logró la posibilidad de presentar en escena, y en carne y hueso, muchas escenas de la vida maya que aparecen en los murales. La música que sustentaría ese espectáculo era quizá lo más delicado del problema.

Material temático. Las melodías mayas no abundan, como ocurre con las de los antiguos quechuas, por ejemplo. Dado que se debía lograr una obra *fiel* en lo posible, Sandi decidió reunir los *Xtoles*, antigua tonada maya muy conocida del público, con varias melodías actuales de fuerte sabor indígena: una tonada lacandona para flauta, grabada por Franz Bloom y transcrita por el propio Sandi, otra de los chamulas y una de Suchiapa: las dos últimas recogidas en persona por el autor, en compañía de Francisco Domínguez.

El resto de los temas es original, si bien, en cada caso, se emplean ritmos mexicanos, aunque no siempre mayas. Luego, como se verá, el uso de instrumentos típicos dentro de las percusiones orquestales, subrayaría el carácter auténtico que se deseaba.

Composición. En agosto y septiembre de 1951, apegándose al argumento y teniendo a vista los problemas del espectáculo, Sandi trabajó la partitura. La duración sin intermedios —35 minutos divididos en 4 cuadros— planteaba muy serios problemas: el eterno saber captar la atención del espectador, sin dejarla decaer en ese largo espacio; la difícil proporción de las obras extensas, etc., etc.

Desde el punto de vista formal, Sandi optó por el tema variado, variándolo a veces en ritmo, otras en melodía o armonía, o instrumentación. Tampoco se excluyó el procedimiento de inversión retrógrada.

En la armonización, Sandi procuró economizar recursos y ser fiel, hasta donde fuese posible, a la monodía maya. Otra cuestión delicada: ¿hacer música a la europea, lograr un híbrido feliz? Aplíquese lo propio al contrapunto.

Orquestación. En la cuerda se economizan las violas. En los alientos, tres flautas (y un flautín), dos óboes (y un corno inglés), y un clarinete; en el metal, tres cornos, tres trompetas, dos trombones y una tuba. Las percusiones, en cambio, abundan: entre las usuales, bombo, timbales, platillos, tam-tam y triángulo; además, muchas autóctonas o exóticas: teponaztle, marimba, gong chino de madera, cascabeles, omochicahuastle, raspador y un tamborcillo yaqui. Dato curioso: para la ejecución en México se trajo un teponaztle perteneciente al Museo de Chiapas.

Resultado del uso de tantas y tan ricas percusiones fué la obtención de sorprendentes efectos. Uno llamará la atención: una flauta y un flautín en *stacatto*, coincidiendo con el sonido de los cascabeles, producen una sonoridad igual a la que tendría una celesta capaz del *fortissimo*. En otros pasajes, los marimberos vinieron a substituir al xilófono, y un poco a las arpas. Todo a mayor gloria del color.

Simplicidad. “Quise hacer una música *subjetivamente maya* —afirma Sandi—. Busqué una como suntuosa simplicidad”. Aunque debe haber sido muy trabajada, la elaboración musical de los mayas no podría, sin duda, compararse a la que la tiene la moderna música occidental. Por ello, Sandi buscó en armonía y contrapunto una economía que a veces se obliga a incurrir en la pobreza. Sin embargo, el fruto conjunto se muestra poderoso y rico, y aun “suntuoso”.

El experimento es audaz y, claro está, ha provocado discusión. Pero, sin disputa, la obra nace como un esfuerzo de aliento y una interesante aportación. La más valiosa, quizás de las hechas por Sandi a la música mexicana. Todo un punto de vista, compártase o no, para abordar este género de obras “retrospectivas”, importantísimo en la música de Hispanoamérica.

LIBRERIA BRITANICA

Lerma 2, México, D. F. Esq. Lerma y Marne.

Teléfono 35-37-67.



Partituras de música clásica y moderna,
editadas en Inglaterra.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Escuela Superior de Música - Departamento de Musicología
Mendoza, Argentina.



Partituras de reciente publicación:

Manuel M. Ponce: *3 Poemas de Lermontow* (voz y piano).

Floro M. Ugarte: *Sonata para violín y piano*.

Francisco Curt Lange: *Archivo de Música Religiosa de la
Capitanía General de Minas Gerais (Brasil)*.

BOOSEY AND HAWKES, LTD.

295 Regent Street, Londres.

Publicaciones recientes.

Partituras vocales, con acompañamiento de piano,
de las óperas:

The Rake's Progress, de Igor Strawinsky.

Comedy on the Bridge, de Bohuslav Martinu.

Billy Budd, de Benjamín Britten.

P O L I F O N I A

Revista Musical Argentina.

Información y crítica de la actividad musical en la
Argentina y en el exterior.

Aparece mensualmente con colaboraciones
de destacados musicógrafos del país y ex-
tranjeros y amplias reseñas informativas.

Suscripción anual:

Argentina: \$10.00 moneda argentina.

Otros países: Un dólar.

Córdoba 664-20.

BUENOS AIRES.

Ediciones Mexicanas de Música, A. C.

Catálogo

Piano

ROSITA BAL: PRELUDIO
CARLOS CHAVEZ: ESTUDIO PARA PIANO
BLAS GALINDO: CINCO PRELUDIOS
RODOLFO HALFFTER: HOMENAJE A ANTONIO MACHADO
RODOLFO HALFFTER: SONATA
RODOLFO HALFFTER: ONCE BAGATELAS
E. HERNANDEZ MONCADA: CINCO PIEZAS BAILABLES
J. P. MONCAYO: TRES PIEZAS PARA PIANO

Canto y Piano

J. BAL Y GAY: CUATRO PIEZAS
CARLOS CHAVEZ: CANTO A LA TIERRA
BLAS GALINDO: DOS CANCIONES
RODOLFO HALFFTER: DOS SONETOS
LUIS SANDI: DIEZ HAIKAIS

Guitarra

LUIS SANDI: FATIMA, SUITE GALANTE

Coro a Cappella

J. BAL Y GAY: LEÑADOR, NO TALES EL PINO
BLAS GALINDO: DOS CORAZONES
C. JIMENEZ MABARAK: AMANECIA EN EL NARANJEL
ADOLFO SALAZAR: CUATRO LETRILLAS DE CERVANTES
LUIS SANDI: QUISIERA TE PEDIR, NISIDA, CUENTA
RAFAEL J. TELLO: PEQUEÑA MISA FUNEBRE

Violín y Piano

BLAS GALINDO: SONATA
RODOLFO HALFFTER: PASTORAL

Música de Cámara

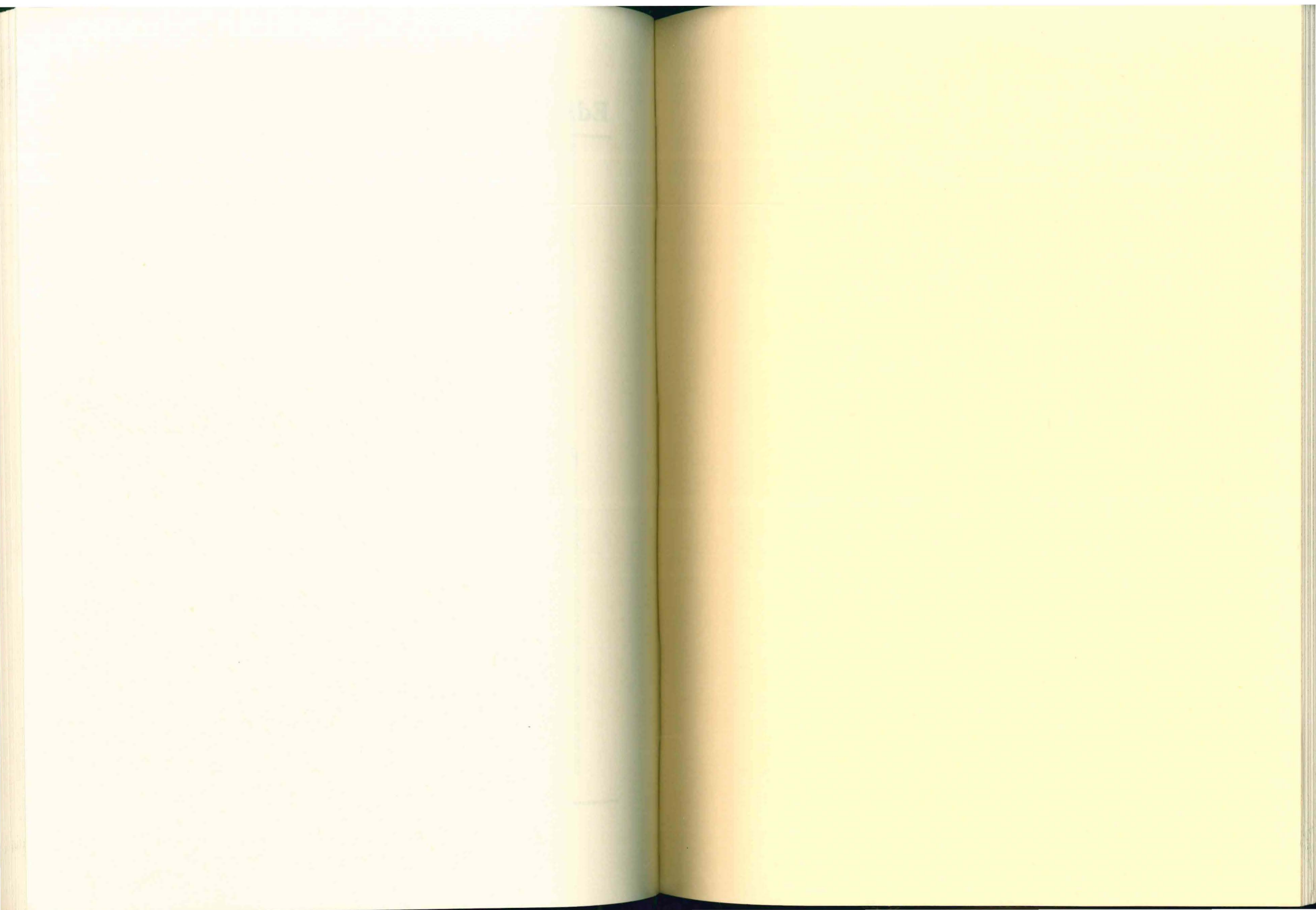
M. BERNAL JIMENEZ: CUARTETO VIRREINAL para instru-
mentos de arco
M. M. PONCE: TRIO PARA VIOLIN, VIOLA Y VIOLONCELLO
LUIS SANDI: CUARTETO PARA INSTRUMENTOS DE ARCO

Orquesta

J. BAL Y GAY: SERENATA PARA ORQUESTA DE CUERDA
CARLOS CHAVEZ: LA HIJA DE COLQUIDE, SUITE SINFONICA
RODOLFO HALFFTER: LA MADRUGADA DEL PANADERO
J. P. MONCAYO: HUAPANGO

Obras Pedagógicas

J. J. BARRERA VANEGAS: METODO DE SOLFEO Y GUIA
METODOLOGICA





ORGANOS HAMMOND
Para Iglesias y Residencias
PIANOS SOLOVOX ARMONIOS
Schiefer Hermanos

Venustiano Carranza 21, altos.
México, D. F.

Teléfonos:

Ericsson: 12-25-25

Mexicana 35-55-52

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, BLAS GALINDO, RO-
DOLFO HALFFTER, J. PABLO MONCAYO,
ADOLFO SALAZAR, LUIS SANDI.

SUMARIO:

Momento de Transición, por ARNOLD SCHOENBERG.-
Psicobiografía de Silvestre Revueltas, por MANUEL REYES
MEAVE.- Ideas Musicales de Ortega y Gasset, por JOSE
DURAND.- Metastasio, "La Nitete" Española y la Pro-
sapia de "Aida", por ADOLFO SALAZAR.- La Segunda
Sonata, de Rodolfo Halffter, por MICHAEL FIELD.- La
"Pequeña Sinfonía para Cuerdas" de Blas Galindo, por M.T.C.

AÑO VII - Núms. 27-28 - 3er. y 4o. Trimestres, 1952 - México, D. F.

NUESTRA
MUSICA

NUESTRA MUSICA

PUBLICACION DE
EDICIONES MEXICANAS
DE MUSICA

Director
RODOLFO HALFFTER

Redacción y Administración
Avenida Juárez 18, Desp. 206.
México, D. F.

PRECIO DE SUSCRIPCION

Seis números	\$ 10.00 m. n.
Número suelto	2.00 „ „
Número atrasado	4.00 „ „

Para el extranjero:

Seis números	2.50 Dls.
Número suelto	0.50 „
Número atrasado	1.00 „

Registrado como artículo de 2a. clase en la Administración de Correos de México, D. F., el 5 de abril de 1946.

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER, J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR, LUIS SANDI.

SUMARIO:

Momento de Transición, por ARNOLD SCHOENBERG.-
Psicobiografía de Silvestre Revueltas, por MANUEL REYES
MEAVE.- *Ideas Musicales de Ortega y Gasset*, por JOSE
DURAND.- *Metastasio, "La Nitete" Española y la Pro-*
sapia de "Aida", por ADOLFO SALAZAR.- *La Segunda*
Sonata, de Rodolfo Halffter, por MICHAEL FIELD.- *La*
"Pequeña Sinfonía para Cuerdas" de Blas Galindo, por M.T.C.

AÑO VII - Núms. 27-28 - 3er. y 4o. Trimestres, 1952 - México, D. F.

MOMENTO DE TRANSICION

(1948)

Por *Arnold SCHOENBERG*

HACE unos quince años, el método de componer con doce sonidos recibió ataques, principalmente, de los reaccionarios y de los artesanos de la música comercial. Sus objeciones, en el fondo idénticas, se referían a diversos aspectos del método. Entre las censuras continuaba manifestándose el mismo horror pre-wagneriano por la disonancia, y también el reproche, más sentimental y romántico, de cerebralismo. Se afirmaba, en efecto, que las composiciones dodecafónicas eran el resul-

* El presente artículo, póstumo e inédito, ha sido cedido a *Nuestra Música*, por la señora viuda de Schoenberg, en atención a que uno de los últimos artículos del gran compositor se escribió a petición de esta revista y

tado de una construcción árida y sin inspiración; es decir, de una especie de obra de ingeniería.

Se podría no escuchar tales críticas, visiblemente estériles; pero como hoy los antagonistas de mi método han ganado el apoyo de un gran número de compositores jóvenes, la situación muestra un cariz muy diferente. La pugna ya no se limita al campo de la estética. Esos jóvenes, que manifiestan innegable vitalidad como compositores, y cuya obra se basa precisamente en las críticas adversas a mi método, representan un nuevo camino musical. En la vanguardia de ese grupo hay verdaderos talentos y músicos de pura cepa.

No es ésta la primera vez que se haya proclamado una *ars nova*; la historia se repite. La tendencia a iniciar nuevos caminos resulta atrayente para las inteligencias jóvenes. A pequeñas causas grandes efectos: así los Telemann y los Keyser allanaron el camino a Mozart, Beethoven y Wagner.

Debe admitirse que, entre un viejo maestro y un joven sucesor, la recíproca inclinación hacia una crítica negativa es muy fuerte. Y de este modo, en tanto que yo podría acusar a ciertos jóvenes de servir a la demanda del mercado con su-

se publicó en ella (véase Arnold Schoenberg, *Mi evolución*, en NM, año IV, núm. 16, octubre de 1949). Junto con el texto, recibimos una breve nota de Richard Hoffmann, una de las personas más allegadas al maestro en sus últimos años. La reproducimos a continuación:

"En sus conversaciones con un reducido grupo de amigos y discípulos, la brillante inteligencia de Schoenberg siempre sabía hallar salidas oportunas, en forma de agudas observaciones y comentarios, sobre los innumerables problemas musicales que cada día se le planteaban. Durante los últimos cuatro o cinco años de su vida —si así pueden llamarse aquellos interminables días de sufrimiento físico, ese gradual éxodo de su cuerpo y de su alma—, Schoenberg llevó una existencia solitaria. Se desconectó totalmente del mundo exterior. Se vio forzado a confiar a un lápiz y un papel sus más íntimos pensamientos, ya expuestos generosamente en el curso de sus conversaciones. Puede parecer brutal, pero ésta es la realidad: *Lo que es pérdida para un hombre, es ganancia para otro*. Schoenberg hubo de sufrir para que nosotros ganáramos estos últimos documentos de su inteligencia amante de la búsqueda y de su penetrante pensamiento musical".

misión un tanto exagerada, ellos, a su vez, podrían reprocharme —tal vez con razón— el no querer escuchar esa demanda. Tales críticas, por carecer de fuerza constructiva, suelen equivocarse en un noventa por ciento de los casos, y sólo producen confusión en las mentes de los no iniciados, que admiran la música en términos generales, sin adherirse a ningún partido.

Suponiendo que yo aceptase la posibilidad de estar equivocado, entonces aún me quedaría el derecho de afirmar, contra mis adversarios, que me parece un concepto vago el hecho de fundar una nueva expresión musical sobre la base de influencias modales y sobre el designio de eludir el cromatismo a todo trance. Recuérdese, en primer término, que las escalas mayor y menor también fueron escalas modales: la jónica y la eolia, respectivamente. El hecho de que las escalas mayor y menor substituyesen a las demás escalas modales, se debió a su mayor perfección, claridad y conformidad con la naturaleza física. Aparte de los citados, sólo dos modos jugaron un papel importante en la imaginación de los compositores: el dórico y, en menor grado, el frigio. Con excepción de unos cuantos ejemplos aislados, los modos lidio y mixolidio no alcanzaron vida real.

La *Toccata y Fuga* nº 3, de Bach, y la primera de sus *Seis sonatas* para violín, están sólo aparentemente en el modo dórico; en verdad, nada hay en la *Toccata y Fuga* que no hubiera podido aparecer en la tonalidad de *re menor*, tal como Bach la entiende; y la armonía de la *Sonata* no se aparta de *sol menor*, y sus progresiones son más o menos iguales que las de la *Chacona*.

El *Heiliger Dankgesang*, de Beethoven, del que se dice comúnmente estar en el modo lidio, se halla claramente en el modo mayor. Su ligera fluctuación entre *fa* y *do* podría darse también en una pieza a la que no se atribuyese influencia modal alguna. Por otra parte, el *minueto* de la *Octava sinfonía*, de Beethoven, se funda, antes de la reexposición, en la región de la subdominante (*si bemol*), y aun reexpone la primera parte, decididamente, en esta región tonal. Pero el *allegretto scherzando* que le precede, en vez de terminar en la tónica de

si *bemol*, finaliza en la dominante de la región de la subdominante (*mi bemol*).

En la música de Brahms aparecen frecuentemente ciertos rasgos que recuerdan a los modos y que dan a sus obras un cierto sabor antiguo; pero tales rasgos no ejercen ninguna influencia en la estructura armónica. La *Obertura trágica*, por ejemplo, sugiere la presencia de un modo en sus primeros compases; pero sería difícil decir si es frigio—como parecen indicarlo la progresión de *la* a *mi*, y la tercera frase, que contiene el tritono *mi-si bemol*—, o si la progresión de los generadores de *re* a *la* (tónica-dominante), la cadencia que termina en *re* y otros rasgos característicos acusan la existencia de la doble tonalidad *re mayor-re menor*. En este caso, pues, se hace difícil tomar una decisión, sobre todo si se considera que la rica modulación, exactamente en el principio, tiende hacia la región de la subdominante menor de *fa*, muy lejana ésta del modo frigio.

En las obras contemporáneas que se basan en principios modales, el uso de los modos siempre me ha sonado más como amaneramiento melódico que como expresión de nuevas configuraciones tonales. He observado que, por lo general, el autor evitaba adrede las notas sensibles, a pesar de que el sentido armónico no requería tal proceder. Puede que exagere al traer aquí estas sutilezas cuando, gustoso, debo admitir que algunas composiciones concebidas en este estilo parecen revelar, escritas en un verdadero lenguaje musical—lo entienda yo o no cabalmente—, ideas musicales, expresiones musicales y un mensaje musical.

Todo lo dicho podría mirarse como la declaración de un hombre viejo que ya no comprende a su época. Pero este juicio no sería completamente exacto. Yo sé que se trata de un fenómeno histórico muchas veces repetido, y sé, por consiguiente, que las obras escritas en tiempos de transición—es decir, cuando apunta una nueva época—siempre han recibido ataques violentos. Espero que, en esta ocasión, el mismo fenómeno histórico volverá a repetirse, y que los verdaderos méritos, si es que existen, no se desconocerán ni olvidarán.

PSICOBIOGRAFIA DE SILVESTRE REVUELTAS

Por Manuel REYES MEAVE

COMPOSITOR, violinista, director de orquesta y pintor, nació el 31 de diciembre de 1899 en Santiago Papasquiaro, Estado de Durango. Murió en la ciudad de México, el día 4 de octubre de 1940.

Inició sus estudios musicales a la edad de siete años progresando tan rápidamente y manifestando una inclinación tan grande por la música, que al año organizó una banda infantil que él mismo dirigía agasajando a sus componentes con dulces que tomaba de la tienda de sus padres. ¿Esto es señal de su profundo y posterior humanismo? ¿O inconsciente requerimiento político para que asistieran sus *músicos* a los *ensayos*?

En 1908 la familia Revueltas se radicó en la ciudad de Colima, donde Silvestre continuó sus estudios de violín.

En 1911 ingresó al Instituto Juárez de Durango y en 1913 emprendió el viaje a México. En el Conservatorio Nacional estudió violín con el maestro José Rocabruna y Composición con el maestro Rafael Tello.

En 1917 se fué a Chicago; pero dejemos que él mismo nos lo cuente: "Me es duro contemplarme en un plano que se corre veinte años atrás. En Chicago, en 1917. El estremecimiento de la guerra. El pueblo americano se alista frenético. En este torbellino mundial, en el que sólo se piensa en la guerra, cuando vibran las palabras de Wilson: "¡América entra a la guerra por la libertad del mundo!"; es extraordinario encontrar que el Musical College, en Chicago, está repleto de estudiantes y es fantástico, de estudiantes de música. Pero es que en realidad formábamos un conjunto irresponsable. Sí, yo estudio violín. Pero eso no importa tanto. Sueño con ser creador de música nueva. Se disculpa mi irresponsabilidad por mi afán hacia el futuro. Me puedo observar ahora de 1917 a 1920. Mi padre me sostiene el colegio con modestos elementos. Voy a hacer una confesión: Hasta esta época, yo sueño con una música para cuya transcripción no existen caracteres gráficos, pues los conocidos no alcanzan a decirla, a escribirla. Sueño con una música que es color, escultura y movimiento. Ya sé que eso parece un mero juego de palabras. Pero tratando de dar forma a mis imágenes, hice una primera composición para violín y piano y la sometí a uno de mis profesores, quien al leerla me dijo entusiasmado: "Muy interesante, es un estilo completamente debussiano"...

—¿Debussiano? pregunté, ¿qué quiere usted decir? Me contestó: "Pues esta música se parece a la de Debussy", y observando mi sorpresa, me preguntó: "¿Pues que, no conoce la música de Debussy?..."

—Jamás he oído música de ese compositor e ignoro que exista algo semejante a lo que acabo de componer...

Más tarde, al conocer de cerca la música de Debussy me he dado cuenta de que toda mi música mental era idéntica. Debussy me hacía el mismo efecto de un amanecer, cuya gama

de colores adquiere una plasticidad táctil, que se transforma, de mis ojos a mis oídos, en música plástica... música de movimiento... Hasta 1924 viví en esta actitud. El encontrar que ya había habido alguien que diera forma a mi mundo nuevo, me hizo sostener una lucha tremenda que se tradujo por la inacción, pues resolví no componer jamás sin crear mi propio lenguaje".

Silvestre se retrata en esta página admirable, de cuerpo entero. Como a todo genuino artista, su sensibilidad le advierte más que a otros, la hora trágica. La hora cargada de convulsiones desastrosas. Presiente, más que razona, la hornaza de la primera guerra mundial y la angustia de su pueblo que se había levantado a clamar justicia. Llama irresponsables a los que con él estudian música en esa hora crucial de la humanidad y trata de justificar su irresponsabilidad por su "afán hacia el futuro".

Ese afán es su idealismo, es la fuerza pujante de su juventud que lo convierte en un visionario forjador de mundos nuevos en el arte, y que más tarde querrá hacer extensivo a la humanidad.

Al retornar a la patria, en 1920, se dedicó a dar conciertos en algunas ciudades de la República. En 1924 y 1925 organizó en unión de Carlos Chávez los memorables conciertos de música moderna que causaron profunda sensación en México. En 1926 regresó a los Estados Unidos en donde permaneció actuando como violinista y como director de orquesta, en los teatros de San Antonio, Texas, Alabama, etc., etc., hasta el año de 1929 en que fué llamado por Carlos Chávez para que se hiciera cargo de la subdirección de la Orquesta Sinfónica de México.

En 1936 fué nombrado director de la Orquesta de Alumnos del Conservatorio Nacional y posteriormente, director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Por los mismos años fué catedrático de las clases de violín, de Música de Cámara y de Dirección de Orquesta en el Conservatorio, así como Secretario General de la L. E. A. R. (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios).

En 1937 hizo un viaje a España. Dirigió sus propias obras en Madrid, Valencia y Barcelona, alcanzando éxitos clamorosos.

En 1938 volvió a México, dedicándose a escribir música para películas. Sus obras revelan el grado en que logró ser, tal y como lo ambicionó, un creador de música nueva; aunque en el principio influyó en él el ideal de Carlos Chávez de evocar el pasado por medio de un estilo indigenista moderno, empleando melodías autóctonas o transformadas por constantes alteraciones hasta no poder ser reconocidas, junto a una armonía disonante por excelencia y el empleo de instrumentos arcaicos, así como una textura rítmica de ímpetu implacable y avasallador.

Revueltas fué siempre un partícipe activo en la agitación y movimiento de la vida artística y social de México. Pronto esta actitud se dejó sentir en su obra. Las impresiones sensoriales, turgentes de vitalidad, fueron las fuentes mismas de su inspiración: las gentes, las calles, los caminos, los juegos de los niños, los pregones de los vendedores, los mariachis y las multitudes desbordantes como ríos de pasión. . . .

Por eso sus obras tienen ese matiz a veces sarcástico, tomado de la vida y que pone una nota tan característica en su producción; los títulos revelan las impresiones que los paisajes o las situaciones dejaron en su temperamento artístico.

La primera obra seria para gran orquesta fué *Cuaubnáhuac*, poema sinfónico compuesto en el año de 1930 y estrenado por la Orquesta Sinfónica de México el 2 de junio de 1933 en el Teatro Hidalgo, bajo la dirección del autor. En el mismo año compuso *Esquinas*, que al igual que el anterior, fué estrenado en el Teatro Hidalgo el 20 de noviembre de 1931, por su autor. A continuación de éstas, de 1930 a 1931, escribió tres Cuartetos de cuerda, *Dúo para Pato y Canario* (para voz y pequeña orquesta), *El Tecolote* (para voz y piano), y *Ventanas*; esta última estrenada en 1932 bajo la dirección del autor. Todas ellas muestran hasta qué punto Revueltas trató de singularizarse, no sólo en el tratamiento armónico y rítmico, sino en cuanto a su denominación; al grado de que él mismo explica, en unas notas de programa, lo siguiente: "*Ventanas* es música que no tiene programa; tal vez escribiendo este trabajo pensé expresar alguna idea definida. Ahora, varios meses después, escribiéndolo, no

puedo recordar qué era. El nombre no significa nada; puede llamarse "estrellas" o cualquiera otra cosa. (Todo depende del buen o mal deseo del que escucha). Una ventana nunca ofrece un fértil tema literario para satisfacer el gusto de algunas personas que no pueden entender u oír la música sin programa, sin inventar algo más o menos desagradable; pero afortunadamente yo no soy un literato. Yo soy un músico con técnica y sin inspiración".

En 1932 compuso tres piezas para violín y piano; *Feria* (cuarteto de cuerda); *Alcancías* y *Colorines*. Aquí encontramos la misma devoción a los aspectos de la tierra: temas de los productos más típicos de la vida y del arte popular mexicano, la algarazara de nuestras ferias, la multicolor alcancía hecha de barro y la memoria de sentimientos emergidos de paisajes del árbol del colorín con sus colores verde, rojo y negro. *Colorines* está tratada libremente, sus melodías son semipopulares y en el acompañamiento comienzan los polirritmos.

En 1933 hizo la *Tocata para Violín y Pequeña Orquesta, 8 por Radio*, para pequeña orquesta, estrenada en el Teatro Hidalgo el 13 de octubre de ese mismo año por la Orquesta del Conservatorio, cuyo director titular era él. *Janitzio*, poema sinfónico, estrenado por la Orquesta Sinfónica de México en el Teatro Hidalgo, el 8 de diciembre, también bajo su dirección.

Silvestre Revueltas rara vez empleó las melodías populares ya existentes, en sus composiciones; sin embargo, en *Janitzio* aprovechó casi textualmente algunos *sones* populares oídos en la isla de ese nombre a raíz de una excursión que hizo al Lago de Pátzcuaro. Sólo en otra ocasión, en *Cuaubnáhuac*, encontramos este paralelismo: obras que surgen al estímulo del ambiente típico del paisaje.

En 1934 escribió *Caminos*, poema sinfónico, que se estrenó el 17 de julio en el parque *La Bombilla* en San Angel, en la ceremonia organizada por el Departamento del Distrito Federal en memoria del general Alvaro Obregón, muerto seis años antes en ese lugar. De esta obra escribió el autor con su estilo peculiar: "Caminos un poco tortuosos; probablemente sin pavimentos y que no recorrerán los limousines. Por lo demás lo su-

ficientemente cortos para no sentir su incomodidad, o lo suficientemente alegres para olvidarla". Al respecto, Francisco Agea dice: "La obra expresa una fuerza de pueblo alegre y despreocupado, lleno de alegría y de esperanza".

En el mismo año compuso *Planos*, estrenada en el Teatro de Bellas Artes el 5 de noviembre de ese año por su autor, al frente de la Orquesta Sinfónica de México. *Planos*, no puede considerarse como una obra nacionalista, refleja un espíritu abstracto que se aleja de los temas rancheros de sus producciones anteriores. Escrita originalmente para nueve instrumentos, fué más tarde instrumentada para gran orquesta con dos pianos. Con motivo de una segunda ejecución, Revueltas escribió las siguientes líneas: "*Planos* se tocó el año pasado. Se dividieron las opiniones. Algunos pensaron que era Stravinsky, quién sabe qué pensaría Stravinsky. Como se usaron dos pianos y unos gongos, los acordes del principio y del final recuerdan la sonoridad de los últimos acordes de *Las Bodas*, de Stravinsky; sin embargo, no son ni las mismas notas ni los mismos intervalos; lo que probablemente les da mayor semejanza". Y más adelante, en otro párrafo, agrega: "*Planos*: arquitectura funcional, que no excluye el sentimiento. Los fragmentos melódicos brotan de un mismo impulso, de una misma emoción, que los de otras obras del mismo autor; cantan dentro de un ritmo obstinado, siempre en marcha; dentro de una sonoridad tal vez extraña, por desacostumbrada, que es como su ambiente. Ritmo y sonoridad, reminiscentes de otros ritmos y sonoridades, probablemente como un material de construcción se asemeja a otro, o es el mismo, pero sirve a construcciones diferentes, en sentido, en forma, en expresión".

En 1935 compuso *Homenaje a García Lorca* para pequeña orquesta, una de sus obras más maduras sugerida por la tragedia de España. *Itinerario*, poema sinfónico inconcluso. *El Renacuajo Paseador*, del que Otto Mayer ha escrito: "supo sintetizar muy felizmente elementos de burla y travesura infantiles, con un fondo hondamente popular". Así es, en efecto, este ballet-pantomima, sobre un texto popular de Venegas Arroyo. Com-

puso, además, la música para la película *Vámonos con Pancho Villa*.

Parece que en el año de 1936 no escribió música; por lo menos, no se han encontrado las obras correspondientes a este año.

En 1937 compuso dos Canciones con versos de Nicolás Guillén (para voz y varios instrumentos).

En 1938: *Siete Canciones* (para voz y piano), cinco de las cuales están basadas en los versos del poeta español García Lorca. En estas canciones alternan piezas de estilo dramático con otras de expresión marcadamente poética. *Sensemayá*, obra inspirada en los versos de Nicolás Guillén que apareció en dos versiones: para voz y pequeña orquesta y para gran orquesta. Indudablemente aquí realizó la mejor elaboración de su material; la gran riqueza de sus ritmos deriva de una célula que es una especie de onomatopeya del lenguaje de los negros. ¡Mayombé —bombe— Mayombé! y culmina en un estrecho tratamiento de los tres temas en una combinación contrapuntística admirable. Compuso, además, la música para las películas *El Indio* y *Ferrocarriles de Baja California*, la última con una partitura de bellas sonoridades, melodías de corrido, solos de trompeta con sordina y acompañamiento obstinados. De esta obra hizo más tarde una versión para concierto con el título de *Música para Charlar*.

En 1939 escribió la música para las películas *La Noche de los Mayas* y *Bajo el Signo de la Muerte*.

En 1940, la música para la película *Los de Abajo*, basada en la novela del gran escritor mexicano don Mariano Azuela. Además, *La Coronela*, obra que no pudo concluir y que fué terminada posteriormente por Blas Galindo y orquestada por Candelario Huízar.

La obra musical de Silvestre Revueltas nos revela una facilidad melódica asombrosa dentro de una tendencia típicamente nacional; sus acompañamientos rítmicos: obstinados, martillean-tes, incisivos, le dan una fuerza singular; la superposición de diferentes planos armónicos que casi siempre produce choques violentos y disonantes pero en los que no llega a abandonarse

el sentido tonal, es característica; la riqueza del colorido orquestal es muy original, pues prefirió con frecuencia las combinaciones ríspidas, casi hirientes, no con carácter experimental sino con todo el profundo conocimiento que tenía de la orquesta. Y el problema de superar las simples formas del lied y del poema sinfónico, tuvo la solución en sus últimas obras, como en *Sensemaya*, en donde el tratamiento de temas y motivos que culminan en una gran combinación contrapuntística, da una gran unidad al trabajo y resuelve el problema de la forma en una manera original.

¡Silvestre Revueltas!... Tal como si el nombre llevara en sí el secreto de su propio destino, así fué su vida: silvestre, como esas plantas tropicales cuya fuerza exuberante nos cautiva, cuya pujanza vital nos asombra; y revueltas, como las aguas turbulentas de nuestros ríos, semejantes a la conciencia en que se agitan y luchan las pasiones y los vicios más abyectos, junto a las ansias de redención y sentimientos profundamente cristianos.

Su vida fué una paradoja; paradoja por el ansia de liberar la fiebre que atormenta al genio cuando la imaginación se lanza en pos de la quimera, y la fantasía supera los medios técnicos disponibles porque la pura embriaguez por la vida del mundo se vuelve un estímulo permanente cuya atracción va ejerciendo, cada vez más fuerte, un poder maléfico que socava la moral, la fe y la esperanza.

Revueltas, como hijo de familia acomodada, no sufrió las comunes privaciones de la niñez; pero viviendo en poblaciones pequeñas, estuvo —durante esa primera edad tan decisiva en el destino del hombre— en contacto directo con su pueblo al que supo acercarse y comprender, debido a los sentimientos de camaradería que lo caracterizaron. Así lo revela el hecho de repartir dulces y golosinas a los pequeños miembros de su *orquesta*, como más tarde el ser gastador con los amigos.

Pero su niñez tuvo una influencia decisiva por los acontecimientos de la Revolución. Fué en ella donde sufrió las primeras impresiones, como impactos, que perduraron toda su vida.

Estando en el año de 1910 en Colima, debe haber sabido

de la toma de Santiago Papasquiaro, su pueblo natal, por los hermanos Arrieta, y posteriormente, en 1911, viviendo en Durango, debe haberse impresionado por el sitio que pusieron a esa población los mismos hermanos Arrieta. Así que, a la edad de doce años, cuando la imaginación del niño construye sueños y quimeras, él vivió la tragedia de un pueblo que lucha buscando justicia, de un pueblo que ha de barrer con sangre y fuego todo vestigio de la estructura social apolillada y carcomida por la voracidad de los de arriba, para levantar sobre esos escombros un mundo de igualdad, de fraternidad y de justicia. Aun cuando a esa edad, Revueltas no haya tenido clara noción de lo que aquello significaba, en esa hora dramática se presentía una imperiosa necesidad de tiempos mejores, de renovación total. Así es que la hecatombe, la ola roja que ensangrentó nuestro suelo, pero que iba preñada de los ideales de la Revolución, fué una profunda sacudida, quemante e impetuosa, que absorbió Revueltas con su sensibilidad de niño.

Todavía niño, llegó a la ciudad de México, pero había ya vivido mucho. Sus experiencias fueron impresiones fuertes, grotescas y hasta obscenas, nacidas al calor de las pasiones y saturadas de la salsa picante y sarcástica de los chistes revolucionarios, rociados con abundante mezcal y tequila, que dejaban traslucir un franco desquite de los años habidos en la miseria y en la opresión.

A los 17 años se fué a Estados Unidos. El cambio de ambiente, de paisaje, de idioma y de raza, influyeron también en su sensibilidad; además, llegó allá en el momento en que los Estados Unidos se alistaban para entrar a la guerra. La patria había quedado atrás pero la experiencia vivida en ella se renovaba, por eso lo impresionaron grandemente las palabras de Wilson: "América entra a la guerra por la libertad del mundo". Otros pueblos también clamaban justicia y libertad y había que ir en su ayuda.

Pero él mismo confiesa sus sueños de creador de una música nueva, de una música para el futuro, y lo demás no le importa, llamándose a sí mismo irresponsable. En él empieza

a tomar cuerpo la idea de un mundo nuevo y mejor en el que reine de verdad la justicia y el amor entre los hombres.

En aquella época imperaba la ley seca en Estados Unidos; la prohibición de algo provoca siempre un mayor deseo hacia lo prohibido. Tal vez él bebía clandestinamente como muchos otros, pero el aguijón de la patria lejana y la tortura de la ley seca, deben habersele hecho intolerables por momentos.

Sus viajes a México en 1920 y 1921 en calidad de concertista, marcan una meta en su carrera artística. Teniendo 21 años podía considerarse entonces como uno de los violinistas mejor dotados de América. Su fuerte personalidad, su temperamento sanguíneo y su admirable técnica imprimían un sello de ardiente vehemencia a sus ejecuciones que muy pocos podían lograr.

Cuando en los años de 1924 y 1925, en viajes esporádicos, organizó con Carlos Chávez los memorables conciertos de Música Moderna, se dió a conocer más ampliamente. Todo un mundo de música nueva se dió a conocer también en esos conciertos; una música que surgía de los compositores que, como ellos, habían vivido horas de horror y de tragedia durante la primera guerra mundial; y un arte, claro está, que aun llevaba en sus entrañas el fragor de las batallas y el alto voltaje del desquiciamiento físico, moral y espiritual de la época; pero que por eso mismo contenía una potencia dinámica muy difícil de hallar en otra música.

La *rechifla* a los conciertos fué la respuesta común; sólo los salvó la conciencia que tenían de ser los primeros en abrir brecha al nuevo mundo de la música.

Ya anotamos que en 1929 volvió definitivamente a México para hacerse cargo de la subdirección de la Orquesta Sinfónica de México. Tenía 29 años, se sentía fuerte y seguro y traía consigo la rica experiencia adquirida desde su niñez en el extranjero: experiencia que le permitió ver, con toda claridad, las necesidades apremiantes en el mundo musical de entonces. Y así, escribió: "Fuimos un grupo reducido, con un mismo impulso y con una buena energía destructora: José Pomar, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Francisco Agea, Ricardo

Ortega, Candelario Huízar. Nuestro ímpetu nuevo y alegre luchó contra la apatía ancestral y la obscuridad cavernosa de los músicos académicos. Bañó, limpió, barrió al viejo Conservatorio que se desmoronaba de tradición, de polilla y de gloriosa tristeza. Se fundó la Orquesta Sinfónica de México, y Stravinsky, Debussy, Honegger, Milhaud, Varese, sobresaltaron el plácido sueño de los milenarios profesores cultivadores de la polilla y el del público, que se encontraba anestesiado por un Beethoven que le recetaban un año sí y otro también".

La influencia que recibió de Carlos Chávez fué decisiva en su vida. La idea que nació en sus mocedades, de ser un creador de música nueva, pudo al fin realizarse, con un estilo propio surgido al calor de las ideas de Carlos Chávez, el cual buscaba en el paisaje y en las culturas primitivas de nuestro pueblo, las fuentes de inspiración que tradujeran en la obra los elementos característicos de nuestra idiosincrasia ancestral y que constituyeran el punto de partida del nacionalismo musical. En su caso no hicieron falta teorías. El fué un nacionalista porque el destino así lo quiso, porque bebió en la fuente misma del nacionalismo que fué la Revolución y, consecuentemente, su música fué nacionalista con toda la fuerza y el empuje vital de la hora en que se forjó, sin arcaísmos petrificados y eruditos sino con la savia que nutre y fecunda la vida del pueblo del cual tomó los temas de su inspiración.

En la década que va de 1930 a 1940 compuso treinta obras. Fueron años de intensa actividad creadora en los que adoptó un extraño comportamiento de autonegación: se emborrachaba durante días y días hasta perder la conciencia de sí mismo.

¿Qué lo llevó al vicio? El trató de justificarse en un párrafo de sus *Memorias* que dice: "Dentro de mí existe una interpretación muy peculiar de la naturaleza. Todo es ritmo. El lenguaje del poeta es el lenguaje común. Todos lo entienden o lo sienten. El del pintor es el color, la forma, la plástica. . . Sólo el músico tiene que refinar su propio lenguaje. Para mí la música es todo aquello junto. Mis ritmos son pujantes, dinámicos, táctiles, visuales; pienso en imágenes que son acordes en línea melódica y se mueven dinámicamente. . . Por eso, cuando se

posesiona de mí la necesidad de dar forma objetiva, gráfica, a esos ritmos, sufro una conmoción biológica total. Es mayor el esfuerzo del parto, no por la expulsión, sino por la manera de recoger el producto, y llamarle con algún nombre... Esta conmoción me conduce a veces a la negación más absurda de mí mismo... ¿Es una ambición innoble poder estar en paz con el pan para poder crear mejor?...”

Pero Revueltas se engañó a sí mismo. Es cierto que necesitó en determinados momentos de un excitante para estimular su sensibilidad artística y hacer más intensas sus impresiones. Impresiones que tuvo el cuidado de anotar siempre en un cuadernito que llevaba consigo y que más tarde le servían de lazo de unión entre aquello que había experimentado en un momento de ilusión eufórica y la posterior realización sobria e inteligente de la obra. Sin embargo, no pienso que esto haya originado el trauma.

Revueltas fué un idealista que esperaba un mundo mejor, un mundo más humano, más comprensivo y más llevadero para los de abajo, después de tanta sangre derramada durante la Revolución y en la primera Guerra Mundial. Un mundo que fuera una clarinada de felicidad y de alegría para todos, sin distinción de razas ni de credos, pero pasó la masacre y el hombre siguió siendo el lobo del hombre. Revueltas sintió que sus exigencias supraindividuales no hallaron la esperada respuesta. Su fé se fue agotando y como última esperanza se acogió al comunismo. Fué a España y allí lo sintió en carne viva. Volvió como siempre, aparentemente feliz, pero rumiando por dentro su desilusión y su amargura. Entonces, como en su infancia, fué él mismo hasta abajo, a mezclarse con los desamparados de la fortuna, con los parias, por los que en un tiempo se derramó tanta sangre y que permanecían aún ayunos de esperanza y de ilusión...

¿Cómo defenderlos y desquitarse de la sociedad y del mundo que olvidó tan pronto tantos sacrificios? El, a nombre de todos sus pobres, tomó la revancha inconscientemente, revelando así la razón de su extraño proceder. Con frecuencia llevaba a los amigos, verdaderos mendigos, a la casa de algún compañero para

que pasaran allí la noche. Cuando tenía dinero salía a gastarlo con todos, más a gusto con los más pobres a los que quería de verdad. Sentía cariño por todos y difícilmente podía establecer diferencias entre el amor a sus padres o hermanos y el afecto que guardaba a los amigos, aun a los ocasionales. En cambio, era satírico con todos aquellos que trataban de presumir. En una ocasión se burló de un maestro que gastaba monóculo, simulando uno con los dedos de su mano. En otra, ridiculizó a otro que enseñaba el Solfeo con mímica, haciendo señas y gestos chistosos y groseros. En otras, anduvo desnudo por las calles o se presentó así en casa de algún amigo y por fin, un día se presentó desnudo, en el propio Conservatorio Nacional, tapado solamente con una cobija, la que abría para hacer una profunda reverencia y saludar desde el centro del patio a maestros y alumnos que lo contemplaban azorados.

En el fondo era un cristiano que clamaba justicia para los desheredados; pero sus acciones lo degradaban día a día. Los amigos le fueron fallando y en su impotencia por remediar la situación, la emprendió contra la misma sociedad en que vivía, expresándose así: “No! No me importa dirigir. Lo que me importa es poder dedicarme únicamente a componer. Poder dedicarme. Cualquiera diría: *querer es poder*. Es un dicharacho cualquiera, vulgar y burgués. Quiero componer y no me falta, sino me sobra inspiración. Si logro aislarme del ruido y del lastre, si consigo estar concentrado para componer, es asombrosa la fecundidad. Dije lastre. Sí, hay un pesado lastre en todo lo que nos encadena a ese deber estúpido de dar “una clase” miserable para comer. Tener mujer, hijos, ser pobre, sufrir privaciones, hacer antesalas para pedir empleos, no tener para medicinas cuando se enferma el hijo, etc. Todo eso es muy hermoso en poesía. Es el putrefacto *aliciente* de los *creadores* que ha inventado la burguesía. ¿Por qué un artista, un creador, ha de sufrir hambres y miserias? Aquí descansa, entre nosotros, el secreto del fracaso de la cultura de México como pueblo. Somos un país de descamisados y de zánganos. Se desprecia al músico, al pintor, al poeta, por considerarlos como a los bufones de los burócratas... Pero es que se les hace bufones por la fuerza de

hambre. . . Aunque muchos nos rebelamos, la rebeldía es la soledad; la soledad infecunda, el abandono, la miseria”.

En el desarrollo de la vida de Silvestre Revueltas aparecieron multiformes disposiciones a obrar y comportamientos variados que dependieron en gran parte del propio Revueltas, en reacción mutua con su educación, el medio en que vivió, sus preferencias y sus hábitos. Pero tenemos además que tomar en cuenta lo siguiente: Todo ser humano nace con determinado temperamento; en este ámbito temperamental vive sujeto a sus impulsos y a sus afectos. Por eso, tiene que luchar consigo mismo; de esta lucha íntima y constante surge el carácter, pero no llega a manifestarse plenamente si no es por la voluntad, que es el poder de autodominación de la personalidad humana, la cual constituye la meta que se levanta con sus ideales, sus valores y sus exigencias supraindividuales.

Revueltas alcanzó la personalidad artística nutriéndose del subsuelo profundo de sus sentimientos e imprimiendo a su vida ese temple afectivo tan pronunciado muy característico en él. En su obra personalísima quedó aprisionado su propio carácter, con sus inquietudes, su optimismo, su fe y su ironía y mordacidad hirientes. Fué un tipo romántico, apasionado; pero esta tendencia pasional se desarrolló en él en sumo grado.

Cuando una tendencia absorbe en provecho propio las energías del que la padece, se convierte en pasión que concentra en sí y se apropia de las energías del ser en detrimento de todo lo demás. Así considerada la pasión, puede arruinar toda una vida o elevar su valor.

Este fué el caso de Silvestre Revueltas que no pudo dar a su carácter la orientación valiosa que necesitó en los momentos decisivos, autonegando conscientemente sus valores personales y creando en sí un tremendo conflicto mental. En su inconsciente quedaron enterradas todas aquellas experiencias psíquicas que no hallaron eco en la sociedad ni en el mundo en que vivió, al comprobar que todo seguía igual que en un principio, que no habría jamás el mundo nuevo que él soñó; que la comprensión, el amor al prójimo y todas esas cosas, eran sólo quimera. Muy

fácil resultaba repetir las palabras de Cristo; pero muy difícil convertirlas en realidad.

Perdió entonces los valores éticos, comenzando así la disgregación de su personalidad integral. Ese enterramiento voluntario constituía, sin embargo, la perduración de todo su pasado y ejercía su poderosa influnecia desde las profundidades de la inconsciencia, obligándolo a aparecer bajo variados e incomprensibles aspectos. Su yo no podía ya lograr la unificación, que aun en los sujetos más normales tiene aspectos contradictorios. Aunque él se abandonaba, dentro existía la lucha entre el pasado y el presente —fuerzas en tensión que plasman el carácter del individuo— pero roto el equilibrio, esta pugna adquirió un sentido destructivo.

Revueltas bajó a la tumba llevando consigo su tragedia; pero nos dejó su música y en ella, su mensaje de amor, de fraternidad y de patriotismo. Con toda razón Pablo Neruda, en el momento supremo, habló así al amigo que se iba para siempre:

Hijo de la tierra, niño de la tierra
desde hoy entras en el tiempo,
Desde hoy tu nombre lleno de música
volará cuando se toque tu patria,
como desde una campana. . .

¿Por qué has derramado la vida?
Por qué has vertido en cada copa tu sangre,
por qué has buscado como un ángel ciego,
golpeándote contra las puertas oscuras?

Ah, pero de tu nombre sale música
y de tu música como de un mercado
salen coronas de laurel fragante
y manzanas de olor y simetría.

Tu hermano y tus amigos me han pedido
que repita tu nombre en el aire de América,
que lo conozca el toro de la pampa y la nieve,
que lo arrebate el mar, que lo discuta el viento.
Así son las estrellas de América tu patria,
y desde hoy tu casa sin puertas es la tierra.

IDEAS MUSICALES DE ORTEGA Y GASSET

Por José DURAND

EN 1918 publica Ortega y Gasset un sugestivo ensayo, *Musicalia*. Por entonces, las corrientes de Teoría del Arte, los nombres de Riegl, Wölfflin, Worringer, muestran cada cual, una ruta promisoría en estos afanes. Viven aún las doctrinas de Lipps sobre la *Einfühlung*, y tienen en la "abstracción sentimental" del joven Worringer su opuesto complemento. En el campo mismo de la estética, la Teoría de los Valores exige una decisión radical en el modo de plantear esos temas. La preocupación histórica y el *perspectivismo* de Ortega encontrarán también un terreno fecundo en lo estético. Así nace *Musicalia*.

Hoy, en cambio, la situación de la ciencia estética no demuestra el mismo florecimiento. Ni la Teoría de los Valores se muestra firme, después de la aparición de *Ser y tiempo* de Heidegger, ni la estética psicológica que Lipps impulsó. Ortega,

a su vez, es materia de censuras cada vez más agrias, provenientes de pensadores de lengua española. ¿Qué quedará de *Musicalia* a los veinte años de escrita? ¿Qué sobrevive de ese famoso ensayo, anuncio de mucho del pensamiento estético orteguiano, citado y aprovechado luego en *La deshumanización del arte*?

ANUNCIO DE UN NUEVO ARTE

Musicalia es fruto de un entusiasmo: la proclamación de las excelencias del arte nuevo, del arte de Debussy. Entonces Debussy era impopular y éste será el punto de partida de toda la argumentación. El verdadero arte de Occidente, dice Ortega, es fruto de minorías dirigido a minorías. Pero las masas gozan del arte occidental, gustan de la música romántica, de su *sentimiento*. Y al plantear en arte la cuestión del sentimiento —tomándolo como "motivo" en el artista creador y como elemento suscitador en el oyente—, Romanticismo y Modernismo (Impresionismo) contrastarán como "entrega" y "refinamiento". Entrega es proyección sentimental, refinamiento una resultante estética de adoptar ante el motivo una actitud crítica (lo contrario de la entrega) en busca de la más fecunda perspectiva. Por tanto Debussy, igual a arte nuevo, refinamiento, perspectiva, arte de minorías, tendrá prioridad estética sobre Wagner, igual a romanticismo, entrega, proyección sentimental, arte de masas. Pero es más: si Ortega no tiene reparo en recordar que Wagner, en su tiempo, no fué autor popular, será porque está convencido de que Debussy no será popular nunca, pues es impopular por esencia. El espíritu crítico es irreconciliable con las masas, en tanto que los arrebatos sentimentales le son accesibles. Este arte nuevo, pues, será nuevo de manera absolutamente insólita.

La eterna impopularidad de Debussy: típico vaticinio del maestro español, por cierto de los que no se han cumplido, como ya lo señaló José Gaos en su penetrante estudio sobre *La profecía en Ortega*.

LA "PERSPECTIVA"

En *Musicalia* el perspectivismo pasa al campo de la estética. No será de modo explícito ni programático, sino de hecho, por su aplicación a finos análisis psicológicos. La referencia más clara dice así: "Porque es la obra de arte como un paisaje que rinde su máximo de belleza cuando es mirada desde cierto punto de vista". Luego desarrollará esta idea en sus análisis del acto creador, del artista ante el motivo, y de la "manera" del artista en su tratamiento del motivo al crear la forma. De este modo sigue Ortega la estética psicológica de su tiempo, que esperaba hallar resultados decisivos en el análisis del acto creador. Pero el perspectivismo tendrá otra importante característica: la de presentar la estética unida a otras ciencias, de modo semejante a los autores que emparentaban la estética psicológica con la valorativa, o la fenomenológica con la psicológica. Pero en *Musicalia* las conexiones serán más numerosas y complicadas. Aparecen, en lo psicológico, la *concentración hacia dentro* y la *concentración hacia fuera*; de otro lado, en la jerarquía de estilos que plantea el nuevo arte con relación al romántico, parece haber un criterio axiológico; y, en fin, en el estudio de las masas ante la obra musical aparecen temas directamente relacionados con la Sociología del Arte. También se servirá Ortega de deducciones históricas: el impresionismo, piensa lúcida-mente, es culminación, segunda etapa de lo romántico; época que reconoce sus deberes, a más de los derechos que en arte y en política el XIX había proclamado: "Al primer romanticismo de liberación sigue este segundo, que hace años se inició en el arte, cuyo lema es selección y jerarquía".

LA MANERA Y LA PERSPECTIVA

El motivo en la inspiración, y en el componer la manera son temas principales en este perspectivismo estético. Ambas descripciones se remiten, en último término, a indagar la gravitación de lo estético entre la belleza formal y la belleza material o de contenido.

Tarea difícil resulta, en *Musicalia*, discernir entre motivo y manera, pues lo uno y lo otro se implican íntimamente, como ramas de una misma parábola. Aclaremos que "manera" no tiene aquí el sentido con que Ortega la usa en otro ensayo, *La estética del enano Gregorio el Botero*: "Esta unidad externa, que no nace espontáneamente de los elementos mismos, de las tendencias mismas, es lo que llamamos manera. Manera es manía; manía es lo injustificado; es el capricho". En cambio, manera será para nosotros lo que ocurre cuando un artista se torna consciente de sí, en una conciencia segunda del gusto por el gusto, como es el caso de Debussy, o, exagerando el ejemplo, Oscar Wilde. Un artista que lo sea de verdad llama Ortega al que adopta esta actitud selectiva.

La manera viene a ser así como una motivación del motivo.

EL ARTISTA ANTE EL MOTIVO

Propio es de cualquier hombre común deleitarse ante un iluminado paisaje primaveral. Si un gran músico lleva esto al mundo del sonido, afirma Ortega, tendremos la *Sinfonía Pastoral*. "El trozo es admirable: no cabe expresar más perfectamente emociones más perfectamente triviales". Una sensibilidad exquisita rechazará aquellos sentimientos mediocres. Luego, apartándolos a un lado y dejándolos en un rincón, recogerá lo que seleccione el verdadero artista que lleva dentro: *Siesta de un fauno*. He aquí la aplicación de la perspectiva.

Importa reparar en estos ejemplos, que se ofrecen como casos históricos típicos, y además, como típicos de *música de programa*, es decir, de explícita relación con el motivo. A todos persuadirá la inteligencia con que está juzgado Debussy; pero, más que sorprendente, tal consideración de Beethoven parecerá arbitraria. Es que se ha presentado el motivo no sólo como elemento de una música que hace de la expresión del motivo el más alto ideal. Ortega ha olvidado aquí cierto aspecto crítico: ¿es que puede entenderse así el papel del motivo en la obra de arte? ¿Y es punto de llegada, o sólo de partida? ¿No será acaso,

en Beethoven una especie de aglutinante conceptual, que dé concreción y *realismo* a su exuberante espíritu?

La descripción psicológica de la creación en Debussy, muestra singular finura. La aplicación de la perspectiva a Beethoven, en cambio, es violenta. Movido por su entusiasmo por el nuevo arte, no trata de aplicar ese método al Romanticismo. Lo cual, al parecer, no ofrecería grandes dificultades.

MANERA Y ESTILO

La belleza, según *Musicalia*, queda pendiente de su valor formal, valor que a su vez es fruto de una captación selectiva del motivo. La belleza propiamente dicha confía su posibilidad a la manera.

La música de Debussy o Stravinsky nos invita a una actitud contraria [a los románticos]. En vez de atender al eco sentimental de ella en nosotros, ponemos el oído y toda nuestra fijeza en los sonidos mismos, en el suceso encantador que se está realmente verificando allá en la orquesta. Vamos recogiendo una sonoridad tras otra, paladeándola, apreciando su color, y hasta cabría decir que su forma. Esta música... es ella la que nos interesa, no su resonancia en nosotros.

Puede verse que la manera tiene una relación intrínseca con la forma:

Eliminando sus reacciones de hombre cualquiera re-tendrá, por selección, exclusivamente sus sentimientos de artista. Si da *armónica expresión* a los sentimientos estéticos... y sólo a ellos, resultará *La siesta del fauno*.

Si luego modula en claros tonos esas emociones, tendremos un tipo de creación en que es artístico no sólo el medio de expresión, sino también el tema expresado... Para [el nuevo estilo] es arte un arisco imperativo de *belleza integral*.

La manera, en este ensayo de Ortega, tiene claras reminiscencias de valor —de valor en Axiología, claro está—. La perspectiva es en buena parte Estimativa, Axiología. La selección del motivo procede de la convicción previa de un hallazgo según rangos y jerarquías. Por tanto, aunque la personalidad del artista —el hombre— se halle en directa relación con la manera —el estilo—, nunca será aquí con el sentido absoluto con que los románticos podían repertir “el estilo es el hombre”. La manera legítima, la que no es manía, ha de estar de acuerdo con la personalidad del creador, pero a modo de una vocación, de un estilo como vocación. Vocación cuya tácita llamada viene del reino de los valores. Esto es lo que podría seguirse de las ideas estéticas de Ortega.

MOTIVO Y CONTENIDO

El Romanticismo es, para Ortega, un arte de dar expresión a lo no-estético, a un “sentimiento primario y vulgar”, del cual el arte será bella envoltura, algo simplemente formal. En este punto las cosas parecen complicarse, pues, como vimos, son calidades formales las que privan estéticamente en Ortega. Para formarnos una idea precisa al respecto, será menester revisar su descripción psicológica del proceso de creación.

En el ejemplo de la *Pastoral*, el motivo será: *Sentimientos agradables al llegar al campo*. O mejor, el motivo será la llegada al campo, unida a ciertos sentimientos correspondientes. Si el que llega es Debussy, su sentido de la perspectiva buscará cierto ‘campo’ y así se obtendrán *otros* sentimientos. Esos sentimientos, por sí solos, sin envoltura formal, implican ya un valor estético. Tendremos, pues, que en tanto que en Beethoven el contenido es humano-sentimental, en Debussy es el sentimiento de un valor estético. Por consiguiente, ‘belleza formal’ tendrá en Ortega dos sentidos: 1º belleza de la expresión, 2º belleza de la forma sonora. Según la estética de *Musicalia*, lo que vale decisivamente en Beethoven es la forma en esta primera aceptación, y ello lo demuestra el hecho de que así se goza por el

oyente, mediante una proyección sentimental. En Debussy lo que se goza es la forma como material sonoro; la sonoridad estará intrínsecamente unida al sentimiento estético, que es lo material en esta forma, pero que en el arte nuevo no podrá realizarse sin contar con la perfección formal. En Debussy privará, pues, el sentimiento integral de la forma; en Beethoven el sentimiento de la expresión humana.

Por lo demás, es curioso recordar que Igor Stravinsky, en *Crónicas de mi vida*, ha sostenido la tesis contraria, afirmando que el goce de lo formal es lo más legítimo en el goce de Beethoven, y enseñando así una nueva actitud estética para juzgar a los clásicos. Nueva hasta cierto punto, digámoslo de paso.

EL MÉTODO EN "MUSICALIA"

Musicalia, rica en sugerencias, peca fundamentalmente al apoyarse en un mosaico de principios, sin íntima conexión. En pos del problema se echan disquisiciones de historia, axiología, psicología (incluso en lo referente a la perspectiva) y sociología. El poco eficaz resultado a que esto conduce se manifiesta, ante todo, en un error metódico: llegar a conclusiones en una disciplina con el método y peculiar desarrollo de otra. Trataremos de ese punto más adelante. Pese a ser la causante de esta precipitación metódica, la audacia que muestra Ortega al revisar los conceptos artísticos de su época no carece de fecundidad crítica: planteamiento de problemas vivos, falla en las conclusiones, pero penetra con agudeza en la materia.

DEDUCCIONES HISTÓRICAS. LOS EJEMPLOS

Usar de lo histórico para explicar lo artístico —pese a la innegable relación entre época y estilo, entre la historia y el hombre— es sumamente peligroso si, al mismo tiempo, no se toma en cuenta una línea de movimiento contrario: mirar el arte para explicar la historia, tomando el arte como elemento

de irreductible sentido, capaz de iluminar lo histórico. Ortega, claro está, no ignora la dificultad, pues al revisar lúcidamente la historia del romanticismo, cuida también su aspecto artístico, especialmente en música y literatura. Pero veamos cómo.

Mientras que en literatura cita a Goethe, Stendhal, Heine, Chateaubriand, es decir, a las más señeras figuras, en música será menos celoso al escoger. Mendelssohn será el ejemplo socorrido —la soga se corta por lo más delgado—. Wagner figurará sólo una vez, al principio del ensayo y en tema poco comprometido. A Schumann se le presentará de paso y unido a Mendelssohn, sin predicar de Schumann nada concreto. Chopin, puente armónico entre románticos e impresionistas, queda olvidado; también los nacionalistas rusos. El tratamiento que recibe Beethoven constituye la audacia máxima; ya vimos el ejemplo de la *Pastoral*.

El segundo ejemplo beethoveniano será revelador: como obra-tipo de música que suscita una proyección sentimental, se nos de la *Romanza en fa*, es decir, una pieza de carácter melódico. Aquí podremos sospechar que también la *Pastoral* se juzgó desde un punto de vista primordialmente melódico. Es que Ortega identifica lo melódico con lo sentimental:

Mas, así como el ornamento procede de alguna forma real, e inevitablemente conserva de ella algún recuerdo, así en la línea melódica va larvada, queramos o no, alguna resonancia sentimental (*Vitalidad, alma, espíritu*).

Y asimismo lo vemos en *Musicalia*:

Los músicos románticos, Beethoven inclusive, han solido dedicar su talento melódico a la expresión de los sentimientos primarios que le acometen al buen burgués.

Además, la *Pastoral* se menciona como ejemplo para mirar el gusto del "buen burgués". Y no se olvide que el gusto de éste —era la época del *bel canto*— se inclinaba desmesuradamente hacia lo melódico. Tiempo después, en *La deshumanización del arte* (1925), escribe Ortega: "Desde Beethoven a Wagner el tema de la música fué la expresión de sentimientos personales". Más razonable hubiera sido que observase con

Moritz Geiger: "Muchísimas obras de arte elevado pueden, a veces, tomarse por entretenimiento... y en Beethoven cabe gozar *tan sólo* de lo sentimental".

De otro lado, extrañará ver a Mendelssohn como ejemplo de tristeza romántica, papel que explícitamente le asigna Ortega. Lo lógico hubiera sido citar a Schumann, pero el mayor vigor de éste, su fuerte personalidad y notable riqueza sonora harían menos convincente el ejemplo.

Reparemos, finalmente, y esto es ya muy grave, en la ausencia de músicos anteriores a Beethoven, como Bach, Haydn o Mozart, cuya música "pura", formal, sería interesante cotejar con el sentido formal del impresionismo. Y claro que no puede achacársele a Mozart, por ejemplo, falta de color o frialdad, propias según Ortega de todo arte anterior al romántico. Si bien Mozart ya es un augur, en el sutil proceso de gradaciones históricas, del romanticismo.

Esta omisión imperdonable origina, al parecer, afirmaciones como ésta:

El arte evoluciona inexorablemente en el sentido de una progresiva purificación, esto es, que va eliminando de su interior cuanto no sea estético.

La línea inversa, la de mirar el arte para ver la historia, resulta aquí de todo punto insuficiente. Basta considerar la experiencia histórica efectiva para quitar todo fundamento a tales generalizaciones.

PROYECCIÓN SENTIMENTAL

Es frecuente, hasta hoy, seguir considerando unidas la estética del *Einfühlung* de Lipps y la música wagneriana. El propio Wagner, con sus ideas agresivas contra el formalista Hanslick, dejó pauta para ello. En Ortega, como vimos, el convencimiento llegaba hasta el punto de darse como un hecho, y de allí partía para deducir que Wagner, por esencia, era accesible para el gran público. ¡El gran público que tanto lo silbó!

Ahora bien: por más que sea frecuente pensar que a Wagner sólo se le aprecia en estado de proyección sentimental, carecería de fundamento negar la posibilidad de un goce de Wagner por sus bellezas formales, atendiendo a sus calidades armónicas, melódicas, a sus admirables construcciones, a su destreza en el contrapunto, a su exuberante y sensual orquestación, etc. Tantos perfecciones pueden gozarse en sí mismas, de igual manera que en Beethoven, como afirmaba certeramente Stravinsky. Lo que ha ocurrido, a fin de cuentas, es que los escritos proselitistas del propio Wagner—tan valiosos en cuanto no dogmáticos—han llevado al prejuicio de creer que sólo existe un Wagner: el que se oye en dramática *Einfühlung*.

La *concentración hacia dentro* y la *concentración hacia fuera*, no son, en definitiva, sino facetas de un hecho primario incontrovertible: el de la comunicación entre el espectador y la obra. No hay motivo, desde este punto de vista, para negarse a descubrir proyecciones hacia dentro en el goce de un Debussy o un Ravel, y hasta un Stravinsky, un Schoenberg o un Bartok. Se pueden gozar como forma, pero también desde el punto de vista del autor, proyectándose el oyente y *re-creando* para sí la obra, en el sentido de Croce y Unamuno. La *Einfühlung* debe superarse, como también la "abstracción sentimental" de Wilhelm Worringer. Y de hecho, ya han quedado superadas por las estéticas posteriores.

Última aclaración: desde 1914, Ortega no se muestra muy de acuerdo con las doctrinas de Lipps (véase su prólogo a *El pasajero*, de José Moreno Villa). La terminología que usa en *Musicalia* de "concentración hacia dentro y hacia fuera" es posterior a la doctrina del *Einfühlung*; pero, en buena cuenta, su actitud al juzgar a Wagner participa de la corriente que asocia a Wagner y Lipps.

Tales son algunas observaciones de las que suscita *Musicalia* al cabo de unos años. Otras más quedan por hacer y esperamos ofrecerlas muy pronto.

METASTASIO, "LA NITETI" ESPAÑOLA Y LA PROSAPIA D E " A I D A "

Por Adolfo SALAZAR

EN el número 20 de esta revista (cuarto trimestre de 1950) publiqué un artículo titulado "Un antecedente de *Aida* en España: *La Nitteti* de Metastasio y Conforto". En él me refería particularmente al libro, así llamado, "La Niteti" (esta vez con una sola *t*), de un comediógrafo cuya obra aparece anónimamente en un volumen publicado en Madrid, en 1825, por la Real Academia de la Historia. Esta obra española vió la luz el 5 de noviembre de 1769 en Cádiz y fué escrita al parecer para que figurase su representación entre los festejos que se organizaron en aquella capital andaluza con motivo de un viaje del rey Carlos III y de su hijo, el príncipe Fernando. Trece años antes se había estrenado en el palacio real del Buen Retiro, en Madrid, una ópera de Metastasio, titulada *Nitteti* (sin artículo, pero con dos *tt*) a la que puso música el compositor napolitano Nicolás Conforto, en lengua ita-

liana, naturalmente. El argumento de Metastasio está inspirado por un episodio de la historia de Egipto. En medio de circunstancias más o menos históricas (y Metastasio las creyó *más*) el gran poeta operístico italiano injertó un conflicto amoroso a fin de dar alguna dramaticidad a la historia.

El autor de *La Niteti* española tuvo, sin duda, a la vista, el original italiano; pero, para él, el episodio histórico era lo de menos, importándole más el dramático, que puso en el primer plano. Su comedia, difícil de encontrar en el volumen mencionado de la Academia de la Historia, fué reeditada en México (Editorial Latina, S. A.) en 1950 por el señor F. Pérez de la Vega con el título *La Prosapia de Aida*, edición que transcribe el original, aumentada con un prólogo y notas referentes a la ópera de Metastasio y a la comedia con música (más que ópera, a mi parecer) del autor anónimo. Mi artículo mencionado comentaba la edición del Sr. Pérez de la Vega y llamaba la atención del lector acerca del sorprendente, e indudable parecido, con el libro que el barítono, poeta, periodista y famoso libretista italiano de óperas, Antonio Ghislanzoni, escribió para Verdi bajo el título de *Aida*.

Meses después de publicado mi artículo recibí una carta del Dr. Joseph Braunstein, de la Music Division en la Biblioteca Pública de Nueva York, y así lo hizo también a la revista londinense *The Musical Times* (abril de 1951), extendiéndose acerca del episodio histórico que motivó el libro de Metastasio, las notas que Mariette Bey proporcionó a las autoridades cairotas y, finalmente, el libro que Ghislanzoni ofreció a Verdi para *Aida*, en el cual, lo mismo que en el caso del autor español, se redujo a un mínimo la parte histórica para dar valor preferente al drama. En esas circunstancias, el libreto de Ghislanzoni presenta singulares analogías con el del comediógrafo español cuyo nombre ignoramos. El Sr. Pérez de la Vega se propuso darlas a conocer al lector actual al reeditar dicha comedia y yo en mi artículo me proponía divulgar ese hecho, que creo interesante. Cuando escribí mi artículo no tuve presente el poema original de Metastasio, que no pude encontrar en México. Al escribir su comunicación a *The Musical Times* el Dr. Braunstein no conocía aún la versión española. Por eso pudo decirme que mis "conclusiones son demasiado definitivas".

En un viaje reciente a los Estados Unidos procuré leer el original de Metastasio, porque la cuestión me había intrigado, y creí necesario atar cabos. Atados, pues, los presento al lector curioso en este nuevo artículo. Los cabos son tres, a saber:

1º NITTETI, Dramma scritto dall' autore in Vienna per la Real Corte

Cattolica, ed ivi alla presenza de' Regnanti con superbo apparato rappresentato la prima volta con Musica del Conforti, sotto la magistrale direzione del celebre Cavalier Carlo Broschi, l'anno 1756". Figura en el tomo cuarto de *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio*, Venezia presso Antonio Zatta, MDCCXCI.

2º LA NITTETI. Comedia Nueva —Que se ha de representar en el Teatro Español de esta Nobilísima Ciudad de Cádiz, el día 4 de Noviembre de 1769, en celebridad de los Augustos Nombres de nuestro amabilísimo Monarca el Señor Don Carlos III, y de S. A. S. el Señor Príncipe de Asturias. Con licencia: en Cádiz, por Don Manuel Espinosa de los Monteros, Impresor de la Real Marina, en la Calle de San Francisco.

3º "AIDA", libreto de ópera escrito para Verdi basado en un episodio de la historia de Egipto, sugerido por Mariette Bey en 1869, un siglo después de estrenarse en Cádiz la comedia anterior, al escritor francés M. Camille du Locle. Verdi revisó el libreto, sugirió algunas modificaciones (como la división en dos pisos del último cuadro) y, con ellas, recibió su forma definitiva a manos de Antonio Ghislanzoni, como es sabido. Suprimida la última escena y con un "final feliz" en esta versión, toda la *parte histórica*, lógicamente, saldría sobrando. La ópera *Aida* se estrenó en el Gran Teatro del Cairo en diciembre de 1871 bajo la dirección de Bottesini.

1.—Metastasio mismo imprime un extracto del argumento de *Nitteti* al frente de su poema dramático. En él habla solamente de la guerra que el rey de Egipto Aprio sostuvo con algunas provincias rebeldes, para lo cual envió allí a Amasi, ilustre capitán, vasallo y amigo de Aprio. Este, al fin de sus días, eligió a Amasi como sucesor suyo en el trono. Antes de morir le hizo una confesión: su hija Nitteti, que debería haber heredado el trono, se perdió en una tumultuosa sedición. La princesa que lleva el nombre de Nitteti no es, en realidad, más que la hija de unos humildes pastores. Amasi debe jurar al rey agonizante que buscará por los cuatro confines del reino egipcio a la verdadera Nitteti. Cuando la haya encontrado la desposará con Sammeti, hijo de Amasi, que de ahora en adelante será el príncipe heredero. De modo que, una vez casados, la corona recaerá sobre la familia auténtica del viejo Aprio. Con lo cual el monarca exhala su último suspiro y Metastasio añade, solamente, que el presente drama, en parte verdad y en parte verosímil, está

fundado, en lo que tiene de histórico, en las noticias de Herodoto y Diodoro de Sicilia. Ni una palabra del episodio amoroso.

Ocorre, además de tan importantes sucesos, que la princesa Nitteti, es decir, la apócrifa, está enamorada en secreto de Sammete, el nuevo príncipe real, que la desdén. En cambio Sammeti ama y es amado por la pastorcilla Beroe. A su vez, Amenofi, soberano de Cirene, ama, en silencio también, a la supuesta Nitteti. Cuando esta pseudo princesa descubre que el gallardo capitán y príncipe es el amante y amado de la rústica Beroe, arde en ira, amenaza a ambos y, para aplacar su enojo, la pobre Beroe intenta retirarse del mundo y encerrarse en el templo de Isis, situado a orillas del mar que baña a Canope, donde ocurre la acción. Sammeti que lo sabe va escapado a buscarla, para hacerla desistir de su pretensión, pero no sin hacerle caer en falta en sus deberes militares y principescos (a más de hollar el recinto sagrado), lo cual aprovecha Nitteti para vengarse. El propio Amasi, rey y padre de Sammeti es quien lo manda prender y el castigo que recibirán sus desmanes consistirá en morir en un subterráneo, "fondo oscuro di antica torre", dice el libro de Metastasio. Pero Beroe quiere compartir con él la horrible suerte y se presenta en el subterráneo dispuesta a todo. Felizmente, como en las óperas, sobre todo en las óperas con final optimista, algo ha ocurrido entre tanto en la capital egipcia, y es que una especie de Mariette Bey de aquellos tiempos ha descubierto misteriosos papiros que demuestran que la pastorcilla Beroe es la auténtica Nitteti. Todos muy contentos corren a sacar a la amorosa pareja del subterráneo. Resulta que el voto hecho al viejo rey Aprio se ha cumplido, porque la verdadera princesa ha sido encontrada y que ésta, Beroe-Nitteti, va a casarse con su idolatrado Sammeti, con lo cual quedan felices los amantes y sus respectivos padres, el rey Amasi, que llega al punto con toda su pompa y el viejo Aprio, que gloria haya. Para que la desgraciada princesa apócrifa no quede demasiado mal, se casará con el rey Amenofi, soberano de Cirene. No puede pedirse mayor felicidad.

El poema dramático de Metastasio está dividido en tres actos. El primero consta de diez escenas; la cuarta de ellas es un "luogo vastissimo presso le mura di Canopo, festivamente adornato pel trionfale ingresso e incoronazione del nuovo re". El acto termina con un dúo entre Beroe y Sammete. El segundo acto tiene doce escenas, la primera ocurre en las habitaciones de Nitteti; la undécima es frente al templo de Isis, en el puerto de Canope, lleno de navíos, y el acto termina con un terceto entre Sammete, Beroe y el rey, padre de aquél. El acto tercero se compone de nueve escenas. La cuarta es la

de la mencionada mazmorra. Un coro de todos los circunstantes termina la obra.

2.—Se habrá podido advertir que Sammeti no es otro que el Radamés verdiano, Beroe es Aida y Nitteti es la contralto Amneris. El autor de *La Niteti* española aumenta, por lo pronto, los personajes, que en el libro de Metastasio eran seis y en el español son diez. Conserva sus nombres a Beroe, Niteti, Amasis, Amenofi y cambia el de Sammete por el de Sorete. El capitán de las guardias reales, que en Metastasio se llamaba Bubasti, cambia su nombre por el de Tebafte; aparece por primera vez un sacerdote de Isis, una pastora más y dos graciosos, en honor de la tradición escénica española. El reparto se completa con la indicación de "Música, Compañía de hombres y Acompañamiento de mujeres". Ese reparto tiene como cosa particular la de que Sorete-Sammete-Radamés fué desempeñado por la señora María Ladvenant, famosa. En los demás papeles de hombres los intérpretes fueron varones y en los de mujer fueron mujeres. La obra está dividida en tres jornadas: la primera, en dos cuadros: uno que representa los jardines del palacio real de Canope, y, el otro es un "sitio espacioso cerca de los muros de Canope, festivamente adornado para el triunfal ingreso y coronación del nuevo rey. Rico y elevado trono a la derecha, al pie del cual, lateralmente, estarán situados algunos sacros Ministros, que tendrán en unos azafrates (sic) de oro las insignias reales. De perspectiva, un grande, majestuoso Arco Triunfal; varios órdenes de corredores alrededor poblados de músicos y expectadores (sic). A lo lejos, vista de la Armada egipcia vencedora. De lo último del foro saldrá un carro triunfal en el que vendrá sentado con majestad y pompa el nuevo Rey; cuyo carro vendrá tirado de caballos y precedido de otros con trofeos militares e insignias vencedoras. Al lado del rey, Sorete, su hijo. Séquito de Embajadores de las súbditas provincias con sus respectivos tributos, rodeados de nobles egipcios, de esclavos etíopes; pajes que llevan en las manos quitasoles y abanicos de plumas coloradas (sic, por coloreadas). Y, finalmente, séquito de las Guardias Reales, que traerán los despojos enemigos. Salen Amenofi, Beroe, Silena y Torisbo (la segunda pastora y el primer gracioso), que se pondrán a un lado, y canta el Coro con la música el cuatro siguiente. Interin se canta el cuatro, llegará el carro al sitio correspondiente. Se bajará el rey de él y se pondrá de pie en el trono". El "cuatro", con que tradicionalmente comenzaban las piezas teatrales, no es sino el mismo que abre el primer acto: *Celebre felice-aplauta festivo-a Amasis el grande-triunfante el Egipto*. Esta vez, una parte del coro canta una cuarteta nueva, y el coro completo, otra cuarteta. A se-

guida de lo cual comienza Amasis su intervención. A partir del quinto verso se lee la indicación "Musica a 4", y los versos de Amasis prosiguen. ¿Cuál era esa música a 4? ¿Sería el anterior "cuatro" que ahora se injerta entre el parlamento de Amasis? Con ello se da a entender que Amasis no canta, sino que habla y, en efecto, el desarrollo de la comedia deja ver que no fué en realidad una ópera, sino una comedia con música interpolada, como era lo común y corriente. Terminado el recitativo de Amasis (suponiendo que lo fuese) se repite el cuatro y prosigue la acción en la que toman parte Tebafte, Niteti, Amasis, Sorete y Beroe. Vuelve a repetirse la indicación "Musica a 4" y para terminar la escena y la jornada primera, otra vez el cuatro *Celebre felice*, etc.

La jornada segunda comienza en los aposentos de Niteti, que dialoga con Beroe. Allí es donde se descubre todo. Cito los versos de Niteti porque dan idea del arte, no demasiado elegante, del autor español y de las ramplonerías de estilo que frecuentemente aparecen entre sus versos altisonantes. Dice Niteti, refiriéndose a Beroe, que le ha confesado su pasión:

—Al escucharlo deliro.

¿Cómo, amiga, eres traidora?

¿Cómo, alevosa villana,

pudiste imaginar vana

oponerte a tu señora?

¿A un Príncipe amar se atreve

una pastora infelice,

y en mi cara me lo dice

soberbia, altiva y aleve? . .

La acción prosigue entre Amasis, Beroe, luego Sorete, más tarde, tras de una larga escena entre ambos amantes, salen Tebafte y soldados, y, por primera vez en esta jornada, aparece la indicación de "Música" poco antes de que se diga que Beroe *canta* estos versos:

—Por tí solo, sí, por tí;

adorado dueño mío,

ni la ausencia ni el desvío

este afecto ha de apagar. . .

La música, al parecer de acompañamiento, aparece otra vez, poco después del cántico de Beroe, mientras Niteti y Sorete terminan un breve diálogo en el cual la vehemencia de Niteti está solamente respondida por la frialdad y distracción del galán. Más lejos, Sorete canta dos cuartetos:

—Romperme el pecho siento
con fiera y dura espada,
y de la herida airada
la causa ¡ay, Dios! no sé...

El resto del cuadro no tiene música. En el cuadro segundo, 'Se descubre el teatro dividido en dos mutaciones: la una, que será a la izquierda del gran puerto de Canope, con Marina, llena de navíos y marineros; y la otra, en la derecha, será el templo de Isis, lo más vistoso que se pueda'. "Salen de él Sorete, con Beroe de la mano, seguida de muchos soldados, el Sacerdote y otros Ministros del Templo, y Amenofi, procurando detenerlo". El sacerdote recrimina a Sorete por haber cometido horrible sacrilegio "violando la respetable inmunidad" del templo de Isis, tras de lo cual se "escucha" un pavoroso terremoto. Oscurécese el teatro. Truenos. Larga escena entre Amenofi, Sorete y Beroe. Suenan cajas y clarines. Tocan al arma. Se indica "Música para la batalla". Más tarde, un "Recitado por Beroe", seguido de un "Aria" de la misma:

—Pero, ¡qué es esto!
Sola he quedado.
Mi dueño amado
ha muerto ya...

¡Oh, qué martirio!
¡Oh, qué delirio!
¡Dioses, piedad!

Brilla el arco iris y se aclara la situación. Aparece Sorete con soldados, que se retiran. Amasis y Beroe intervienen y luego, dice el libro, "Se sorprende Sorete en acción de ser afectado por algún frenesí, y, en tanto, empieza el retorno del recitado, que va creciendo hasta parar en música estrepitosa cuando empieza a cantar":

—¡Qué delirio, Deidades, qué tormento
me asalta el corazón, morir me siento!...

Váse, y queda "preparada la música para el 4":

—¡Piedad Dioses, piedad!
No pague inocente un reino
el particular delito
de un injusto sacrilegio.

La Jornada tercera comienza en un "Salón corto con vista de corredores que conducen a los jardines reales. Sorete va a ser juzgado y Niteti implora al gran sacerdote su benevolencia. Beroe escucha al paño. Se postra ante Amasis y le dice estar presta para el sacrificio, que ella misma comunicará a Sorete. La impresión que esto causa en el rey no puede ser más ramplona:

—Véle, pues, enhorabuena;
no te lo estorbo, con tal
que en pocos momentos vuelvas
a participarme cuanto
mi ingrato hijo resuelva...

El cuadro segundo representa una "Cárcel oscura, cerrada por varias partes de antiguos cancelos que dejan ver a lo lejos las arruinadas escaleras por donde se baja a ella". Dúo de Sorete y Beroe, que ha venido a decirle que se case con Niteti. Saca un puñal y pretende morir, nueva Cleopatra, "al acerado filo de este áspid alevé". Lo cual, claro está, impide Sorete. El dúo se impone, y comienza:

—A costa de perderte
mi bien, te di la vida,
y he sido mi homicida
por darte libertad...

Pero Niteti aparece, seguida de soldados y Beroe escapa corriendo. Escena desagradable que corta Tebafte diciendo que el rey llama a Sorete.

En efecto, mientras tanto, se ha descubierto el secreto del nacimiento de Beroe. El cuadro tercero es de gran vistosidad. El rey aparece con todo el fasto que ya conocemos. Está muy contento y todos se quedan atónitos al

ver que abraza a Beroe llamándola "hija mía". En seguida vienen las explicaciones. Resulta que Beroe tiene una señal en la mano derecha que le acredita como la verdadera Niteti que es. Suena "Música a cuatro". Los amantes quedan extasiados. Amenofi declara a la anterior Niteti su amor oculto, que ella tiene el buen gusto de no desdeñar. Amasis invita:

—Al templo, pues; y publiquen
músicas voces suaves,
al ver en quietud trocadas
tan fuertes adversidades...

Suena la música, todos cantan y la obra se acaba.

No es, pues, una simple traducción de Metastasio, sino una *refundición*, en la que se pone de relieve la acción amorosa, encuadrada en todo el fasto escénico de la corte egipcia. El episodio histórico queda reducido a un simple recurso para hilvanar la acción, que, en su desarrollo escénico, sigue fielmente lo trazado por Metastasio, inclusive, a veces, con sus propias palabras. El tomo en que se incluye el poema de Metastasio contiene otros libretos del propio abate, famosos por sus destinos operísticos: *Impermestra*, *Antigono*, *Semiramide*, *Il Re Pastore*, *L' Eroe Cinese*. El volumen de comedias donde aparece la versión española de *Nitteti* incluye también versiones de algunas de las obras del poeta italiano acabadas de mencionar, con otras no menos célebres. Dice textualmente: "Las piezas que se cantaron en el Retiro y Aranjuez fueron éstas: *Operas: Angélica y Medoro*, *El Vellón de oro*, *Polifemo y Galatea*, *Artajerjes*, *El Demofonte*, *Demetrio*, *Dido abandonada*, *Siroe*, *La Niteti*, *El Rey pastor*, *Adriano en Siria*, *Semíramis reconocida*, *El Héroe de China*, *Armida aplacada* y otras. La clasificación de *óperas*, a la vista de la versión de *La Niteti*, parece que debe aplicarse a los originales italianos más que a sus versiones en español. Según la Academia, editora de estas comedias, sus textos fueron escritos "por autores italianos y adaptadas al español por Ignacio de Luzán". Sin embargo, el autor de la versión española del *Demofonte* fué Ignacio García Malo, aunque pudiera haber otra versión de Luzán. Tanto don Ignacio de Luzán Claramunt de Suelves y Gurrea como Luciano Francisco Comella, tan popular en su tiempo, con don Cándido Trigueros, Antonio Valladares y otros ingenios más o menos ilustres en la

época se dedicaron, *pro pane lucrando*, a ese menester poco relevante de las traducciones y refundiciones. Un estudio más detenido de ellas, cotejado con sus textos originales, puede ser de interés, porque, de paso, mostrará el diferente concepto que del teatro con música se tenía en España respecto del que imperaba en Italia.

3.—No es necesario insistir acerca de las semejanzas de las versiones de la *Nitteti italiana* y *La Niteti* española con el libro servido a Verdi por Camille du Locle y Ghislanzoni, ni la consideración que se da a aquéllos como "antecedentes" de este último. No tengo idea acerca de la fortuna del teatro español de la primera mitad del siglo XVIII en Italia, en este aspecto particular. De la que el teatro italiano gozaba en España son buena muestra esas refundiciones. No era, pues necesario, que los autores del libro de *Aida* conociesen la versión española de la *Nitteti* metastasiana, ya que, por otra parte, esta obra fué puesta en música muchas veces, entre ellas por Jommelli, Hasse, Sarti y Sacchini, entre los compositores más afamados en su tiempo. El Dr. Braunstein me informa que conoce hasta veintiuna versiones musicales del poema de Metastasio, la última de ellas por el compositor bávaro J. N. Poissl, en 1865, seis años antes del estreno de *Aida*. No resulta difícil pensar que un libretista de profesión como Ghislanzoni, o un poeta de afición como Du Locle conociesen la obra metastasiana, por lo menos, ya que no la española. Mariette Bey pudo haberles dado la pista, y el trabajo de ellos, como ha podido verse, se redujo a lo que es de rigor en estos casos: cambiar el nombre de los personajes, mudar de sitio la acción (a pocas leguas de distancia), suprimir algunos cuadros e introducir pasajes nuevos. Todo ello es de necesidad para servir los gustos del público, tan cambiables en materia de óperas, y es justo reconocer que el libro que sirvió a Verdi para esa obra maestra suya es, desde el punto de vista operístico, considerablemente superior a sus antecedentes. Pero, si hay un mérito en este género de anticipaciones, nadie puede quitárselo a Metastasio, y en seguida a Luzán, o a quienquiera que fuese el desconocido autor de *La Niteti*.

P. S. En una colección de contradanzas francesas e inglesas de autor anónimo que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, hay manuscrita, una "contradanza francesa" (fol. 13 v. No. 20) titulada "La Niteti". Va con la indicación de "a ocho". Lleva su correspondiente música. La colección se estima del siglo XVIII. (Catálogo Musical de la B. N. de Madrid. Vol. I. Manuscritos, pág. 432 (número del MS. 225). Barcelona, 1946.

LA SEGUNDA SONATA PARA PIANO, DE RODOLFO HALFFTER

Por Michael GREET FIELD

UNA sonata, por su misma naturaleza, basta para que el musicógrafo pueda juzgar, firmemente, los propósitos y logros del compositor. Por ello, pues, la aparición de una nueva sonata representa un acontecimiento importante y grato, ya que nos da el derecho de esperar una obra con un mínimo de forma musical y de seriedad constructiva. Por más que el término *sonata* se haya usado en los últimos tres siglos con gran variedad de sentidos, siempre una obra que lleve este nombre prometerá de suyo no incurrir en la vaguedad formal frecuente en ciertas composiciones más libres, regidas por un concepto romántico o impresionista.

Desde su primitiva significación —de 'algo sonado' en contraposición a 'algo tocado' (*toccata*), o a 'algo cantado' (*cantata*)—, la palabra *sonata* ha ido adquiriendo un sentido muy complejo, conectado en primer lugar con la forma peculiar del primer tiempo de la llamada *sonata clásica*, que alcanzó una de sus manifestaciones más admirables en las obras de Beethoven.

Quizá la estructura más importante de la moderna música instrumental (desde el siglo XVIII hasta el colapso del sistema tonal clásico) sea la *forma sonata* —es decir, la forma del primer tiempo—, construcción complicada en la cual se desarrolla una primera idea y un grupo de segundas ideas, unidas por un puente. Este material debe ofrecer contrastes en tonalidad y en carácter.

Establecidas por un uso de siglos las bases formales de la sonata, surge para el compositor actual un problema duro de resolver. Los grandes efectos logrados por los compositores clásicos mediante la oposición de las tonalidades tónica y dominante, parecen negados al compositor que pretenda escribir una obra que sea realmente moderna y a la vez una verdadera sonata.

La *Segunda Sonata para piano*, op. 20, de Rodolfo Halffter,¹ ofrece una solución a este grave problema, dentro de una politonalidad muy personal, que viene a enriquecer las relaciones armónicas tradicionales. Ya se ha dicho repetidas veces que Halffter es heredero legítimo de Manuel de Falla y continuador de los experimentos politonales iniciados por el gran maestro español en su *Concierto para clavecín*. En obras como *Don Lindo de Almería* (para orquesta de cuerda) y las *Once Bagatelas* (para piano), se aprecia un empleo exquisito de la politonalidad, en donde Halffter logra utilizar simultáneamente hasta tres tonalidades distintas, que producen acordes ricos y muy disonantes, pero de una disonancia *lógica*, porque se basa en el fenómeno de la resonancia natural.

El fenómeno acústico de los armónicos constituye, pues, el fundamento de las relaciones tonales de la *Segunda Sonata*, en donde los valiosos experimentos de las *Bagatelas*² encuentran una justificación absoluta. En las *Bagatelas*, sobre un acorde de séptima (el acorde predilecto de Halffter), se construye el edificio politonal. Ahora, en la nueva sonata, el edificio se complica con una infinidad de relaciones politonales, en las cuales juega un papel importante la resonancia natural de la tercera mayor de un acorde de quinta.

La sonata se compone de cuatro movimientos: allegro (forma sonata *sui generis*), andante (lied-sonata sin desarrollo), scherzo (cuasi clásico, con el trío correspondiente), y rondó (en el cual se varía el estribillo en cada reaparición).

¹ Estrenada por Miguel García Mora, en la Sala Manuel M. Ponce, el 4 de agosto de 1952. (*Conciertos de Bellas Artes*).

² Véase mi artículo *Las Once Bagatelas de Rodolfo Halffter* publicado en NUESTRA MUSICA, año VI, número 21, primer trimestre de 1951.

Tal es, en líneas generales, la estructura de la obra. Se ve que Halffter optó por un decidido acercamiento a la sonata clásica, en sus cuatro movimientos, cada uno con su propio material temático. Describir cómo se logra aquí la unidad total es tarea ardua y que, en parte, escapa a cualquier análisis técnico: cada composición musical realmente lograda tiene una forma interior difícil de fijar mediante análisis o descripciones. Digamos, simplemente, que el efecto conjunto de la obra satisface de manera sobresaliente. Cada movimiento se construye según una recia personalidad de compositor y la obra alcanza un resultado estético de positiva belleza. Y digamos también, de otro lado, que Halffter se planteó y resolvió —como en sus demás obras— un problema rehuído por muchos compositores modernos: lograr una forma de firme y auténtica unidad. ¿Cuántos no se conforman con una unidad aparente o lograda a base de efectismos?

Detengámonos a observar el primer tiempo, que ya calificamos de forma sonata *sui generis*. Subrayemos en primer término que la antigua relación de tónica y dominante se sustituye por la oposición del modo mixolidio y la tonalidad de *la mayor*, a la cual se llega mediante un *punte* modulante que parte de la tonalidad de *do mayor*. La primera idea, en el modo mixolidio, es una vigorosa melodía en compás de 3/8, la cual recuerda un tanto a la de la primera *bagatela* (no olvidemos que las *Once Bagatelas*, op. 19, se escribieron poco antes de esta sonata). Luego el *punte* conduce a *la mayor*, tonalidad ésta del grupo de las segundas ideas, y que hace las veces de la tonalidad de la dominante en esta originalísima *forma sonata*. El desarrollo se caracteriza por el hecho de utilizar únicamente el material de la primera idea, la cual aparece aquí transformada mediante múltiples modulaciones. Ya Beethoven sentó el precedente de que el compositor podía elegir aquellas ideas o fragmentos de ideas que le parecieran más adecuadas para trazar el desarrollo. Y tales libertades, claro está, son el derecho de todo compositor de verdadero talento. ¡Sólo el que conoce a fondo las reglas sabe cuánto puede apartarse de ellas! La reexposición se inicia por una nueva versión del *punte* —pues prescinde de la primera idea, muy elaborada ya en el desarrollo inmediato anterior— y continúa con el grupo de segundas ideas, ahora en la tonalidad de *do mayor*. La *coda* parece afirmar la tonalidad de *do mayor*, pero ofrece un colorido particular, gracias a la combinación de esta tonalidad con la de *la bemol mayor*.

Aunque podría hacerse ahora un análisis completo de esta sonata, no es nuestro propósito describir en palabras lo que tan agradablemente puede

apreciarse por los oídos. La calidad musical muestra el sello de distinción que francamente esperábamos de Rodolfo Halffter, calidad que nos viene a resarcir de lo poco abundante de su producción. Hay una facilidad melódica deliciosa en todos los tiempos. El segundo alcanza una verdadera profundidad de emoción con gran economía de recursos. El *scherzo* es una página brillante, llena de hermosas sonoridades, que posee el espíritu y la ligereza característicos. El estribillo del *rondó* se presenta con un sabor hispánico muy típico de Rodolfo Halffter; recordemos el excelente comienzo del *Concierto para violín*, o la primera frase de *Feliciano me adora* (segundo *Soneto de Sor Juana*).

No es posible vaticinar hasta qué punto, más avanzado aún, llevará Halffter su técnica politonal. Dudamos de que Halffter sea un compositor capaz de repetirse, movido por el interés de obtener un éxito seguro. Nunca ha cometido el error de “decirse de nuevo” con tal de ganar el aplauso garantizado. Esperemos con interés sus próximas obras, las cuales, sin duda alguna, revelarán adelantos en la marcha de su pensamiento artístico. Y si cambia de dirección, podemos estar seguros de que será una dirección escogida lógicamente, dado el valor de sus obras anteriores.

LA "PEQUEÑA SINFONIA PARA CUERDAS", DE BLAS GALINDO

Por María Teresa CASTRILLON

EL día 22 del pasado mes de agosto, la Orquesta Sinfónica Nacional ofreció en primera audición mundial, la *Pequeña Sinfonía para Cuerdas*, de Blas Galindo, bajo la dirección del maestro José Pablo Moncayo. Esta obra ha sido compuesta por encargo de la citada Orquesta.

Galindo es uno de nuestros mejores exponentes en el campo de la composición y esta obra suya vino a reafirmar la opinión que de él tiene el público. El estilo de esta sinfonía se asemeja al de la *Sonata para violín* y al de la *Sonata para cello*. Algo nos recuerda también a algunos de sus ballets.

El plan de la *Pequeña Sinfonía* está de acuerdo con las formas clásicas. Consta de tres movimientos: el primero tiene la característica *forma sonata*, el segundo es un *lied* y el tercero un *rondó*.

El primer movimiento se inicia con el tema principal, que va cobrando

mayor vigor hasta llegar al puente constituido con los mismos elementos en forma descendente y en fortísimo; sigue una variante del primer tema que conduce a la segunda idea en un *andante cantabile*, que luego se convierte en una fuga en estilo moderno. El desarrollo está elaborado con elementos de los dos temas, un poco modificados en su ritmo. En la reexposición aparecen todos los elementos con ligeras variantes y termina con una pequeña *coda*.

El segundo movimiento empieza con un tema de carácter dulce, de gran sabor mexicano, que se repite varias veces en los diferentes instrumentos, tocándose con sordina; este tema constituye la primera sección del lied; la segunda es semejante a la primera, pero tocándose sin sordina. Luego vuelve a aparecer el material de la primera sección, con sordina y un poco modificado.

El rondó final está formado por cinco secciones: estribillo o refrán, copla, estribillo, segunda copla, estribillo y coda. El estribillo es un Allegro con atractivo ritmo que contrasta con el movimiento lento y de carácter *cantabile* de la primera copla. Vuelve el estribillo y a continuación la segunda copla con el tema del segundo movimiento, expuesto primero por los violoncellos y luego por los demás instrumentos; aparece por última vez el refrán y termina con una coda formada con elementos del primer tema del movimiento inicial.

En esta *Pequeña Sinfonía*, Galindo logró imprimir su propia personalidad. La obra está plena de inspirados temas y de emotividad. Podemos decir que cumplió con el encargo satisfactoriamente.

En rigor, las obras sinfónicas mexicanas más importantes habían sido escritas por encargo de la extinta Orquesta Sinfónica de México, que en sus 21 años de existencia se propuso estimular a los compositores nacionales. La Sinfónica Nacional, en sus 5 años de vida, es ésta la primera vez que hace un encargo y es de desear que no sea la última, pues además de contribuir al desarrollo de la música mexicana, da a conocer nuestros valores, que muchas veces permanecen ignorados por no disponer de una buena orquesta que dé a conocer sus composiciones.

NUESTRA M U S I C A

*REVISTA TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO*

Director
RODOLFO HALFFTER

INDICE

AÑO SEPTIMO — ENERO-OCTUBRE 1952

PUBLICACION DE EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA

Bernal Jiménez, Miguel

La música en Valladolid de Michoacán, 5.

Castrillón, María Teresa

La Pequeña Sinfonía para cuerdas, de Blas Galindo, 212.

Critilo

Bonampak, ballet de Luis Sandi, 157.

Collaer, Paul

Situación de la música en Francia a partir de 1945, 17.

Durand, José

Ideas Musicales de Ortega y Gasset, 188.

Field, Michael Greet

Idea y Estilo, 65.

La Segunda Sonata para piano, de Rodolfo Halffter, 208.

García Morillo, Roberto

La música en la Argentina, 81.

Mendoza, Vicente T.

Música en el Coliseo de México, 108.

Reyes Meave, Manuel

Psicobiografía de Silvestre Revueltas, 173.

Romero, Jesús C.

Candelario Huízar, 45.

Salazar, Adolfo

La sinfonía y su orquesta, 28.

Músicas Negras, 134.

Matastasio, La Niteti española y la prosapia de Aida, 198.

Sandi, Luis

Problemas del compositor en América, 62.

Schoenberg, Arnold

Momento de transición, 169.

LIBRERIA BRITANICA

Lerma 2, México, D. F. Esq. Lerma y Marne.

Teléfono 35-37-67.

Partituras de música clásica y moderna,
editadas en Inglaterra.

P O L I F O N I A

Revista Musical Argentina.

Información y crítica de la actividad musical en la
Argentina y en el exterior.

Aparece mensualmente con colaboraciones
de destacados musicógrafos del país y ex-
tranjeros y amplias reseñas informativas.

Suscripción anual:

Argentina: \$20.00 moneda argentina.

Otros países: Dos dólares.

Córdoba 664-2º.

BUENOS AIRES.

BOOSEY AND HAWKES, LTD.

295 Regent Street, Londres.

PUBLICACIONES RECIENTES

Benjamin Britten, *Six Metamorphoses after Ovid* (oboe solo).
Aaron Copland, *Concerto para clarinete* (partitura de orquesta).
Joseph Haydn, *Concerto No. 1 en Re para corno* (corno y piano).
Bohuslav Martinu, *Pequeña Suite de "Comedy on the Bridge"* (partitura de orquesta).

Partituras de bolsillo

J. S. Bach, *Ofrenda Musical*.
Aaron Copland, *Cuarteto para piano y cuerdas*.
Richard Strauss, *Symphonie für Bläser* (1945).
Igor Stravinsky, *Capriccio para piano y orquesta*.

Todas las "Hawkes Pocket Scores" de obras clásicas contienen un análisis musical con texto inglés y español.

HINRICHSSEN EDITION

Londres.

PUBLICACIONES RECIENTES

Alec Rowley, *Concerto in D*, para piano y orquesta de cuerda.
Tchrepnine, *Fantaisie*, para piano y orquesta.
Lancen, *Domino (Suite Fantasque)*, para piano.
Ingles Gundry, *Heyday Freedom*, partitura de orquesta.

CHAPELL & Co., Inc.

RKO Bldg. Rockefeller Center. New York 20, N. Y.

Partituras de orquesta de reciente publicación:

Bernard Wagenaar: *IV Sinfonía*.
Don Gillis: *The Alamo*.
Abram Chasius: *Period Suite*.
Robert Russell Bennett: *Suite of Old American Dances*.
Morton Gould: *Philharmonic Waltzes*.
Alan Shulman: *Waltzes for orchestra*.
David Diamond: *Overture to The Tempest*.
Morton Gould: *Serenade of Carols*.
Elie Siegmeister: *From My Window*.

OXFORD UNIVERSITY PRESS

Music Department

44 Conduit Street. London, W. 1.

Partitura de orquesta de reciente publicación:

Alan Rawsthorne: *Sinfonía*.



ESCUELA BANCARIA Y COMERCIAL

INSCRIPCIONES para 1953, a partir del 10. de diciembre.
APERTURA DE CURSOS, lunes 12 de enero de 1953.

CURSOS ORALES (para estudiantes de ambos sexos)
De 8 a 12 y de 15 a 17 de lunes a viernes.

CARRERAS:

CONTADOR PUBLICO Y AUDITOR	5 años
SECRETARIA TAQUIGRAFA	2 años
CONTADOR PRIVADO Y ADMINISTRACION	3 años
FUNCIONARIO BANCARIO	4 años

CURSOS ORALES (para empleados, fuera de las horas de oficina)
De 18 a 21 de lunes a viernes.

CARRERAS:

CONTADOR PRIVADO	3 años
FUNCIONARIO BANCARIO	4 años

CURSOS ORALES (para Secretarias Taquígrafas postgraduadas)
De 18 a 20 de lunes a viernes.

CURSOS POR CORRESPONDENCIA

CARRERAS:

CONTADOR PRIVADO
FUNCIONARIO BANCARIO
MATERIAS SUELTAS DE ESPECIALIZACION.

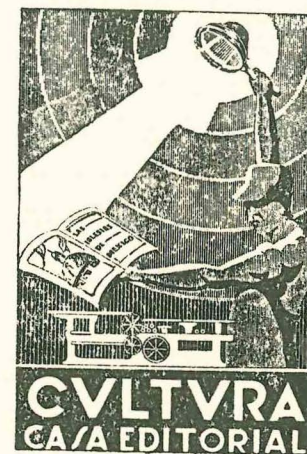
PIDANOS INFORMES HOY MISMO Y LE ENVIAREMOS INMEDIATAMENTE NUESTROS PROSPECTOS DESCRIPTIVOS.

ESCUELA BANCARIA Y COMERCIAL
Reforma 202, México 6, D. F.

Sírvanse remitirme amplios informes de sus Cursos Orales [] por Correspondencia [] (marque con una cruz).

Nombre
Dirección
Población Estado.....

C-XI-52.



TALLERES GRAFICOS, S. A.

AV. REP. DE GUATEMALA 96

TELS.: 12-74-41; 36-36-32.

MEXICO 1, D. F.

Ediciones Mexicanas de Música, A. C.

Catálogo

Piano

ROSITA BAL: PRELUDIO
CARLOS CHAVEZ: ESTUDIO PARA PIANO
BLAS GALINDO: CINCO PRELUDIOS
RODOLFO HALFFTER: HOMENAJE A ANTONIO MACHADO
RODOLFO HALFFTER: SONATA
RODOLFO HALFFTER: ONCE BAGATELAS
E. HERNANDEZ MONCADA: CINCO PIEZAS BAILABLES
J. P. MONCAYO: TRES PIEZAS PARA PIANO

Canto y Piano

J. BAL Y GAY: CUATRO PIEZAS
CARLOS CHAVEZ: CANTO A LA TIERRA
BLAS GALINDO: DOS CANCIONES
RODOLFO HALFFTER: DOS SONETOS
MARIA TERESA PRIETO: ODA CELESTES.
LUIS SANDI: DIEZ HAIKAIS

Guitarra

LUIS SANDI: FATIMA, SUITE GALANTE

Coro a Cappella

J. BAL Y GAY: LEÑADOR, NO TALES EL PINO
BLAS GALINDO: DOS CORAZONES
C. JIMENEZ MABARAK: AMANECIA EN EL NARANJEL
ADOLFO SALAZAR: CUATRO LETRILLAS DE CERVANTES
LUIS SANDI: QUISIERA TE PEDIR, NISIDA, CUENTA
RAFAEL J. TELLO: PEQUEÑA MISA FUNEBRE

Violín y Piano

BLAS GALINDO: SONATA
RODOLFO HALFFTER: PASTORAL

Música de Cámara

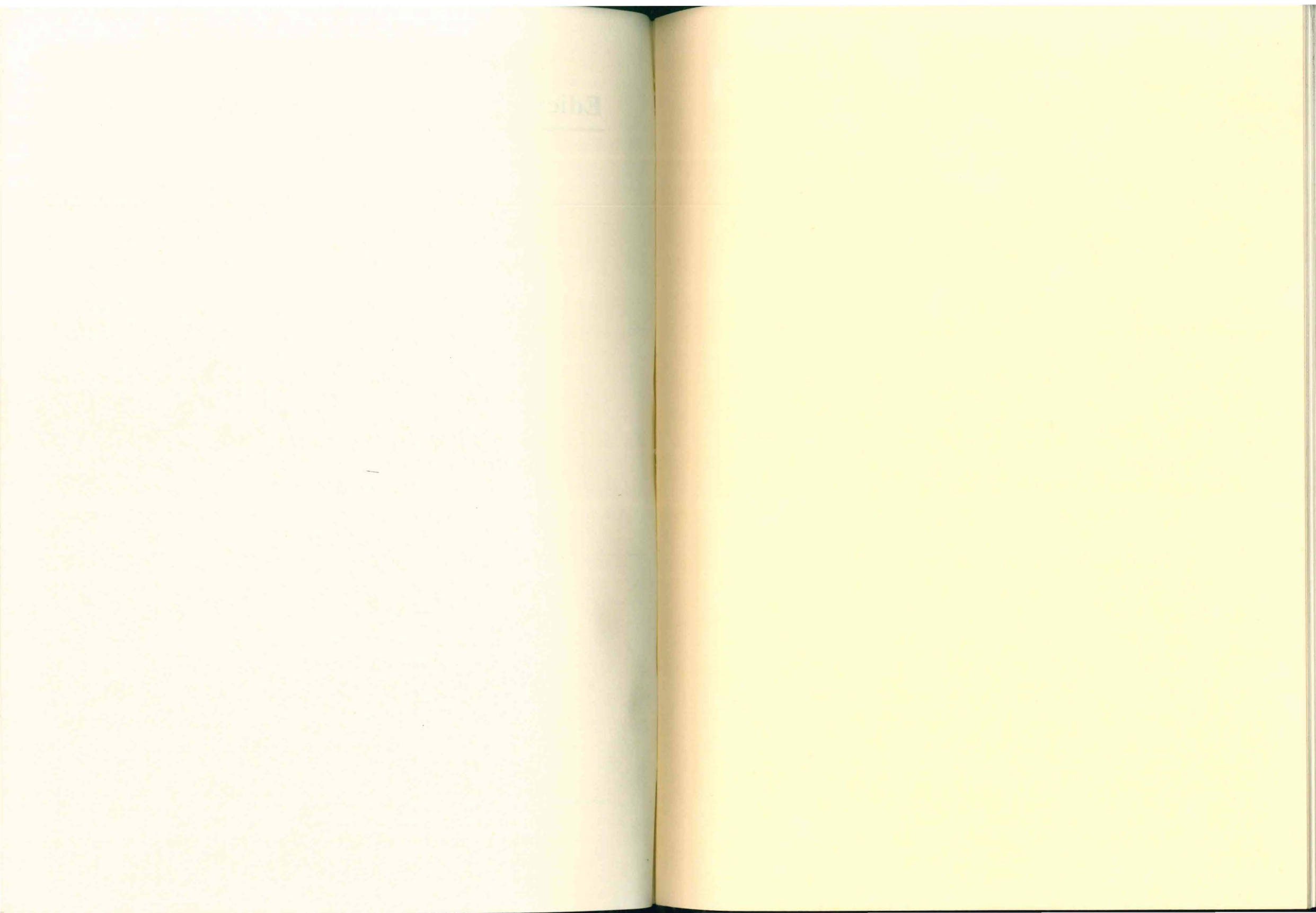
M. BERNAL JIMENEZ: CUARTETO VIRREINAL para instrumentos de arco
M. M. PONCE: TRIO PARA VIOLIN, VIOLA Y VIOLONCELLO
LUIS SANDI: CUARTETO PARA INSTRUMENTOS DE ARCO

Orquesta

J. BAL Y GAY: SERENATA PARA ORQUESTA DE CUERDA
CARLOS CHAVEZ: LA HIJA DE COLQUIDE, SUITE SINFONICA
RODOLFO HALFFTER: LA MADRUGADA DEL PANADERO
J. P. MONCAYO: HUAPANGO

Obras Pedagógicas

J. J. BARRERA VANEGAS: METODO DE SOLFEO Y GUIA
METODOLOGICA





ORGANOS HAMMOND
Para Iglesias y Residencias

PIANOS SOLOVOX ARMONIOS

Schiefer Hermanos

Venustiano Carranza 21, altos.
México, D. F.

Teléfonos:

Ericsson: 12-25-25

Mexicana 35-55-52

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, BLAS GALINDO, RO-
DOLFO HALFFTER, J. PABLO MONCAYO,
ADOLFO SALAZAR, LUIS SANDI.

SUMARIO:

*La Música Tradicional Española en México, por VICENTE
T. MENDOZA.- El "Concepto de la Obra" en el Rena-
cimiento, por ADOLFO SALAZAR.- El Pecado Original,
por JESUS BAL Y GAY.*

Año VIII - Núm. 29 - 1er. Trimestre, 1953 - México, D. F.

NUESTRA
MUSICA

NUESTRA MUSICA

PUBLICACION DE
EDICIONES MEXICANAS
DE MUSICA

Director
RODOLFO HALFFTER

Redacción y Administración
Avenida Juárez 18, Desp. 206.
México, D. F.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Seis números	\$ 10.00 m. n.
Número suelto	2.00 „ „
Número atrasado	4.00 „ „

Para el extranjero:

Seis números	2.50 Dls.
Número suelto	0.50 „
Número atrasado	1.00 „

Registrado como artículo de 2a. clase en la Administración de Correos de México, D. F., el 5 de abril de 1946.

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER, J. PABLO MONCAYO,
ADOLFO SALAZAR, LUIS SANDI.

SUMARIO:

La Música Tradicional Española en México, por VICENTE T. MENDOZA.- El "Concepto de la Obra" en el Renacimiento, por ADOLFO SALAZAR.- El Pecado Original, por JESUS BAL Y GAY.

Año VIII - Núm. 29 - 1er. Trimestre, 1953 - México, D. F.

LA MÚSICA TRADICIONAL ESPAÑOLA EN MÉXICO

Por el Prof. *Vicente T. MENDOZA*,
del Instituto de Investigaciones Estéticas
de la Universidad Nacional Autónoma
de México.

*Trabajo leído por su autor en el Casino
Español el día 29 de septiembre de 1952.*

EL objeto de este trabajo es mostrar, de una manera breve y casi panorámica, el estado de la Música Tradicional Española en México.

El tema que he seleccionado no abarca el total de la música española, sino sólo un aspecto, el tradicional, es decir, aquella música traída por los colonizadores de México, y por mejor pun-

tualizar, sólo me ocuparé de cómo la música tradicional de la península vive entre nosotros, cómo la encontramos los que, viviendo en este siglo, nos ha tocado en suerte estudiar los problemas de nuestra cultura. Hay que hacer constar que consideramos esta tradición, solamente a partir del descubrimiento y la conquista, en pleno siglo XVI, con la evolución alcanzada por España y con todos los ingredientes que hasta entonces habían participado en su formación.

Es hasta ahora, al estudiar los elementos constitutivos de esta música, cuando el análisis nos ha forzado a distinguir los caracteres de lo aportado por las diversas regiones peninsulares, a los cuales aludiré en el transcurso de esta exposición.

Debo hacer hincapié en que la música española a que voy a referirme no es aquella de reciente importación que conserva la pureza de sus rasgos, sino la que a lo largo de cuatro centurias ha caído en buena tierra y ha florecido, transformándose, cambiando, tal vez de color y de tamaño, como muchas de las frutas traídas también de la Península y trasplantadas a nuestros huertos y así como éstas, al cambiar de tierras, agua y clima, perdieron o ganaron, así los cantos, al pasar de padres a hijos, en los múltiples mestizajes que resultaron de la unión de peninsulares con nuestras indias, con el tiempo y la distancia, se han variado también perdiendo y ganando, pero mostrando a todas luces su origen.

Durante mi carrera me ha tocado ocuparme por igual, lo mismo de la música nativa, tratando de investigar sus orígenes, como de los tipos que constituyen la música española y cómo hemos ido asimilando éstos; no con miras a especular dentro de un indigenismo cerrado ni tampoco dentro de un españolismo de una sola faceta; no con un afán únicamente de análisis, sino más bien con un deseo de síntesis, cuyos resultados muestren al mundo cuáles son los verdaderos caracteres de la música de México. Mas de hecho me ha tocado internarme en un campo inexplorado cuando los musicógrafos españoles de prestigio, con quienes ahora convivimos aún no habían llegado; pero consciente de nuestra época, me impuse como misión ahondar en estos

problemas apasionantes; y parte de mis observaciones son las que mostraré a ustedes en el curso de este trabajo.

Hace ya luengos años, en el Conservatorio Nacional, algunos compañeros de estudio y yo entre ellos, tratábamos de localizar, entender y definir la música auténtica de México; por entonces no aparecía ninguna respuesta que dejara satisfechas nuestras dudas; palpábamos los efectos de la Revolución mexicana en el afloramiento de canciones, nos deslumbraban los sonos de Jalisco, la música jarocho nos embriagaba con sus ritmos, era para nosotros un verdadero hallazgo una canción; andábamos en busca de las raíces de nuestra expresión musical; tratábamos de penetrar en nuestra prehistoria y hurgábamos en los instrumentos, cantos y bailes de nuestras tribus más remontadas: tarahumaras, seris, yaquis, huicholes, lacandones y mayas. Cuántas veces ante la empresa casi imposible de depurar la música que usaran los aztecas de Tenochtitlán, antes de la conquista, nos asaltó la talarante interrogación: ¿Cuál fué la música autóctona de México? La respuesta fué: "Conozcamos primero la música que aportaron los conquistadores y luego, por eliminación, apartando ésta tiene que quedar la indígena como residuo forzoso". Tal fué el origen de nuestras inquietudes y de mis esfuerzos por ahondar en los cancioneros musicales españoles, en la música regional de la Península, interrogando epistolarmente a musicógrafos amigos de allende los mares e investigando en los diversos elementos que aportó la cultura hispánica al canto y al baile de nuestro país; así como mi tendencia a entender, conocer y aquilatar las diversas modificaciones que han sufrido al pasar, durante los siglos de coloniaje, el siglo de vida independiente y la media centuria que va transcurrida.

Bien sabido es que el conquistador castellano, tras de atravesar el Atlántico y poner el pie en las Antillas, lo mismo cruzaba el Darién y se dirigía hacia el Perú, que tocando Cozumel y Champotón, desembarcaba en la Antigua y tomaba el camino a la Gran Tenochtitlán. Esta ruta entre Cuba y Veracruz fué repetida, no sólo con los viajes de Grijalva, Hernández de Córdoba y Cortés, sino ya ganado México, los galeones españoles la hicieron innumerables veces, y del mismo modo, a lomo de mula,

en coche o a pie, el camino de Veracruz a Jalapa, Puebla y México, frecuentado constantemente, estuvo jalonado con mesones y ventas, en donde los viajeros tomaban descanso y refacción y las caballerías eran remudadas. Así sabemos por Motolinia cómo llegaron los primeros ministriles y enseñaron a tañer instrumentos a los indios en Tlaxcala y, naturalmente, pasaban luego a México en busca de un destino.

La ruta señalada la recorrieron Cortés y sus soldados, los comerciantes y alcabaleros del rey, los frailes y los virreyes hasta constituir México en un gran centro, del cual partían en todas direcciones los descubridores de minas y tierras, los colonizadores, quienes hallaron en la variedad topográfica del país regiones aptas para desarrollar en ellas sus hábitos ancestrales de agricultores, ganaderos y mineros, y así poblaron los minerales de donde salían el oro y la plata que hicieron famosos a Tasco, Real del Monte, Guanajuato, Zacatecas y Alamos. En esta forma se establecieron los caminos de la cultura. Uno, siguiendo hacia Guadalajara y Compostela, por la costa del Pacífico hasta penetrar a las Californias; otro, por Aguascalientes, Zacatecas, Durango y Chihuahua hasta El Paso, se prolongaba a Santa Fe y ciudades españolas, en el Nuevo México; uno más partía rumbo a San Luis Potosí, Saltillo, Monterrey, el actual Laredo, internándose en Texas. Y de igual manera quedó trazado el camino México, Puebla, Oaxaca, Istmo de Tehuantepec y Chiapas, penetrando a Guatemala. Y naturalmente cada individuo y cada familia que se establecía a lo largo de estas vías, llevaba consigo sus costumbres, sus cantos y sus bailes.

La labor educadora de los misioneros quedó patentizada por la fundación de la Primera Escuela de Música en Texcoco, trasladada después a México, por fray Pedro de Gante; por la de las escuelas de música en Santa Fe y en Atotonilco el Grande por el agustino fray Alonso de Borja. Otras órdenes monásticas continuaron la labor más tarde, evangelizando los dominicos en Oaxaca y los jesuitas en la Costa, desde Nayarit a California; todos ellos dejaron una enseñanza profunda de la música por medio del canto gregoriano, del canto llano y del canto de órgano; igualmente se les debe la popularización de la música litúr-

gica, la cual se conserva todavía en labios de nuestros indígenas por medio de los acentos conmovedores del Alabado. La manera típica de cantar de nuestro pueblo, a base de terceras y sextas paralelas, no es sino la práctica tradicional y empírica del dis-cante o falso bordón que los evangelistas enseñaron. (Ej. 1).

La enseñanza que los frailes evangelizadores impartieron a los indios, por lo que respecta a la música, dió frutos copiosos, como dice Motolinia refiriéndose a Tlaxcala, hacia el año 1539:

“Han estos tlaxcaltecas regocijado mucho los divinos oficios con cantos y músicas de canto de órgano; tenían dos capillas; cada una de más de veinte cantores, y otras dos de flautas, con las cuales también tañían rabel y jabevas (flautas moriscas), y muy buenos maestros de atabales concordantes con campanas pequeñas que sonaban sabrosamente”.

Y entre los cantos tradicionales que difundieron por todo el país debo mencionar el villancico, tanto religioso como profano, y el mismo fraile asienta que en dicha ciudad fué presentado el Auto de “La Caída de nuestros primeros padres”, y en él “fueron cantando por derechas en canto de órgano un villancico que decía:

Para qué comió/la primer casada,
para qué comió/la fruta vedada.
La primer casada/ella y su marido,
a Dios han traído/en pobre posada,
por haber comido/la fruta vedada”.

Y este género, el más primitivo en mi concepto, de la producción musical hispana, se extendió como mancha de aceite llegando hasta los últimos rincones de la Nueva España, Texas, Nuevo México, California, en forma de villancicos de Navidad y formando parte de las numerosas pastorelas y coloquios que con motivo del Nacimiento de Cristo se han representado en México desde hace dos o tres siglos. Prueba de esto son los villancicos que forman parte del Archivo Musical de Las Rosas, de Morelia. Sor Juana Inés de la Cruz escribió villancicos para

los maitines de la Concepción y de San Pedro, destinados a las Catedrales de México, Puebla, Oaxaca y Guatemala. Y tan saturado quedó el país con estos cantos, aprovechados para adorar al Niño Jesús en su nacimiento, que las madres mexicanas los han utilizado desde entonces para arrullar a sus hijos y a sus nietos. Es interesante hacer notar cómo nuestras madres nos han dormido con arrullos al Niño Dios, propiamente con villancicos de la más pura tradición; así encontramos todos aquellos cantos que empiezan:

A la rorro niño. . .	Toronjil de plata. . .
Arriba del cielo. . .	Duérmete, niñoito, que tengo que
Gorrioncito hermoso. . .	hacer. . .
Este niño lindo. . .	La Virgen lavaba. . .

usados todavía en Castilla la Vieja; sobre todo aquel ciclo de *las manzanas* en que interviene Señora Santa Ana. Y estos ritmos tan ingenuos y simples es muy posible que vinieran en labios de asturianos, puesto que se identifican con la Canción del per lindango. (Ejs. 2 y 3).

Todavía en Santiago Tuxtla, Ver., acostumbran cantar viejos villancicos como el de la "Enhorabuena" a la Virgen María:

Venga en horabuena/la bella María
a dar a estos campos/placer y alegría.

Y las Pascuas de la misma región, cuyo estribillo dice:

Y de rama en rama/y de flor en flor
canta un pajarillo/rendido de amor.

que recuerdan villancicos clásicos del Siglo de Oro como uno de Alvaro de los Ríos.

La costumbre de los Aguinaldos que piden en el Puerto de Veracruz, llevando una rama de pino adornada con cintas y con luces, que antes de arribar a nuestras costas dejó descendencia en Puerto Rico, también es descendencia del villancico:

Naranjas y limas,/limas y limones,
más linda es la Virgen/que todas las flores.

Y a propósito del ciclo de Navidad, muchos cantos de nuestras posadas derivan de muñeiras gallegas como aquellas:

Andale, Anita;/no te dilates. . .
No quiero oro/ni quiero plata. . .

También, como resultado de las enseñanzas de los religiosos franciscanos en el colegio de Santiago Tlaltelolco, quedó la costumbre, practicada durante muchos años bajo el gobierno colonial, de cantar "Tocotines", en idioma mexicano, castellano y latín, el 13 de agosto, día de San Hipólito, en el Paseo del Pendón, cuyos versos decían:

Al baile, caciques,/de gala ocurrid,
que todos los culhuas/mandé prevenir;
con mantas vistosas/y plumas, salid.

Otros "Tocotines" dedicados a la Virgen María se consignan en la obra "Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado":

Bailad, mexicanos,/suena el Tocotín,
pues triunfa María/con dicha feliz. . .

La música tradicional española de carácter profano vino en el bagaje de los ministriles que acompañaron a Cortés en su empresa y lo siguieron más tarde en su expedición a las Hibueras. Sus nombres los ha consignado la historia: Ortiz "el músico", tañedor de viola y maestro de danzar; Porras, gran cantor; mae-se Pedro el del arpa; Sebastián Rodríguez, trompeta; Benito Bejel, tañedor de tambor y tamborino en los ejércitos de Italia; y un Fulano Morón, gran músico, y Canillas, otro atambor, y el mismo fray Bartolomé de Olmedo, y muchos de ellos pusieron tienda de enseñar música después que fué pacificado México. Y tras éstos vinieron muchos ministriles que tañían rabel y lo enseñaron a tocar, así como el órgano, y entre sus enseñanzas estu-

vieron indudablemente aquellas piezas igualmente en boga en la península: La Alemana, Alta y Baja; La Gallarda o Española, junto con la desenvuelta Chacona, así como la vertiginosa Zarabanda o Zarabandilleja, cuyas huellas aún pueden rastrearse en los documentos del Archivo General de la Nación; una de sus derivaciones fué la deshonesta Zarabandilla y el Don Golondrón.

Y todos estos cantos y bailes irrumpieron por nuestros valles y montañas como un oleaje incontenible, constituyendo los primeros jalones de la música española en México.

Todos los autores están contestes en que el romance español llegó a América en labios de los conquistadores, y efectivamente, es una verdad innegable que Cortés y sus capitanes intercalaban en su lenguaje fragmentos de romances viejos y aún se conservan noticias de aquellos que repetían:

Denos Dios ventura en armas/como al paladín Roldán. . .
Cata Francia, Montesinos,/cata París la ciudad. . .

Hacia los años del descubrimiento de América debe haber estado en pleno auge el romance del Incendio de Roma, pues no solamente lo mencionan los conquistadores, sino también los frailes como Fray Nicolás de Perea, el agustino, quien en su lecho de moribundo se caía de risa porque el demonio le tentaba cantándole con muy mala voz: "Mira Nero de Tarpeya/a Roma cómo se ardía". Otros romances de la historia de España pasaron a formar parte del acervo tradicional en México, tales "El Cerco de Zamora", "La Conquista de Sevilla", "La Batalla de Roncesvalles" y "Bernardo del Carpio". También los agustinos en las regiones por ellos evangelizadas acostumbraron enseñar a los indígenas romances religiosos, que les hacían cantar como alabados al amanecer, antes de salir al campo a las labores y al regresar después del trabajo; entre éstos están los de "Las Horas de la Pasión de Cristo", el de "La Sangre de Cristo" y otra serie numerosa como el de "La Virgen camino del Calvario", que principia generalmente: "Jueves Santo a media noche". . .; "La intercesión de la Virgen" cuya iniciación es: "En un olivar frondoso. . ." y otros más como el de "La Ultima Cena del Señor", el de "Las Se-

ñas del Niño Jesús" cuando estuvo perdido en Jerusalén, y otros de Navidad como el de "La Buenaventura de Cristo" dicha por una gitana y el de "La Anunciación del Angel a los Pastores".

Entre los romances novelescos más famosos que aún se hallan en perfecto uso entre nosotros, debo mencionar los de "La Esposa infiel", "La Amiga de Bernal Francés", conocido también por "Doña Elena y Don Fernando"; "Delgadina", con versiones andaluzas y asturianas, con estribillo de repique de campanas o bien con aquel estribillo que dice: "Con el lingo lingo, con el lingo laira, con el limón verde y su fresco limonar". Los romances de "Las señas del esposo", "La mal casada", "La esposa difunta", refundido más tarde en el de "Alfonso XII", "El caballero que busca esposa", el de "Santa Catarina", "Gerineldo" y "El Conde Sol", "El Enamorado y la Muerte", "Las Hijas de Merino"; pastoriles como "La Dama y el pastor", "La pastorcita", "La Zagala dormida" y aun el humorístico infantil de "El Gato enamorado". Del mismo modo son innumerables las Relaciones o corridas andaluzas, los romancillos infantiles y aun letrillas en las que se mencionan las partes del arado, como aquella de: "Y se me reventó el barzón y siempre la yunta andando. . ." (Ej. 4).

Los Aguinaldos o coplas petitorias, utilizadas lo mismo en España que en México, junto con las Albadas o Mañanitas para dar los días a personas de consideración, los encontramos tan enraizados en nuestra cultura que aun entre tribus remontadas como los coras de Nayarit se les puede identificar por las canciones llamadas "Pachitas". Las Albadas de día de cumpleaños tienen entre nosotros el doble aspecto religioso y profano, pues lo mismo se entonan a la puerta de los Santuarios los días del Santo titular, como en las rejas de las amadas o para saludar en forma agradable a los dueños de las haciendas. (Ej. 5).

La forma literaria y musical de estas canciones de Albada viene a ser la misma que en España, siendo algunas de pura cepa castellana: la copla y el cantar:

El día que tú naciste/nacieron todas las flores,
y en la pila del bautismo/cantaron los ruseñores.

Del mismo modo que el alma de Andalucía la constituyen

las coplas y los cantares, al pasar a México han penetrado tan hondo en el alma del mexicano, que éste se ha connaturalizado con dicha expresión musical hasta hacerla su lenguaje y utilizarla en todas las circunstancias de la vida, especialmente en sus expansiones amorosas. (Ej. 6).

Pero otros elementos de la cultura española, especialmente de Castilla, como la canción cazurra, nos son igualmente familiares, y el mexicano con un gran sentido de asimilación, los ha hecho suyos, imprimiéndoles un carácter más acerado y agudo. Sólo mencionaré las Coplas del Coyote Viejo.

En el folklore infantil de México encontramos igualmente la corriente continua de la tradición hispánica, algunos ejemplos son mencionados ya por Rodrigo Caro en el siglo XVI, y tanto los textos como las melodías mantienen una persistencia asombrosa y puede decirse que el núcleo más importante fué trasladado de Castilla La Vieja, región de Burgos, Soria y Logroño a México. Sirvan de ejemplo: "San Serafín del Monte", "La Viudita de Santa Isabel", "La Monjita del Monasterio", "La Pájara pinta", "La Víbora de la mar", "Al Animo", "Milano", "El Lobo", "El Perrito ladrón", "Pipis y Gañas", "Pun puñete", "A Madrú, señores", "Las cortinas de mi alcoba", "El conejo", "La torre en guardia" y otros innumerables. Puede decirse que es una cepa viva y floreciente la que trasplantada aún continúa dando racimos, y está tan dispersa por el país, que en cualquier lugar en que se busque se encontrará este material en abundancia. Coplas de nana, coplas de escolares, pegas y burlas, cuentos de nunca acabar, disparates, patrañas y mentiras, almonedas y testamentos y cantos aglutinantes como "El real y medio", "La rana" o "Los diez perritos". (Ej. 7).

La época de mayor apogeo de la música tradicional española en México fué sin duda, la segunda mitad del siglo XVIII con la Tonadilla Escénica, reflejo indudable de los acontecimientos sociales de España, todo aquello que se representó en los Corrales de la Cruz y La Pacheca, de Madrid, tuvo su repercusión en el Coliseo de México: las mismas obras líricas, los mismos bailes, los mismos autores, y en ocasiones, las tonadilleras contratadas en Cádiz, hicieron de México un centro de irradiación cuyo flujo

y reflujo se dejó sentir hasta California y Texas, por el Norte y hasta Centro América, por el Sur. Las mismas madamas, las mismas majas, petimetres y usías, las mismas coplas y sátiras, las mismas críticas sociales salieron de nuestro Coliseo en boca de arrieros y tratantes a recorrer todo el país; los mayores éxitos de Madrid, debidos al ingenio de don Blas La Serna, de don Pablo Esteve o de don Pedro Aranaz y Viñes, se repitieron entre nosotros; las mismas tonadillas de "La Maja Naranjera", "El lance del ensayo", "Los Maestros de La Raboso" o "El Paje en la tinaja", emocionaron a nuestro público; las mismas Seguidillas, Boleras, Ansias, Tiranas y Carambas sacaron de quicio a nuestros abuelos; pero es de justicia mencionar que el género tonadillesco al ser asimilado por un pueblo naciente y una sociedad en formación, sufrió modificaciones notables y se transformó con el correr de los años en algo que sin dejar de ser español, ya era hondamente mexicano. (Ej. 8).

No es posible fijar con precisión las fechas de ingreso al país de algunos cantos y bailes españoles tales como el ¡Ay, ay, ay!, el Pasacalle o el Tango, ni menos cuándo el pueblo rural de México, en regiones apartadas de la capital, asimiló éstas y otras formas musicales para organizar dentro de sus fiestas lo que se ha conocido desde tiempo inmemorial con el nombre de *fandango*, o sea reunión de personas en la que hay canto, baile, jolgorio, comida y bebida; lo cierto es que coincidiendo el calor, la animación, la vivacidad y energía de los bailes y cantos con la temperatura tórrida de nuestras costas, se encuentra a lo largo de éstas, lo mismo en el litoral del Pacífico, que en el del Golfo de México, un género sobreabundante, de carácter lírico y coreográfico, apoyado en fuerte ritmo instrumental, rico en combinaciones de compases, así como en fantasía para intercalar toda clase de literatura también venida de España, que distinguimos con el nombre de Son; en él participa toda clase de derivaciones de cantos y bailes de tonadilla, y así encontramos además de los mencionados ¡Ay, ay, ay!, Tango y Pasacalle, la influencia directa y preponderante de seguidillas, boleras, guajiras, malagueñas y penteras, estas últimas como herencia del fandango español, considerado en la misma España como tronco genealógico de multi-

tud de cantos y bailes. De esta rica combinación de elementos, como digo, nació el Son para el cual fué necesario adaptar diversos tipos de orquesta regional a base de arpa grande o chica, guitarras, vihuelas y jaranas, guitarrón y bajo sexto, violines y violones y algunos instrumentos de aliento: clarinetes, trompetas o flautas. Así nació el "Arpa grande de la Costa Sur", la pequeña orquesta yucateca o el grupo que acompaña al huapango, amén de otras combinaciones del norte y centro del país. Hay que agregar que el Son ya era viejo en España en el siglo xvii y que los autores mencionan el Ay, ay, ay, El Candelero, El Canario y El Villano, entre otros muchos que se usaron en esa época y aún siguen en vigencia entre nosotros.¹ (Ej. 9).

Entre los elementos españoles venidos a la Nueva España, aceptados, asimilados y transformados por nuestro pueblo, cuyas transformaciones aún podemos apreciar, está el Jarabe. Los autores pretenden que nuestro baile derive del antiguo Jarabe gitano, de "mediados del siglo xvii con letra licenciosa de seguidilla manchega; danza de compás de tres tiempos, de movimientos muy animados, teniendo la particularidad de iniciarse y finalizarse con estribillo. Data su origen del siglo xv".²

La época de aparición en México debió de haber sido hacia principios del siglo xviii, haciéndole compañía al "Canario", el que fué denunciado al Santo Oficio en 1730. Su evolución duró todo el resto del siglo, a través de diversas modificaciones entre las cuales estuvieron "El Pan de Manteca", indudable antecesor de "El Pan de Jarabe", y el "Pan de Jarabe ilustrado", de finales del siglo, llamado así porque describía en sus coplas un viaje al infierno, cuya estrofa inicial era la siguiente:

Ya el infierno se acabó,/ya los diablos se murieron,
ahora sí, chinita mía,/ya no nos condenaremos.

¹ Cancionero de Claudio de la Sablonara para El Ay, ay, ay. Los Cuadros Viejos de Julio Monreal, para El Candelero, El Canario, El Villano y la Zarabanda.

² Saldívar, Gabriel, *Historia de la Música en México*. Publicaciones del Depto. de Bellas Artes, Sría. de Educ. Pública. México, 1934. Cap. El Jarabe, pág. 257.

En plena floración, al pasar al siglo xix, se transformó en el Jarabe Gatuno, ya con caracteres de disolución y escándalo que obligaron su prohibición en tiempos del Virrey Marquina: 5 de diciembre de 1802.

Posteriormente y durante los años de la Independencia fué cantado por los insurgentes y con diversas treguas de uso llegó a la tercera década del siglo xix con el nombre de "Jarabe Federal"; mas por esos años se fué organizando en diversos grupos de sones hasta constituir los diferentes jarabes regionales que conocemos; pero en todos estos casos aceptó en su seno fandangos, guajiras, ay, ay, ay, tangos y otras piezas españolas: Tlaxcalteco, Hidalguense, Oaxaqueño, Tapatío, Michoacano, Palomo, Veracruzano, etc.

El Jarabe regional de Veracruz se organizó reuniendo diversos sones, cantos y bailes de origen español ya de antaño existentes en toda la región costera del Golfo con el nombre de *Fandango*. En este agrupamiento entraron como es natural multitud de aportaciones que llegadas directamente de España, formaron durante los tres siglos de vida colonial un acervo rico y variado, espléndido en sus manifestaciones entre la cual estuvieron muchos de los bailes teatrales que en la península ya habían logrado éxito y general acogida. Don Emilio Cotarelo y Mori,³ en su enumeración de bailes, cita algunos que forman parte del fandango veracruzano: "El Villano", "El Cascabel", "El Ay, ay, ay", "Las Danzas con pañuelo" utilizado para bailar los sones de "El Toro Viejo", "El Toro Nuevo" y "El Torito"; "El Canario", "La Amorosa" o "Paracumbé", "El Pasacalle" y "El Zapateado", sin contar con "La Bamba", "La Botella", "La Mantá", "El Fandanguillo", "La Sarna", "El Agua de Nieve" y los cien sones de "La Carretilla", entre los cuales hay muchos de claro origen hispánico. Toda esta variedad de música importada, distribuída a lo largo del Estado de Veracruz, determina tres re-

³ Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, Casa Editorial Bailly-Ballière, 1911. T. I, Vol. I, pp. CCXII, CCXXIX, CCXXX, CCXXXIV, CCXLIV, CCLXIII.

giones: la de los sonos huastecos al norte; la de los jarochos al centro y la del verdadero Fandango en los Tuxtlas.

Pero esta música no permanecía estática ni enraizada sólo en la costa del Golfo, sino que penetrando al centro del país y siguiendo rumbo a Acapulco, determinó por efectos del tráfico marítimo con Panamá y Sudamérica y de la Nao de Manila, otro núcleo de música española en el Estado de Guerrero en el que predominó la influencia de la malagueña y la petenera. Don Ignacio M. Altamirano en su poesía "El Atoyac"⁴ dice, entre otros versos:

Mas de repente, al aire resuenan los bordones
del arpa de la costa con incitante son,
y agítanse y preludian la flor de las canciones:
la dulce *malagueña* que alegra el corazón.

Entonces, de los Barrios la turba placentera
en pos del arpa, el bosque comienza a recorrer,
y todo en breve es fiestas y danza en tu ribera,
y todo amor y cantos y risas de placer.

Otro género de música tradicional hispánica lo constituyó la Valona o sean las glosas cantadas, grupo dentro del cual hay que considerar la Décima, la Letrilla y el Cuándo. Género declamatorio de fuerte aspecto andaluz, parece haber aportado al país, con el nombre de Valona, en labios de los soldados que enviara Carlos III, hacia 1765, con el fin de reforzar las milicias de México.⁵ (Ej. 10).

Por su estilo, carácter y desarrollo melódico parece derivar de El Ole, y la Caña andaluces, siendo ésta como se sabe, uno de los géneros más antiguos del cante flamenco.

El Cuándo fué probablemente una de las derivaciones de la glosa que tuvo amplia dispersión geográfica y muy buena aco-

⁴ *Poesía Romántica*. Biblioteca del Estudiante Universitario. México, 1941, pp. 107-108.

⁵ *La Décima en México*, Glosas y Valonas. Vicente T. Mendoza. Publicada por el Instituto Nacional de la Tradición. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina. Buenos Aires, 1947.

gida entre los públicos y llegó a abarcar muchos aspectos tanto religioso como pastoril, satírico, político, noticiero y amoroso. Era ya conocido en los finales del siglo XVIII y figuró entre los números de tonadilla en el Coliseo de México. La tremenda penetración que tuvo en el espíritu del pueblo de México hizo que hasta la fecha lo podamos encontrar en nuestras coplas, transformado ya como símbolo de mexicanismo acendrado:

Dicen que me han de quitar/las veredas por donde ando,
las veredas quitarán;/pero la querencia... ¡Cuándo!

Debo mencionar también otro tipo tradicional español existente entre nosotros, especialmente en la Huasteca veracruzana: *la recuesta, retroenza, tensión o contrarresto* muy usado en las cortes del Rey don Dionís de Portugal y utilizada con frecuencia por el famoso contenedor Alonso de Baena. Aunque la música que se usa en México para estos cantos no es tan antigua, sí mantiene los caracteres tradicionales españoles. Mencionaré como ejemplos: La Valona Floreada, que se usa en Jalisco y El Caballo Palomo, que incluyera Lorenzo Barcelata en la película "Allá en el Rancho Grande".

Todos estos géneros de antigua raigambre en México tuvieron su culminación hacia 1840 y durante el resto del siglo XIX continuaron penetrando en la música mexicana.

Tal parece que la afluencia de peninsulares españoles a México constante y repetida, no cesó ni en los años críticos de mayor persecución a los españoles, consumada la Independencia hacia 1830, como lo prueban las canciones llegadas a México durante esta época, pues vemos en ellas reflejada la vida española con todas sus contingencias. Entre nosotros fué tan familiar la canción contra Fernando VII, "El Trágala" como en la península misma. Igualmente "La Ponchada" que decía:

Ya no se llaman *negros*/las tropas de Aragón,
ahora son los soldados/de Isabel de Borbón...

con su estribillo satírico:

"Cuando Fernando Séptimo/usaba paletó..."

Y se cantaba la Jota de "La Virgen del Pilar", entonada durante el sitio de Zaragoza. De igual modo el canto de los Constitucionales:

"—¿Dónde vas, Isabel?—Al Café de la Unión. . ."

El Himno de Carnicer dedicado al General Quiroga, en 1820 que principiaba:

¡Libertad, Libertad Sacrosanta. . .!

junto con otro canto de la Restauración que tenía como estribillo característico:

Diga usted que sí, diga usted que no;
diga usted que sí, como digo yo.
Con el salchichín, con el salchichón. . . etc.

que viene a ser una reminiscencia tonadillesca de extraordinario auge entre el pueblo español:

Con el aretín, con el aretón. . .

Otros muchos cantos de igual ascendencia y prestigio circulaban en boca de la gente y como dice Guillermo Prieto, en sus "Memorias"⁶ habían llegado oliendo a brea: "La Cachucha", "La Cucaracha", "El Ole" y "El Mismís", junto con otras muchas alusiones que se le aplicaron al Generalísimo Santa Anna durante su Gobierno en forma de parodias.

Otros elementos del acervo cultural hispánico llegaron a nuestras playas en fechas que todavía no ha sido posible discer-

⁶ Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*. 1828-1840. Librería de la Vda. de Ch. Bouret. París-México, 1906. T. I, pág. 94 (Cachucha), pp. 145-345 (El Ole).

Fernández de Lizardi, José Joaquín, "El Pensador Mexicano". *La Quijotita y su prima* (1819). Ediciones de la Cámara Mexicana del Libro, pág. 366. (La Cucaracha).

24 Canciones y Jarabes Mexicanos. Impreso en Hamburgo s/a. para el Almacén de J. A. Böhme. Núm. 21.

nir, los cuales fueron absorbidos y asimilados en la misma forma que todos los anteriores; entre éstos están: Las Estudiantinas o cantos pertenecientes a las tunas estudiantiles, que reflejan la vida de las universidades de Alcalá, Salamanca o Compostela. Cantos llenos de latinismos, coplas a las enamoradas y canciones de ecos, como aquella famosa entre nosotros:

Como estudiante latino, fino/a la que divina aclamo, amo
y a la que me da dinero, quiero/como un ser de bendición.

También es sumamente probable que desde las primeras décadas del siglo XIX llegaron a México diversos tipos de jota, los cuales encontramos transformados en sus lineamientos coreográficos entre los números del jarabe tapatío y entre los de la jarana yucateca. Pero es indudable que la jota aragonesa, como ya indiqué antes, refiriéndome a la de la Virgen del Pilar, tuvo extraordinaria aceptación entre nuestros cantadores. La Marquesa Calderón de la Barca, en sus famosas Cartas⁷ la menciona con encomio hacia 1840; mas a lo largo del siglo XIX aparecen por todo nuestro territorio: la jota navarra, la valenciana, la serrana, jotas de los estudiantes, de los marineros, de los sastres, de los toreros, pasando por las jotas famosísimas de "El Ta y el Te" y de la zarzuela "Castillos en el Aire", de Iradier, hasta llegar a la Jota del Ferrocarril Central y la de "La Madre del Cordero", de fin de siglo.

Pero tratándose de jotas hay algo más trascendente y más hondo y es la transformación sufrida por elementos tradicionales antiguos a través de la jota navarra, llegando a producir un género de canción sumamente característica entre nosotros que es la de "aliento entrecortado". Su tradicionalidad queda demostrada por la presencia de este género en Argentina, Chile y México, lo cual quiere decir que partió de la península llevando consigo sus propios caracteres.

Su presencia entre nosotros está comprobada ya a mediados del siglo XIX con la canción de "El Sombrero ancho", y todavía

⁷ Marquesa Calderón de la Barca, *La Vida en México*. T. I, pág. 167 y nota al pie.

antes, con algunas formas de "El Palomo" y de "Los Enanos", intercaladas en los jarabes.

—Palomito, ¿qué haces ahí, /parado en ese hormiguero?

—Pepenán. . .pepenando piedreci. . ./para el a. . . para el año venidero.

A la som. . .a la som. . . a la sombra de un plátano verde
mi ventú. . . mi ventú. . . mi ventura una noche llegó. . .

Y estandó. . . y estando amarrando un gallo,
se me re. . . se me reventó el cordón,
si scrá. . . si será mi suerte un rayo,
o me ma. . . o me matará un bribón. . .
de esos que an. . . de esos que andan a caballo,
validós. . . validós. . . de la ocasión.

(Ejs. 11 y 12).

No es posible concluir esta plática sin hacer alusión al influjo que ha prestado a la creación de nuestra música, el romanticismo español de 1830, especialmente el ejercido por don José de Espronceda en los poetas Fernando Calderón e Ignacio Rodríguez Galván, paladines de nuestro romanticismo de igual fecha. Dicho movimiento literario influyó igualmente en el musical, por medio de la canción de "El Pirata", de Espronceda, que se cantó en México abundantemente por aquellos días.⁸

Las formas métricas de "El Pirata", las reprodujeron estos poetas en sendas composiciones; pero fué aún más influyente el sentimentalismo romántico español, el que pasó directamente a nuestras canciones.

Queda por hablar de la influencia que ejerciera en nuestra música la ópera cómica española, llamada zarzuela. Es evidente que las obras de Cristóbal Oudrid, Joaquín Gaztambide, Emilio Arrieta y Francisco Asenjo y Barbieri, cayendo en buena tierra lograron producir magníficos frutos, impresionando a nuestros

⁸ García Cubas, Antonio, *Libro de mis Recuerdos*. Imprenta de Arturo García Cubas. México, 1904.

compositores, especialmente a los populares, aunque los eruditos absorbieron con igual ansiedad los jugos de la zarzuela. Lo prueban nada menos que los "Treinta y un misterios para el mes de mayo", que escribiera en Morelia don Francisco de P. Lemus. Podría señalar multitud de ejemplos resultado de la asimilación de la zarzuela del género grande y aun del chico, teniendo en consideración que la música de la zarzuela, de acuerdo con el lema de Asenjo y Barbieri, es propiamente "la tonadilla dignificada", "que le da raigambrefolklorica indispensable para ser considerada música española de pura cepa".⁹

Pero el hecho de que esta clase de música arribara a México en la mitad del siglo XIX, me privan de prestarle la debida atención como se debiera, pues resulta un tema digno de estudio el investigar los orígenes tradicionales de toda esta música.

Para concluir haré un resumen de los elementos de la música tradicional española que aparecen en México formando parte del acervo de la música mexicana.

En la obra de José Moreno Villa "Cornucopia de México" de reciente aparición, dice atinadamente este autor:¹⁰ "Al español le preguntan siempre ¿Se parece esto a España? Pero el hecho es que se fija uno más en las diferencias que en las analogías". Y yo, por mi parte, durante el tiempo que llevo de investigar en la música tradicional española implantada en México, he tenido que observar mucho más las analogías que las diferencias.

Todos los peninsulares que se interesan por la música de este país, han notado y notan en el conjunto de cantos que se ofrecen a su consideración que ciertamente existen en ellos multitud de elementos tradicionales; pero transformados en tal forma que les es difícil separarlos. Efectivamente, en nuestra música religiosa las escalas y modos gregorianos se hallan popularizados, es decir, han perdido la rigidez y austeridad de la música litúrgica, dejando de observar las reglas clásicas, permitiéndose libertades en cuanto a la amplitud melódica, transformando las

⁹ Augusto Martínez Olmedilla, *El Maestro Barbieri y su tiempo*. (El madrileño que dignificó la Tonadilla). Madrid, 1950. pág. 206.

¹⁰ Moreno Villa, José, *Cornucopia de México*. Porrúa Obregón, S. A., México, 1952. Cap. XIII, pág. 130.

cadencias y tendiendo a una generalización a los modos mayor y menor. En el mismo caso está la música toledana; valga el término, se ha profanizado. En igual caso están las escalas y modos andaluces, mostrando la tendencia antes dicha. No obstante esto aún persisten algunos ejemplos que conservan la escala perfectamente identificable, con oscilaciones cromáticas árabes; mas en las melodías se han perdido los bordados y arabescos ornamentales, conservándose en muy pocos como en la Valona de Zacatecas, y es curioso notar que un alto porcentaje de melodías mexicanas terminan en la medianta de la escala como una persistencia del modo dorio andaluz. Siguen en proporción muchos cantos que terminan en el 5º grado. (Ej. 13).

La melodía y el ritmo de la muiñeira gallega se mantiene especialmente entre los juegos infantiles y en los cantos de posadas. El Lelo lelo vasco y el Lala lala gallego son frecuentes en los cantos de cuna. El compás de 5/4 ó 5/8, usado en Castilla y Provincias Vascongadas, es muy frecuente en el huapango veracruzano; no hay que olvidar que en México se cantaron muchos zorzicos. Las combinaciones de compases de 6/8 y 3/4, propias de la guajira flamenca, enriquecidas con numerosas especulaciones son característica esencial del Son de nuestras costas. Los ritmos de acompañamiento típicos de la seguidilla, el bolero, el zapateado y la guajira, la malagueña y la petenera, se conservan vivos y en perfecta actividad. En los sones de Guerrero hallamos con abundancia el tango con su característico: "Tan, tan que a la puerta tocan. . ."

Se conservan puros algunos ritmos del zapateado y de la jota como es fácil observar en los corridos de "Rosita Álvarez", "Lucio Vázquez" y "El Caballo Cantador" y en aquellos con que se acompaña este género de cantos. (Ej. 14).

La estructura musical del villancico, el romance y la copla permanece viva en multitud de casos, es muy familiar en los cantos la secuencia melódica y, por último, en lo tocante a los textos, una gran cantidad de ejemplos literarios populares, procedentes de las diversas regiones españolas, dan vida y color a nuestros cantos, los cuales puede decirse han adquirido un nuevo impulso, una mayor brillantez, una más amplia expresión lírica

que si bien mantiene estrechas ligas con todos aquellos elementos que le dieron origen, encamina sus pasos hacia una meta diferente.

Ejemplos

Ej. 1.



Alabado, utilizando el discante, a base de terceras y sextas paralelas.

Ej. 2.



Canción de cuna conocida y utilizada en todo el país.

Ej. 3.



Pobres marineirus/tristes y aflixidos
 las vuestras mulieres/con otros maridus.
 Perlindango dango,/perlindango, dango, dingo,
 ese perlindango dango/tráxolo el mío Mingo.

El Perlindango. Núm. 130 del "Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana". Eduardo Martínez Torner. Madrid, 1920.

Ej. 4.



—Ca-ba- lle - ro por for - tu - na — ¡No me ha vis - to — mi ma -
 ri - do — — No, se - ño - ra, no lo he visto — de - me - u - na se - ña y le di - go. —

Romance de las Señas del Marido. Procede de Puebla, Pue., hacia 1865. Comunicó: Micaela Díaz, de 70 años. Recol. Pina Alvarez Yarena. México, septiembre de 1949.

Ej. 5



¡A - ve Ma - ría! di - jo un án - gel cuan - do a la glo - ri - a bagen -
 trar y Ave Ma - ría! di - go yo — pa - ra que me - zar a can - tar. Flo - res de Cas -
 ti - lla, ro - sas de San Juan, dis - pén - se - me. ca - ba - lle - ro, que lo vi - ne a des - per - tar.

Mañanitas. Proceden de Hacienda de Cerritos, S. Miguel Allende, Gto., 1905. Cantaba Luis Guevara, abuelo del comunicante, Manuel Guevara de 50 años. Reolec. en México, febrero 11 de 1951.

Ej. 6.



Mo - re - ni - ta soy, se - ño - res — yo no nie - go mi co - lor — que entre
rall. a tempo
 las flo - res mo - re - nas — la ca - nela, la ca - nela es la me - jor — To - do el
rall.
 hombre que se muere sin a - mar a — na mo - re - na no ha to - ma - do cho - co -
con decisión
 la - te — ni sa - be lo que es ca - ne - la —

Coplas de "La Morenita". Proceden de Lagos de Moreno, Jal., 1890. Cantaba la madre de la comunicante, Sra. Luz María M. del C. de T. Moreno, 35 años. México, septiembre 5 de 1942.

Ej. 7.



Animado
 Yo me que - ri - a ca - sor — con un chi - qui - to bar - be - ro
 y mis pa - dres me que - ri - an mon - ji - ta de mo - nas - te - rio.

Monjita del Monasterio, juego infantil. Procede del Rancho de Sto. Domingo, Ramos Arizpe, Coah., 1932. Comunicó: María de Jesús Morales, 38 años. Reolec. en Saltillo, enero 11 de 1950.

Ej. 8.

(a)



Seguidillas. Procede de Hacienda de Pontezuelas, Gral. Terán, N. L., 1915.
Comunicó: Bernardo García, de 52 años. Recolec. en Monterrey, N. L.,
enero 9 de 1950.

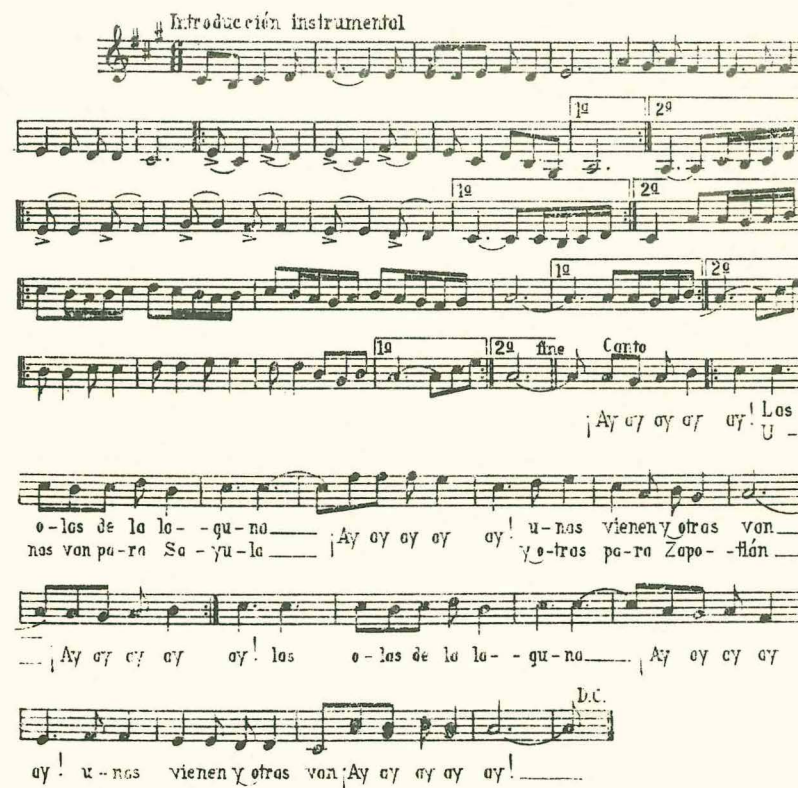
(b)



Mañana me voy ¡Caramba! para Veracruz.
Mañana me voy ¡Caramba! para Veracruz.
A ver a mi china ¡Caramba! María de la Luz,
¡Ay Caramba! María de la Luz.

El Caramba. Canción de Tonadilla, con ritmo de tanguillo gaditano. Colec.
de 24 Canciones y Jarabes mexicanos, arreglados para piano. Almacén de
Música J. A. Böhme. Proporcionado galantemente por el Sr. Prof. Manuel
Correro Errasquin.

Ej. 9.



Las Nuevas Olas de la Laguna, Ay, ay, ay. Son. Procede de Tuxcueca, Jal.
Comunicó Blas Zamora, de 60 años. Recolec. en el lugar, agosto 23 de 1943.

Ej. 10.

En el nombre sea de Dios y de la Virgen Ma-ri - - - a

que pe-nas no puede dar el que con le-che se cri - - - a.

De tie-rras le-ja-nas venga y a tie-rras le-ja-nas voy

ói-ga-me usted, se-ñor - ri-to mi-re lo tris-te que es-loy.

Si el cie-lo vi-nie-ra a mi y la lu-na se ba-ja - - - - ra

el cie-lo y la lu-na die-ra por po-der be-sar tu ca - - - - ra.

De tie-rras le-ja-nas ven-go y a tie-rras le-ja-nas voy

En el nombre sea de Dios, Valona. Procede de Zacatecas, Zac. Comunicó Sra. Graciela Amador. Recolec. en México, D. F., marzo de 1929.

Ej. 11.

Te-da la no to-da la no to-da la no-che te

tu-ve de-ba-jo de de-ba-jo de de-ba-jo de las es-

tre-las con-tán-do-te con-tán-do-te con-tán-do-te mil men-

ti-ras y tú cre-yén y tú cre-yén y tú cre-yén-do-te d'e-las.

El Gallito. Jarabe con canción de aliento entrecortado. No. 13 de "Canciones de mi padre". Luisa Espinel, University of Arizona, Tucson, Arizona. Vol. XVII, Núm. 1, enero 1o. de 1946. pp. 46-47.

Ej. 12.

Qui-sie-ra qui-sie-ra qui-sie-ra volverme hiedra

y su-bir y su-bir y su-bir por las pa-re-des

y entrar en y entrar en y entrar en tu ha-bi-ta-

ción por ver el por ver

el por ver el dor-mir que tie-nes

Quisiera, quisiera, quisiera volverme hiedra,
y subir y subir y subir por las paredes
y entrar en, y entrar en, y entrar en tu habitación
por ver el, por ver el, por ver el dormir que tienes.

Jota "Invierno". Ver nota bibliográfica Núm. 7 de este trabajo.
Monreal. Colección de Jotas Navarras. El momento Musical. Casa
Editorial. Horno de la Mata 3, Madrid, España. Depositarios: Unión Musical
Española, Madrid. Núm. 6, "Invierno y Cardelina", pág. 12, texto literario:
pág. 88.

Ej. 13.

(a)

Cha-le cha-le cua-ni-mán co-qui-mesh qui-mi no-cú ush
ni-qui ma-qui pu-tú no-chu-ná no-fla-hua-yón. An-ta na-ma nu-cán ushta
la ca la ca-chín on-ta na-ma nu-cán ushta la ca la ca-chín.

(b)

Soy si-re-na de la mar soy si-re-na de la mar que
me manten-go en la pe-ña que me mantengo en la pe-ña soy si-re-na de la
mar con mi quit-rra en la ma-no un-ten-do la Pe-te-ne-ra

a). Canto indígena en lengua nahoá. Procede de Teziutlán, Pue, 1890. Cantó Lucía Mayandon Cantú. Reolec. Agustín Montiel Campillo, julio 1948.

b). Malagueña de la Costa Chica de Guerrero. Comunicó: Prof. Celedonio Serrano Martínez, 35 años, en México abril 23 de 1948.

(c)

El que por su gusto muere. Lloro-na, aun-que lo entie-rren pa-ra-do.

(d)

El que por su gusto muere. Lloro-na, aun-que lo entie-rren pa-ra-do.

c). Zapateado de la malagueña de Tlaxebuala, Gro. Comunicó Prof. Celedonio Serrano Martínez, 35 años, en México, D. F., abril 24 de 1948.

d). La Llorona, de Ixhuatán, Oax., 1914. Comunicó Andrés Henestrosa de 42 años, en México, febrero 11 de 1950.

Ej. 14.

Vo-la-ron los pa-vo-rreales pa-ra la Sie-rra Mo-ja-da

Co-mo las diez de la no-che es-ta-ba Lucio ce-nanda cuando lle-

gan sus a-mi-gos y lojn-vi-tan a un fan-dan-go.



Diversos ritmos españoles que aparecen en los corridos y en la sandunga.

EL "CONCEPTO DE LA OBRA" EN EL RENACIMIENTO

Por Adolfo SALAZAR

La Canción polifónica profana. — El sentido temático y las formas fugales. — Las canciones de Claudio Lejeune — El concepto del ritmo. — El paso a la época moderna.

I. EL "CONCEPTO DE LA OBRA" EN EL RENACIMIENTO

No sé si en el estudio crítico del arte se ha examinado con suficiente detenimiento el concepto de la "obra", es decir, esa razón de unidad por la cual un conjunto de materiales artísticos puestos en movimiento por el poder expresivo del creador forman un todo orgánico perfectamente definido, aislado, completo, individual; una totalidad que, en arte, coincide con lo que la arquitectura denomina un "edificio". Pues bien; si se analiza el curso de la historia de las artes paralelamente al desarrollo de la expresión artística, se podrá ver que ese "concepto de la obra"

es el principio universal, todopoderoso, que impulsa al arte a asumir a cada nuevo paso aspectos más ricos, más complejos y perfectos. En esa perpetua evolución la necesidad expresiva, la "expresión", en una palabra, juega, naturalmente, un papel esencial; pero así y todo, no es el predominante. Predomina sobre el estilo del artista, sobre su vocabulario, sobre su empleo de los materiales artísticos; es, en suma, algo que existe dentro de él y le empuja. El "concepto de la obra", por lo contrario, es una cosa que se le impone desde fuera, que le obliga a incluirse en ella, sumándose a una necesidad colectiva, a algo que se le presenta como una imposición de la época, como una voluntad ambiente, dentro de la cual se mueve la suya.

Llegar al descubrimiento de una forma-tipo, de un sistema coordinatorio que responda al indefinible "concepto de la obra", según las inefables necesidades estéticas de su época, es lo que señala en la historia artística un momento definitivo. Tales altos en el generoso afán son los que marcan los jalones históricos, y los años situados entre ellos no serán sino épocas de transición. Una vez obtenida una forma-tipo, es decir, un modelo de construcción que se ajuste al concepto intuitivo de la obra, sobreviene un período de clasicismo. Cuando las internas necesidades de los creadores comienzan a rebasar ese perfecto vaso espiritual, ocurren los momentos de superación, de "decadencia". Inútil que se intente reformar, entonces, la forma-tipo. La forma-tipo no evoluciona; será menester buscar algo nuevo, más o menos parecido a aquélla, pero, en sustancia, cosa distinta.

La ojiva no es, en arquitectura, un progreso ni una evolución del templo griego; es otra cosa. Acaso más intensa, más atrevida; en resumen, diversa. Hallados, por puro proceso lógico, los tres órdenes de columnas, ningún otro podría superar a estas formas-tipos inmutables en el proceso cultural a que pertenecen. Otro tanto ocurre en las artes menores, en las artes industriales. Tutankamen descansaba en lechos y sillones casi idénticos a los actuales. Sus pebeteros y candiles no han cambiado de forma. Habrán desaparecido del uso diario; pero mientras tanto, se han conservado idénticos. Hay mil formas de vasijas; no se ha superado el ánfora, y así sucesivamente. Lo interesante

para el analista del arte está en observar cómo unos tipos de forma son bellos y otros no, según el papel que el sentimiento estético juegue en la época en la cual la forma-tipo ha nacido. Un carro griego es más bello que una bicicleta; pero la bicicleta termina por adquirir una belleza "sui generis", y, hoy día, hay en el automóvil, en el avión, en la locomotora, principios de una belleza de acuerdo con el sentido maquinista de la época actual. Una bombilla eléctrica es más fea que un candil, y una botella que un ánfora; desde el momento cubista se ha comenzado a ver una posible belleza plástica en los más feos utensilios actuales.

Tal es en la música el magno asunto de la evolución, perfección y superación de las formas-tipos. El momento supremo y definitivo para la historia de este arte es aquel en que tras la forma-tipo polifónica, el "motete", y de la forma-tipo instrumental, la forma de danza, se obtiene primero la "fuga" y después la "sonata".

El "concepto de obra" viene gestándose laboriosamente desde aquellos otros tipos hasta ese instante decisivo. Hasta él, puede decirse, la "obra musical" no existía por y para sí, con vida propia. Las otras formas eran, en cierto modo, fórmulas utilitarias, dictadas por una razón de aplicación. Sólo la "fuga" instrumental y la "sonata" hacen nacer al arte musical un individuo nuevo, con derechos reales y exigencias genuinas.

II. LA CANCIÓN POLIFÓNICA PROFANA

La historia del arte se traza en la moderna historiografía estudiando la evolución de los procedimientos; el desarrollo de las técnicas, hasta encontrarlas cuajadas en su aspecto definitivo en una obra que, por varias circunstancias, puede considerarse como obra maestra.

Mas este desarrollo de los procedimientos técnicos, con ser importantísimo, y con estar sujeto a principios físicos cuya ley el artista por lo regular ignora, sin perjuicio de cumplirla intuitivamente, no es sino el aspecto "exterior" de la cuestión. Esta cara del problema va modelada por una fuerza interna, por

una razón estética, que es la que actúa como fuerza dinámica en el artista.

Ocurre a veces que una técnica aparece ya definida en todos sus puntos y, sin embargo, la obra para cuya realización sirve no ha aparecido todavía. Bach, es la "fuga", y, sin embargo los procedimientos característicos de la fuga datan casi de dos siglos antes. Haydn es la "sinfonía", y sin embargo, desde Sanmartini, Gossec y los músicos de Mannheim, la sinfonía está descubierta. Liszt es el "poema sinfónico"; con todo, éste puede darse ya por descubierto en la obertura beethoveniana, y así sucesivamente.

La razón está en que lo que mueve a un artista creador, al artista de alto rango, consiste en su deseo de concretar, de realizar su "concepto de obra", de encontrar un tipo de obra que pueda colocarse en un orden de arte superior.

El concepto de "obra", en este sentido, es semejante, como digo, al concepto de "edificio" en arquitectura. No todo lo que la arquitectura construye merece la consideración de "edificio". Menos edificios todavía realizan un orden arquitectónico, un tipo especial representativo de una época, definidor de un estilo. Ahora bien: cada época en la historia del arte está precisamente señalada por el apogeo de un determinado concepto de obra. Sin ella, el concepto del estilo, aislado, en sí mismo no podría existir, sería cosa inestable y liviana. El estilo gótico, por ejemplo, es algo solidario e inseparable del tipo "catedral gótica", algo que le pertenece ahincadamente y es patrimonio suyo, como la corteza de un árbol a su tronco. El estudio del desarrollo de ese estilo de decoración nos dará la pauta para el estudio de la evolución del "concepto de obra" gótica, y cuando por abstracción podamos separar las características de ese estilo para aplicarlas a otro concepto de obra, nacerá un género bastardo, un arte híbrido, todo lo más un arte de transición.

Conocemos bien, en la historia de la Música, los "tipos de obra" privativos de las épocas más recientes: el poema sinfónico y sus derivados, el drama lírico y la ópera, la sinfonía y la sonata, y, último en la marcha ascendente del tiempo, la "fuga". No se conoce apenas, sino por los más competentes, el "concepto

de obra" que preside a la "suite", a la que se supone ser un género puramente circunstancial, puente para las especies del género sonata. Pocos son quienes saben la importancia del "concepto de obra" que dicta al "motete", concebido al través de un entendimiento polifónico y modal de la música.

Sin que se esté bien percatado de lo que es privativo de cada época artística, de su "concepto de obra", sólo cabrán interpretaciones precarias, y apenas se podrá tener idea del valor artístico de una obra con relación al orden estético que la ha dictado. De aquí proviene el error corriente en los historiadores de considerar ciertos tipos de música como antepasados genealógicamente de otros que les son posteriores, sin ver que aquellos más antiguos son frecuentemente ejemplares de familias desaparecidas sin sucesión legítima.

La Historia acaba, para la mayor parte de los estudiantes, cuando el concepto de la obra peculiar a los tiempos modernos se disuelve en ambiguas formas que fueron propias de los tiempos antiguos. Hoy mismo es difícil encontrar estudiantes que comprendan la fuga como un tipo de obra de arte, y no como un mero procedimiento, simplemente porque la fuga que hoy se estudia en las escuelas, y que es principalmente un producto del Conservatorio de Leipzig, en los años de Mendelssohn, apenas tiene que ver con la forma fugal de los siglos XVI al XVIII, de la que no es más que un yerto esqueleto. Menos aún son los capaces de concebir la unidad formal, el "concepto de obra", en las grandes construcciones vocales de la edad de oro de la polifonía. Finalmente, uno de los más instructivos estudios contemporáneos ha consistido en mostrar a la luz diurna de qué modo el tipo "canción" en la polifonía profana respondía, en el siglo XVI, a un "concepto de obra" equivalente a lo que la fuga instrumental supuso en la época de Juan Sebastián, o la "serie de piezas" en la del clave, o el "concerto", la sonata, o el cuarteto, en esos tiempos u otros más recientes.

En tal sentido, la "Canción" polifónica del Renacimiento representa un tipo de obra perfectamente concluso, cerrado y completo en sí mismo. La música, tanto vocal como instrumental de esa época, no es un misterio para ningún estudiante de

estas materias. Pero, con raras salvedades, son muy escasos quienes se han tomado la molestia de examinar constructivamente esas obras; así pues, la unidad total les escapa, tanto más cuanto que con ese método insuficiente de estudio no se las examina bajo su aspecto tectónico, sino que se busca en ellas un sentido "expresivo" tal y como hoy entendemos la expresión sin reconstruir el concepto de la obra.

Ese concepto expresivo difiere considerablemente del nuestro desde el momento en que la prosodia y la sintaxis del léxico musical renacentista se diferenciaban profundamente de las del idioma actual, al ser aquél un lenguaje puramente "modal", es decir: de un sentido "horizontal", mientras que la música de hoy tiene una significación "exclusivamente" armónica, tonal, en el sentido de la verticalidad del acorde. Hoy oímos la música en virtud de las atracciones armónicas expresas o implícitas, cosa que la antigüedad y el Renacimiento ignoraban, o de las que poseían tan sólo una intuición vaga e imprecisa.

Examinando esa música a la luz de las prácticas modales, su "expresión" nace con gran llaneza y frescura. Casi me atrevería a decir que quien ha sentido la belleza de esa música medieval estima luego la contemporánea como cosa más bien excesiva. Vista la adecuación tan cuidadosa de esa música a los textos que ilumina, no puede por menos de considerársela en cierto modo como "romántica": tan solícita de la expresión, del dramatismo es. Un delicioso período de la música ha vivido fundado en estos principios, y de él vamos a hablar en seguida.

III. EL SENTIDO TEMÁTICO EN EL RENACIMIENTO Y LAS FORMAS FUGALES

Ese interés en compaginar la expresión musical con el sentido del poema que servía de base a la "canción" polifónica del Renacimiento se manifiesta de un modo ya explícito, declarado, en la música de la Academia humanista de De Baïf y sus amigos. Mas esto no quiere decir que fuese el pensamiento dominante de la "canción" medieval. Por lo contrario aquel movimiento

"expresivista" no sale a la superficie hasta que el género "canción" había logrado manifestarse plenamente como un "tipo de obra", cosa que fué la ocupación y preocupación de toda la dilatada época polifonista.

Por esa razón puede hablarse de "romanticismo" en aquel momento de la "canción", frente a su largo período de desarrollo conducente a la "clasicidad" del tipo. Toda esa evolución se basa en un hecho singular: la captura del sentido temático, esto es, la ansiedad por encontrar ese algo milagroso que equivale en música a la frase gramatical, y que, en efecto, se llama también "frase". Frase musical es pues, ya aquel grupo coordinado de sonidos que presenta un sentido temático completo y definido. Mas, a poco que se reflexione, se encontrará que no existe frase rotunda sin un sentido conclusivo, cosa que es propia e inalienable de la cadencia perfecta; ésta, a su vez, es la cifra y compendio de la tonalidad moderna.

La música "modal" no podía presentar más que cláusulas finales en cierto modo convencionales, como eran sus "modos" mismos, los cuales carecían de esa afirmación tajante y decisiva de la cadencia, basada en las dos consonancias primarias. Sus "frases", por consiguiente, sólo poseían un mediano sentido conclusivo, y además se ignoraba el modo de "empalmar" una frase a otra mediante la alternación de la variedad de las cadencias imperfectas con las perfectas. Es decir, que la época medieval carecía de un sistema de estructuración de frases, puesto que esta estructura está basada en la ritmización de ciertas armonías puramente "tonales". El principio de organización, el principio "sinfonizador", capital en nuestra música, no existía aún y tenía que ser suplido por algo.

Ese algo era sencillamente la repetición sistemática, dentro del tejido polifónico (la danza había hecho ya lo mismo desde antaño en un sentido homófono), de un mismo núcleo temático, esto es, el principio "fugal". Encontrando el tema en embrión, que es el sujeto de la fuga, éste tenía que repetirse "ipso facto" mientras se adjudicaba a su primera aparición una especie de cola mucho menos "plástica", si se nos permite la expresión.

La persistencia de las entradas en imitaciones más o menos

exactas y más o menos dilatadas en toda la música medieval es, pues, algo fundamental a esa música, y vale tanto como decir que significa la lucha por su coherencia "objetiva". Cuando de la "imitación" simple se pasa al "canon", la música ha dado un paso decisivo, porque es que comienza ya a encontrar un boceto de obra cerrada y conclusa. El "motete" es otro paso importantísimo, y cuando la "fuga" aparece ya íntegramente, en la vasta complejidad de sus elementos, el mundo musical moderno está descubierto. La fuga es el "edificio" de la música medieval, que sigue ostentando su categoría de gran arte hasta bien entrado el siglo XVIII.

Véase de todos modos cómo esa variedad de elementos que componen la "fuga" es cosa fragmentaria y quebradiza, y compárese con la unidad de los que constituyen la forma sinfónica (la sonata). En ésta, todo es una y única cosa; todo está sometido a un único y determinante principio que yace oculto bajo la soberana libertad de la invención, al paso que, en la fuga, ese principio unitario es algo férreo y rígido, compuesto por tres elementos tiránicos: tonalidad, ritmo y persistencia temática a través del precario disimulo de la variación ornamental.

El progreso de la forma fugal se sigue de más a menos, remontándose en el tiempo. Cuanto menos definido esté el principio tonal, cuanto menos lo esté el principio rítmico y más rígida sea la variación, tanto mayor será la antigüedad de la forma "fuga". Así, pues, su perfección, su "acme", era un caso suicida. La fuga desaparece, en efecto, tan pronto alcanza su mayor esplendor, porque esa apoteosis estaba fundada en principios que para ella eran estériles y que sólo manifestarían su fecundidad bajo otro "concepto de obra". Este es el concepto sinfónico. La sonata, por lo tanto, no es una rama más del árbol genealógico de las formas. Es otra cosa distinta y la que liquida a su antecesora en el tiempo. (La fuga del siglo XIX es un producto tan híbrido como el gótico jesuítico o el neoclasicismo).

El intento de aspirar el perfume de las formas musicales del Renacimiento, de su peculiar expresividad, es empeño difícil, vano quizá, si no se está dispuesto a una reeducación del órgano olfativo, adaptado a otro género muy distinto de esencias. En

toda la historia del arte, se repite un hecho que corresponde estéticamente al hecho biológico de la adecuación al medio ambiente; o, mejor, esta transformación del ambiente a nuestras ambiciones estéticas, es la misión que cumplen los creadores. La subsiguiente adaptación al medio así creado es la función de los públicos. De ahí esa aparente pugna entre la pasividad del público y el dinamismo creador.

Existe actualmente una corriente estética de considerable fuerza y sugestión que tiende a reconstituir aquel delicado ambiente sonoro de la música del Renacimiento; es decir, hay en la actualidad una tendencia en cuya vitalidad se siente como elemento propicio el sentido armónico que implícitamente llevaban dentro de sí las antiguas "modalidades"; armonismo mucho más elástico y rico en posibles matices que el mecanismo de la armonía tri-funcional. A este gusto se debe en parte el estudio cada día más detenido y cuidadoso de la época renacentista. Vamos a examinar ligeramente algunos de esos empeños.

IV. LAS CANCIONES DE CLAUDIO LEJEUNE

Uno de los monumentos de la música francesa en tiempos del Renacimiento, cuyas transcripciones estuvo publicando durante varios años M. Henri Expert, subbibliotecario del Conservatorio de París, se refiere precisamente a la "canción" francesa, modelo del género, que encontró en Italia un hermano en el "madrilgal". La "Chanson" tiene su correspondencia en la "Canzone" italiana que se extiende por la Península un poco más tarde aún en pleno siglo XVI. Esta variedad italiana de la "canción" francesa se acerca algo más ya al significado moderno de ese vocablo, pero aún conserva su estructura polifónica, menos cuidada que en la "Chanson", porque ésta se caracteriza principalmente por una ligereza en los textos y en la musicalización. No era exclusiva esta cualidad en la "chanson", ya que a su gran pulcritud de escritura iba unida una gran libertad de asuntos, ya amorosos —una variedad de los cuales quedó como cosa peculiar al "Madrilgal"—, ya burlescos, narrativos de grandes epo-

peyas, de batallas, de cacerías, o cómicos y satíricos, en fin, meticulosamente imitativos.

Bajo este aspecto de la música onomatopéyica, fase rudimentaria de la expresión, la "chanson" tiene un gran interés; los ruidos de la guerra, los estrépitos de las cacerías, la algarabía de una muchedumbre pajaril figuran entre esas cándidas imitaciones de los ruidos naturales, que hacen sonreír a los criterios superficiales y dan mucho que pensar a un psicólogo. Simples e inocentes, son el núcleo germinativo de todo un aspecto de la música; uno de sus más considerables aspectos. Además de eso, es por tal brecha por donde comenzará a deshacerse la sutil trama polifónica vocal, buscando el paso hacia un terreno instrumental permanente. La "canción" pintoresca es, en efecto, la "orilla izquierda" de esa corriente expresionista de la música que, a su vez, es como otra tendencia "izquierdista" dentro de la polifonía puramente constructiva, arquitectónica, de las grandes obras sagradas.

Parece que contemplar las cosas con un ánimo poético —es decir, lo que hoy llamaríamos "literatura", "música literaria", etc.—, sea de gran estímulo fecundo para los artistas. Considerando la "canción" profana al lado de sus congéneres sagrados, se ve que mientras éstos procuran conservarse dentro de las grandes líneas de un equilibrio que con tanto trabajo llegaron a hallar, la "canción", por lo contrario, se apoya ligeramente en esas formas, y procura escapar de ellas tan pronto se le presente ocasión. Si no lo hizo antes fué porque aún no había sobrevenido el cambio en el "concepto de obra", y a él se atenía la "canción", con sus entradas fugales, su variación ornamental, su estructura general en "couplets" progresivamente enriquecidos por todos los artificios del contrapunto. La "monodía acompañada", la simple melodía escueta sostenida por leves soportes instrumentales, no había ingresado todavía en el cuerpo del "arte" de categoría; era como el juglar que merodeaba por villas y castillos. Ese tipo de "monodía" era democrático, y cuando entró en las bien ordenadas mansiones de la polifonía profana, dos cosas ocurrieron: desbarató el "concepto de obra" de ésta, le hizo perder paulatinamente su decoro contrapuntal y, por reacción, la canción de la

calle, los "vaux de ville" se engalanan con un contrapunto de desecho. Aquel mundo se había acabado.

No nos separemos aún de él. Veámosle vivir como en un jardín florido en la época de su mayor pujanza, cuando el idioma contrapuntal le era tan idóneo como el latín a sus filósofos. La hegemonía de la "chanson" francesa es la de la técnica polifónica francobelga, que causaba la admiración de todos los centros musicales de la Europa medieval: Italia, España y los países germánicos. Los "dechanteurs", los "discantores" de la Isla de Francia, de las provincias gálicas del Artois, de Picardía, de Flandes y del Hainaut inundaban la Europa de entonces. España los recibió con júbilo, y ellos sembraron nuestro suelo de simientes preciosas.

Un músico, entre toda esa pléyade, brilla con un fulgor genial. Es Claudio Lejeune. Sin incurrir en fáciles paralelismos no puedo evitarme el recordar a otro Claudio trescientos años posterior, que, como Lejeune, tuvo muy estrecho contacto con los poetas de su época. Si Debussy es el Claudio de Baudelaire y de Verlaine, Lejeune es el Claudio de la época de Maudit y Ronsard, de De Baïf, de aquella estirpe de poetas que creyó haber resucitado la antigua poesía de pies mensurados, y, conjuntamente, una música "parlante", una música que "hablase" lo que la canción decía en sus bien trabados vocablos:

Les Musiciens de l'ancienne pratique
A de beaux mots, donnent biens de beaux sons;
Mais on peut voir en ces vaines chansons
Qu'un Jeune seul fait parler la Musique.

¡Feliz engaño, mil veces repetido y aún no curado! Cada colección de "canciones" era como un florilegio, jardín o vergel (y así se llamaban) de las más bellas poesías.

Se denominaba a cada canción por su primer verso, ¡y qué deliciosos títulos hacen para ellas! Los músicos habían de estar a la altura de los merecimientos de los poetas. Otra cosa hubiese pasado en aquella época como un contrasentido imposible. Etienne Jodelle y Dorat cantan en Orlando Laso y Ockeghem; Goudimel, Jannequin son los músicos de Ronsard; y Jacobo Mauduit

de las "chansonnettes mesurées" de De Baïf, que hace cantar a cuatro partes.

Pero, "nul ne donnait aux vers l'ordre et le bransle pareil" a Claudino el Joven, músico de Valenciennes que en "Le Printemps", puesta en versos delicados por De Baïf, exaltando a la "gaya primavera" con su cortejo de elogios a la rosa, al mes de mayo, a mil especies de pajarillos, y donde otros tantos amantes exhalan sus lamentos mencionando los nombres de Atalanta, Cupido, Icaro o de Belerofonte. . .

"Nul ne sçavait marquer comme lui la cadence de leur chant", nos dice Rapin a través de una cita oportuna de Combarieu, y este autor, con M. Expert, nos recuerdan el modo elegante con que Lejeune cantaba al amor, a la primavera y al ruiseñor, sirviéndose de los modos litúrgicos medievales, conforme pinta los sentimientos más suaves y más caros al corazón humano en su polifonía fugada, red de voces que él mueve con fáciles y frescas inflexiones.

Claudio Lejeune fué el músico más genialmente dotado de su época. Fué el músico-poeta del Renacimiento, y sus "canciones" son la flor de la polifonía profana del siglo XVI francés.

Poeta, y poeta galante, Lejeune era además un hombre profundamente religioso. Era aquélla, además, una época profundamente turbada por luchas de creencias y por la política eclesiástica. Lejeune era hugonote, y es sabido que Calvino había colocado como piedra fundamental del arte religioso el Psalterio, traducido por Clemente Marot, al que Teodoro de Bèze había acompañado de melodías sencillas y robustas de un origen popular y de un corte que la Reforma creyó ideal para los corales que hacía cantar en los templos.

De esta fuente nace una corriente de música religiosa hugonote muy distinta del arte católico. El "motete" de éste se transforma en un género de "canción espiritual" a la que, en su mayoría, provee de textos el libro de los Salmos.

A este orden de obras de Claudio Lejeune pertenecen sus "Octonaires de la vanité et inconstance du monde". La musa pastoril, de tiernos idilios, que inspiraba a Claudino en sus "can-

ciones" profanas adquiere un rostro grave en estos "octonarios", gravedad de semblante que no disminuye su belleza. Antes bien, le comunica una serenidad, una leve nostalgia, que es a sus encantos un encanto nuevamente añadido.

V. EL CONCEPTO DEL RITMO EN EL RENACIMIENTO. EL PASO A LA ÉPOCA MODERNA

Entre los muchos aspectos que aclaran la transición entre el concepto de la música en el Renacimiento y los comienzos de los tiempos modernos, hay uno especialmente importante que nos parece necesario esbozar, y es la cuestión del ritmo. Ya hice notar antes que la estructura rítmico-melódica de la polifonía medieval se diferenciaba notablemente de la melodía moderna por causa de la vaguedad tonal de la época.

El movimiento "humanista" de De Baïf y sus amigos, del que Claudio Lejeune es el músico selecto, consistió precisamente en someter la prosodia del verso francés a un rigor métrico que se creyó originado en la antigua poética de griegos y romanos. Esto fué obligando paulatinamente a nuevas costumbres rítmicas, más rotundas y más claras que el ritmo de la polifonía medieval aún reinante en el siglo XVI.

El aspecto vertical de las notas no tenía un sentido definido para el hábito polifonista, que sólo concebía la música "a lo largo" y que se contentaba con reunir simultáneamente varias melodías pertenecientes al mismo modo litúrgico, sin otro ardid más que el que les imponía su riguroso respeto a la consonancia. De una manera análoga el polifonista carecía del concepto de la acentuación rítmica en el sentido de la sucesión de acentos fuertes y débiles que caracteriza al compás moderno. La estructura fugal obligaba a una libertad de sincopación, un cabalgamiento de ritmos que dan por consecuencia, unida a su indecisión cadencial, ese aspecto vago e impreciso que desde el punto de vista rítmico tiene para los modernos la música medieval y renacentista.

Implícitamente, todas las características modernas estaban contenidas en esa música, porque la música de los tiempos mo-

dermos, fuera de sus diversos puntos de mira estéticos, es un fruto evolucionado de aquélla; pero todos sus agentes comunes responden en cada caso a otros fines, y servían a otros conceptos. En un ensayo notable sobre estas materias dice M. P. M. Masson: "La medida, en el siglo XVI, era otra cosa distinta de la nuestra: era simplemente un cuadro casi indiferente a su propio contenido; era una pura división del tiempo, destinada tan sólo a asegurar el conjunto de las voces, a fin de determinar la duración de sus movimientos. No exigía que el ritmo real de la melodía estuviese encerrado entre barras imaginarias, y las notas podían saltar a su gusto por encima de ellas". Se estaba lejos del concepto de la medida-ritmo de que casi sin excepción se compone la música moderna.

Ahora bien: el prurito de los poetas "humanistas" de la Academia de De Baïf consistía en la "mensuración" de las sílabas, equiparando las breves y largas de los pies métricos clásicos a las dos duraciones en favor de la música polifónica, sean la semibreve y la mínima (redonda y blanca de hoy), como en los alemanes; o la mínima y la semimínima (blanca y negra) de los franceses; es decir: una relación de uno a dos entre ambas. De tal modo, la música debía ajustarse estrictamente (a lo menos así lo creían ellos) a la mensuración silábica, y esto iba unido a su natural deseo de que las poesías se entendiesen perfectamente, sin repeticiones de sílabas ni de palabras, ni esa mescolanza característica de las distintas voces de la fuga que obligó a una simultaneidad de ritmos y, por ende, de los valores de las notas, los cuales dan a la música de los "chansoniers", puesta en partitura, el aspecto de una escritura armónica en acordes.

En verdad, aquéllo trajo esto; es decir, los acordes de hecho llegaron a convertirse paulatinamente en acordes de derecho. Contribuyó al cambio de punto de vista la introducción, cada vez más frecuente, de notas alteradas, con lo que aquellos excelentes artistas creían resucitar el "cromatismo" de los tiempos heroicos, y que, disimuladamente, y bajo una porción de restricciones se venía practicando en la polifonía escrita con el nombre de "musica ficta".

La "canción mensurada", con sus ideales poéticos, conduce,

pues, en los siglos XVI y XVII, a pasos rápidos hacia el terreno tonal y hacia el concepto armónico-rítmico, propio de los tiempos actuales. Si a ello se añade otro hecho, se evaluará la influencia decisiva de la "chanson" en la historia de la música. Este hecho es fácilmente comprensible, y no es más que la creciente hegemonía de una voz sobre las otras, con objeto de que la poesía se escuchase más distintamente. Vamos llegando a la "monodía" acompañada, período que, sin abandonar la "canción" o el "madrigal", nos conduce a la ópera.

Antes de terminar el siglo XVI era ya usual el canto a una sola voz (la "voz cantante"), mientras que las restantes se tañían en el laúd. Tanto aquí como en las ejecuciones vocales, el rigor de los metros incitaba a algunos escarceos en las voces secundarias. El "contrapunto florido" se democratizaba.

La facilidad de aquel sistema le acercó al pueblo, y, recíprocamente, la melodía popular dejó sentir su considerable influencia en los últimos tipos de la "chanson". Recuérdese que la música vocal protestante, en la que tanta importancia tuvo Lejeune con sus "canciones espirituales" y sus "salmos" buscaba esa misma popularidad, ruda y sencilla, para sus corales, que, además, por su igualdad silábica tenían un aspecto de escritura acordal. El ritmo en este género se acentuaba con la semejanza de grupos formados por los tales pseudoacordes, y esto obligó a concebir su sucesión como una cosa especial, "sui generis", no ya polifónica, sino armónica en toda la extensión de la palabra. El sentido cadencial se afirmaba así cada vez con más fuerza.

Por otra parte, la melodía procedente del campo popular llevaba a la "canción" en sus últimos ejemplos una "cuadratura", un vigor rítmico procedente de la danza, que al unirse con el indicado despertar del sentido armónico "vertical", engendró, inconfundiblemente ya, la época moderna. Tiene, pues, ésta en sus comienzos tres distintivas características: estructura fugal, para dar unidad, organización, continuidad; supremacía de ritmo y vigor cadencial. Piénsese un poco en ello y se sentirá la proximidad de Juan Sebastián Bach.

Todavía perduran en él algunos vagos reflejos de las costumbres modales, de la libertad en el manejo de las voces propio

de la polifonía. Cuando, al ingresar en la música el concepto sinfónico, la polifonía instrumental fué perdiendo terreno, apenas quedaron ya sino simples bastidores de medidas-ritmos, en sucesiones armónicas tan elementales que apenas son más que enlaces de acordes primarios. En consecuencia, la melodía apenas consistirá más que en un bastidor formado por las notas de un acorde, seguidas por las del acorde atractivo y rellenas entre sí con melismas, fiorituras y adornos procedentes del arte de la variación ornamental.

En tal sentido, y esto es curioso, el sinfonismo en su época inicial significó por lo pronto un empobrecimiento de la música, sacrificada a la busca de un nuevo "concepto de forma". Esta forma nueva no es sino la sonata y sus congéneres. Un mundo nuevo había nacido entre tanto: para la mayoría de los auditores el único que tiene hoy un "sentido" comprensible.

EL PECCADO ORIGINAL

Por *Jesús BAL Y GAY*

HE aquí una serie de reflexiones —deshilvanadas, tal como las he venido anotando a medida que las formulaba— sobre lo que me parece el tema fundamental de la Música en los días que vivimos. Ruego al lector que no vea en ellas nada que pudiera calificar de dogmático. Más que conclusiones, son puntos de partida para la meditación de quienes se sientan inquietos —como yo— por la salud de la Música (salud y salvación son aquí sinónimas). Si partiendo de estas reflexiones otros llegan más lejos, o sea más cerca de la verdad, que yo, me daré por muy satisfecho.

•

El artista contemporáneo no parece tener más divisa que ésta: Hay que ser original a toda costa. Y toma como sinónimos estos tres conceptos: originalidad, personalidad y creación. Así, para él, el que no es original no tiene personalidad ni es creador.

Pero cuando examinamos lo que se considera como originalidad, descubrimos que todo se reduce a la superficie o, más bien, parte corporal de la obra: el lenguaje, la letra. La obra es tanto más original cuanto más insólito es el lenguaje que emplea. No importa que el espíritu o mensaje que anima esa letra sea en realidad singular, personal: si la letra no es algo inaudito hasta ahora, la obra será considerada como poco o nada original.

Por otra parte, al confundir originalidad con personalidad negamos una realidad que constantemente aceptamos en otro plano. A diario hablamos de la fisonomía —corporal o espiritual— de nuestros semejantes y en ella nos fundamos para distinguirlos entre sí. Pero ¿qué es la fisonomía? No es una suma de rasgos insólitos, sino una combinación singular de rasgos comunes y corrientes, éste más acentuado que aquél, ése menos corriente que los otros, y nada más. La personalidad no es, pues, para nosotros un dechado de monstruosidad. ¿Por qué ha de serlo, entonces, en el Arte?

Y en cuanto a la creación identificada con la originalidad, pensemos si no se trata de un grave error nuestro. El árbol que da una manzana y el arbusto que da una rosa crean, sin tener nada de originales. Y lo que crean no difiere radicalmente de lo que crean los demás rosales y manzanos ni de lo que ellos mismos han venido creando hasta ahora. (Como ya habrá observado el lector, acepto el verbo “crear” en el sentido que le damos corrientemente, no en el estricto y verdadero de “hacer algo de la nada”, porque en este último sería ocioso hablar de creaciones humanas).

“O renovarse o morir” es un pensamiento de doble filo. Es saludable en cuanto muestra la necesidad de no caer en una blanda y estéril complacencia en lo ya hecho. Pero es ponzoñoso en lo que tiene de soberbia y —dadas ciertas circunstancias— de desesperación. Todo depende de lo que entendamos por renovación. Si es volver a empezar de nuevo, si es convocar cada vez todas nuestras fuerzas como si de nuestra primera empresa se tratase, magnífico. Pero si se trata de un afán de ser cada vez

diferentes de nosotros mismos, mala cosa. Porque eso es pretender forzar la propia naturaleza y aconsejarnos, si no lo logramos, la inactividad o el suicidio, es decir, la rebeldía contra nuestro destino como deber. Nuestras células se renuevan constantemente, pero nosotros seguimos siendo los mismos. Evolucionamos, pero no cortamos en ningún momento con nuestro yo anterior. Ni en el desarrollo del individuo ni en el de las especies, *natura non facit saltus*.

Los defensores de la novedad en Arte —en cuanto necesidad expresiva de la época que vivimos— recurren a veces a un símil que consideran concluyente. No tiene sentido —afirman— usar coches de caballos cuando existen los automóviles. De acuerdo. Pero ¿cuál es la diferencia entre el coche de caballos y el automóvil? Que el uno está movido por el caballo y el otro por el motor de explosión. Pero las cuatro ruedas y el juego de las delanteras y lo esencial de la carrocería siguen siendo en el automóvil lo que eran en el coche. La novedad del automóvil no es, pues, con respecto a su predecesor, tan radical como la del arte que están defendiendo los que recurren a ese símil, los cuales parecen invitarnos a que nos metamos en un automóvil sin ruedas o con ruedas cuadradas.

Los defensores de cierta escuela musical contemporánea niegan que su fundador haya roto de cuajo con la música anterior. Por el contrario —dicen— no hizo más que aprovechar hasta lo último la desintegración ya bastante avanzada a que la música había llegado en manos de un gran compositor romántico. Admitamos que sea así. Entonces nos encontramos ante un caso de necrofilia: el del hombre que pretende engendrar hijos en un cadáver.

Y lo curioso es que por un lado se presenta esa escuela como una continuación lógica de la música anterior, pero por otro se

la proclama como el único lenguaje musical verdaderamente nuevo y utilizable en nuestra época. En esto último se exhibe sin querer el afán de novedad por la novedad que se pretende ocultar bajo el velo de la evolución natural.

Debemos estar siempre vigilantes contra los peligros de la soberbia. Esta, a veces, es el lobo que se disfraza de cordero. Tengamos cuidado con el pensamiento de que "todo está ya dicho". El artista que tal piensa no es quizá tan humilde como él mismo se figura, porque si por una parte reconoce humildemente que él no tiene nada que decir —nada nuevo, se entiende—, por otra incurre en una actitud temeraria, soberbia, de proclamar, implícitamente, que nadie tiene nada que decir.

En el fondo de aquel pensamiento volvemos a encontrar la falsa sinonimia personalidad, originalidad, creación. Y la idea de que la originalidad es la única salvación del artista.

La personalidad del compositor se puede acusar en alguno o algunos o todos estos rasgos: la melodía, la armonía, la instrumentación, la estructura formal. Pero lo que más importa es el mensaje, ese contenido imposible de aislar por procedimientos analíticos, pero inteligible para todos los que saben escuchar música. Es, para decirlo con una sola palabra, el alma de la obra.

La esencia del mensaje es lo que determina los rasgos mencionados. Hay casos en que el mensaje no necesita ninguna modificación de los más comunes o usuales. En otros casos los fuerza a modificarse más o menos violentamente. Por eso, para determinar el grado de autenticidad, de sinceridad de una obra, tratemos de descubrir su mensaje: si la obra es insólita por su forma, es decir, por su lenguaje, pero la idea, el mensaje que debe haber en ella es cosa corriente o manida, ya podremos decir que nos encontramos ante una impostura; y, a la inversa, si el lenguaje no tiene nada de insólito, pero las ideas sí, ya podremos

proclamar la originalidad indiscutible del compositor (tal es el caso de Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven y Mendelssohn).

El ejemplo que aduje del manzano y el rosál tal vez sea inadecuado, ya que se trata de seres irracionales. Mejor será sustituirlo por el del zapatero. Ese hombre crea y crea conscientemente. Pero si es lo que debe ser, tratará de singularizarse mediante la perfección, mas no intentará nunca inventar nuevas formas que no se acomoden al pie humano, ni siquiera se rebelará contra los modelos que le impone el gusto de la mayoría. Todavía no hemos visto un zapatero que lance al mercado zapatos con el tacón en la puntera.

Pero ¡claro! eso se debe a que el zapatero no se cree un hombre superior, excepcional, un artista. No es más —ni menos— que un artesano. Tiene todavía el espíritu del pintor, del escultor, del escritor y del músico de hace siglos, hombres que se sentían artesanos y, como tales, cifraban todo su orgullo no en la singularidad u originalidad de sus obras, sino en su perfección. Hace sus zapatos, como aquellos hombres hacían sus obras, para que se usen y se gasten y perezcan, no para que vayan a un museo y vivan una vida sin término.

En la confusión ética de la música actual hay dos actitudes sanas que si se difunden suficientemente, contribuirán con eficacia a la salvación futura de la Música. Ambas se relacionan con lo que acabo de apuntar. Una es la de Stravinsky, que prefiere para el músico la denominación de *artesano* a la de *artista*. Otra es la de Hindemith, que considera su arte como *Gebrauchsmusik*, música de uso, en castellano. Ambas se yerguen contra la soberbia del artista, hombre excepcional, creador de cosas sagradas que han de ser inmortales necesariamente.

Hemos de hacernos a esta idea: esta sinfonía o esta sonata mía la escribo, lo mejor que puedo, para uso deleitoso de mis semejantes; si les sirve sólo unas cuantas veces y luego es olvidada para siempre, ya habrá cumplido su misión —y yo también.

Parafraseando unas palabras de Cristo, digamos: mi inmortalidad no es de este mundo.

No descartemos la posibilidad de que haya compositores cuyo mensaje necesite un lenguaje insólito para expresarse con toda plenitud.

No neguemos o despreciemos, tampoco, el ansia de novedad, legítima, sinceramente sentida, que es impulso de progreso, repugnancia por lo anterior que consideramos ya periclitado, ansia de cosas nuevas sobre las que podamos asentar nuestra fe —o sea nuestra esperanza— en el futuro. Admitamos que los volatines con que comenzaron su carrera muchos compositores respondían a esa noble inquietud y no a mero afán de notoriedad —vía escándalo.

Pero ¡cuántos compositores a solas con su conciencia habrán de reconocer que la novedad de su idioma no les fué impuesta con carácter ineludible por lo que tenían que decir!

En nuestro vertiginoso prurito de novedad, toda obra de nuestros contemporáneos y de nuestros predecesores, lejos de aparecerse como indicación de una ruta, la tomamos como aviso de "no hay paso". Por eso el compositor de hoy es un hombre a campo traviesa.

¿Hay realmente lenguajes y formas musicales periclitados? Nuestra razón —a poco que meditemos en ello— rechaza semejante idea. Cualquiera medianamente versado en matemáticas sabe que el número de combinaciones posibles entre "n" objetos alcanza una cifra fabulosa aunque no demos a "n" un valor mayor de la centena. Tratemos de enumerar, por ejemplo, los elementos que constituyen el sistema musical de un Palestrina

o de un Bach y veremos que el valor de "n" es sobremedida grande, tan grande que resulta difícil creer que se hayan utilizado ya todas las combinaciones que su número permite. Lo que falta es el hombre genial capaz de descubrir las no utilizadas todavía.

Malo es el mero afán de originalidad, porque tiene su raíz hincada en la soberbia. Pero peor es la impostura del que conscientemente finge originalidad.

En la época romántica el procedimiento para fingirse uno alguien consistía en adoptar un aire imponente, en ahuecar la voz, en desmesurar los ademanes. En nuestra época, que tiene a la retórica en entredicho, el procedimiento es más radical: inventar neologismos, cuantos más mejor, y, si se puede, todo un idioma ininteligible, un trampitán.

¿Pero qué es esta monstruosidad, este absurdo: inventar un idioma ininteligible para expresarnos? Prueba de que nuestro mensaje, el alma de nuestra obra, nuestra alma, en fin, es lo que menos nos importa. ¡Claro: como que, en nuestra fiebre de alquimistas, la hemos vendido al diablo!

(INTERMEZZO GIOCOSO)

Que yo sepa, corresponde a Adolfo Salazar el honor de ser el primero en haber relacionado, por vía de ejemplo, el trampitán con las nuevas tendencias de la música contemporánea.¹ Justicia es reconocerlo así. Pero también lo será rectificar al ilustre musicólogo —siempre bien informado— por lo que respecta a la cuna de tan portentoso hecho lingüístico, pues no a Andalucía, como él afirma, sino a Galicia corresponde la gloria de haber escuchado los primeros balbuceos trampitanescos.

Para edificación de aquellos lectores que no conozcan el trampitán ni el aludido artículo de Salazar, me permitiré dar aquí unos cuantos datos rigurosamente históricos.

¹ Véase *Arnold Schoenberg post-mortem*. NUESTRA MÚSICA, Núm. 23.

El trampitán es un idioma inventado por el orensano Don Xan da Cova o Don Juan de la Cueva, idioma totalmente desligado de todos los conocidos: nada hay en él de formas sintácticas ni de raíces comunes con otras lenguas, muertas o vivas. Don Xan se dedicó en cuerpo y alma a la difusión de su invento por medio de poemas y piezas dramáticas. Como buen gallego, fué cauto (en sus comienzos). Sus primeras composiciones poéticas no las escribió enteramente en trampitán, sino en castellano con incrustaciones trampitanescas. Hemos de advertir, por la importancia que a nuestro juicio encierra el hecho, que tales incrustaciones aparecen casi siempre donde uno sospecha que pudo haber dificultades de rima. Pero poco a poco el trampitán fué desplazando al castellano en la obra literaria de su inventor, hasta llegar en su culminación a la gloriosa autonomía, de que dan fe los siguientes versos, citados por Salazar:

Treto furleto cuteto
Al treto chusculitreto
Treto tonante erromir.

Don Xan da Cova tenía una fe ciega en la fuerza de expansión y penetración de su invento. Y en verdad que no se equivocaba, pues el trampitán llegó a conocimiento de ingenios tan ilustres como Don Miguel de Unamuno y Federico García Lorca. Pero la máxima confirmación de su fe la tuvo en el propio Orense. La cosa sucedió así:

Un buen día se presentaron en casa de Don Xan unos convecinos suyos con la grata misión —dijeron— de presentarle a un sabio lingüista extranjero que iba con ellos. Ignoro el nombre de aquel sabio, pero no será muy aventurado pensar que fuese presentado como el Doktor Wissenschaft o el Professor Sprachkundig. Lo que sí sé por cronistas fidedignos, es que detrás de su evidente acento extranjero se notaba un cierto dejo galaico y que, de no ser por un bigote y barba sumamente frondosos, el personaje en cuestión se habría parecido de modo alarmante a un contertulio del señor De la Cueva. Después de los cumplidos de rigor, se vino al objeto de la visita: El Herr Doktor o Pro-

fessor deseaba aclarar con el ilustre orensano ciertos extremos acerca del trampitán. Y he aquí que, abandonando repentinamente el *sermo vulgaris* en que todos se habían expresado hasta entonces, el bueno del extranjero rompió a hablar torrencialmente en la nueva lengua.

El momento fué de un dramatismo superlativo. Los acompañantes del sabio extranjero comenzaron a sonreír malévolamente, pues, como el lector ya habrá sospechado, eran unos escépticos de tomo y lomo. Pero se llevaron el gran chasco: no sólo no se desconcertó en lo más mínimo Don Xan, sino que respondió —en trampitán, por supuesto— a su interlocutor con una facundia que acreditaba su gran seguridad en sí mismo. Y así estuvieron hablando ambos por espacio de una hora. Al concluir la entrevista, Don Xan da Cova, modesto, pero radiante, manifestó a sus amigos que aquel gran lingüista dominaba el trampitán quizá mejor que él mismo.

La moraleja a cargo del lector.

No faltará quien vea en estas reflexiones una especie de evangelio de la mediocridad. No creo que lo sea. A mi modo de ver, el gran peligro para la música es ese afán loco de originalidad que arrolla toda otra posible consideración. Pero el medio de evitarlo sé que no es ponerse a copiar a Mozart o a Beethoven o a Debussy. Será, probablemente, poner en juego toda nuestra capacidad de perfeccionamiento y —sobre todo— de meditación sobre el problema estético y el fenómeno sonoro. Cuanto más diestros estemos, cuanto más hayamos meditado las posibilidades latentes en la obra de los demás y en la nuestra ya realizada, mejor.

En cuanto a la mediocridad, no veo por qué ha de ser más mediocre el que se contenta con copiar a Bach que el que inventa todo un lenguaje para ocultar una grave carencia de personalidad. Entre ellos no hay más diferencia que la ética de su conducta.

Lo que en este asunto descarría nuestro juicio es que una

misma vulgaridad o una misma vaciedad resulta más evidente si está dicha en lenguaje beethoveniano que si se envuelve entre los pliegues enrevesados de un lenguaje insólito.

•

Y por si pudieran tomarse estas reflexiones como una siembra de recelos contra la música nueva, deseo dejar aclarado de una vez para siempre que ellas no se dirigen al público en general, sino única y exclusivamente a los compositores, y a éstos ni siquiera en cuanto oyentes o estudiantes de la obra ajena, sino en cuanto autores. Mi deseo es estimular en ellos un examen de conciencia y una vigilancia constante, a fin de que no caigan en ciertas tentaciones. Pero dejando viva en todos, incluso los aficionados que me lean, la curiosidad benevolente hacia todo lo nuevo.

Los espíritus conservadores o retrógrados no podrán encontrar en lo que digo aquí —si lo leen con detenimiento— arma alguna a su favor.

•

Los diferentes lenguajes empleados por nuestros predecesores o por nuestros contemporáneos deben servirnos de acicate para nuestra personalidad, como si a través de ellos o —mejor— con ellos en la mano, el compositor nos plantease esta cuestión: ¿Qué harías si estuvieses en mi lugar?

Lo que haríamos de haber estado en el lugar de Bach o de Debussy, eso será nuestro yo más auténtico. Ravel lo entendía así cuando aconsejaba a los compositores en ciernes que copiasen alguna obra maestra. “Si tienen ustedes personalidad —les explicaba—, ya aparecerá en la copia”. Y creo que, en un sentido más lato, ese consejo puede extenderse a los compositores maduros.

•

El afán de novedad nos lleva a grandes insensateces. Y la mayor de ellas ponernos a fabricar moneda fiduciaria —y a ve-

ces falsa— cuando todavía tenemos nuestras arcas rebosantes del oro que recibimos en herencia.

Tal es el caso de mucha música contemporánea que, como ya señaló André Gide, tiende a volver al ruido, esa ganga de la que con tanto trabajo consiguió el hombre extraer el sonido.

Tal es el caso, también, de la renuncia a la tonalidad, ese arduo descubrimiento de la intuición humana que luego la Física había de confirmar como de acuerdo con la realidad acústica.

Y es curioso que sean los músicos que se consideran más avanzados quienes traten de desandar lo andado y volver a los dominios del ruido o ponerse a jugar con los doce sonidos como un salvaje hubiera jugado con los tipos de una imprenta.

•

En nuestro afán de novedad llegamos a descuidar la belleza. Mucha música contemporánea es positivamente fea. No podría ser de otro modo: “la Belleza es el esplendor del Orden”.

No falta quienes nieguen la posibilidad de establecer un concepto firme de la belleza artística. En las artes representativas, por ejemplo, existe la diferencia entre el tema o asunto y su realización plástica. Una res abierta en canal no es un tema bello; pero el cuadro al que sirva de tema puede serlo. En la Música, en cambio, no existe esa dualidad: no hay asunto, o no hay representación, todo es uno y lo mismo.

Cuando en una música hay desorden y arbitrariedad o, simplemente, torpeza de expresión, hay fealdad, una fealdad que macula todo el ser.

Por otra parte, como el crear belleza no es una función que dependa de nuestra voluntad, antes bien constituye una barrera imponente para nuestras ansias creadoras, preferimos escaparnos por la tangente de lo más fácil, de lo que podemos hacer a cada momento: crear fealdad. Y con proclamar que la Belleza es un concepto subjetivo, diferente para cada individuo, ya nos creemos justificados. (Pero en el fondo de la conciencia sabemos que no es así).

•

La novedad es un valor transitorio. En cambio lo que realmente dura es la belleza, el orden, la lógica, la razón de ser, la perfección.

¿Por qué admiramos hoy la música de Gesualdo, de Chopin, de Debussy? ¿Por lo que tuvieron de auténtica novedad en su tiempo? No. Pues otro tanto acaecerá con la de los mejores músicos que hoy están escribiendo. Quienes juegan toda su personalidad a la carta de lo nuevo están perdidos como lo que ellos pretenden ser, como creadores. Al cabo de unos años no se los recordará —en el mejor de los casos— más que como experimentadores y, en lugar de vivir en los programas de conciertos, serán unos pobres cadáveres más en ese panteón que sólo visitan los musicólogos.

Ciego para su verdadero pecado, el hombre desasosegado de hoy considera que su mayor falta sería la de repetir, ya sea repitiendo lo de los demás, ya lo suyo propio. No parecerse a nadie, ni aun a sí mismo, tal es el lema adoptado por el compositor contemporáneo. Diabólica soberbia que nos hace caer en la más tajante insolidaridad para con nuestros hermanos y en el más desesperado horror de nosotros mismos.

Olvidamos que el primer deber del compositor es crear obras, cuantas más y más perfectas, mejor, para deleite de nuestros semejantes. Mientras tengamos algo que decir —y eso se nos revela por las ganas que tengamos de decir algo—, no deberemos enmudecer. Aunque hayamos de repetirnos.

El no renovarnos no implica necesariamente peligro de muerte. En cambio ha habido compositores que perecieron por un excesivo afán de renovarse.

Medio siglo de experimentación pone a disposición nuestra una inmensa riqueza —además de la acumulada en siglos anteriores— en cuanto a medios musicales de expresión. Ya es tiem-

po hoy de que pensemos en aprovecharla en la creación de obras bellas, lógicas, bien ordenadas. Es ésta la hora de un nuevo clasicismo que sepa fusionar tanto y tanto experimento. Dejémosnos ya de inventar lenguajes y dediquémonos a decir en los que por ahí corren lo que tengamos que decir. No más confusión entre creador y experimentador.

El compositor capaz de producir obras importantes utilizando como vehículo de su pensamiento una síntesis de los varios lenguajes inventados en lo que va de siglo, será el más grande de nuestra época, será el verdaderamente epónimo.

Pero quizá sea ésa una tarea superior a la capacidad de un solo hombre y tenga que repartirse sobre los hombros de toda una escuela.

Por todo lo expuesto hasta aquí, se comprenderá que eso no es tarea para los soberbios, sino para los humildes, para los que sepan olvidarse de sí mismos. Pero con estas últimas palabras mis reflexiones pasan a otro plano que, por encontrarse muy por encima del problema estrictamente musical, nos permitirá ver mejor la raíz del mal que venimos examinando.

Hemos entrado en los dominios del Evangelio. Si a la luz de sus palabras volvemos a considerar el problema que nos ocupa, veremos cómo todo se aclara, se explica y se ordena —a un lado el mal, al otro el remedio— mejor que como lo habían logrado mis solas palabras. Y para verlo no hará falta ser cristiano: bastará con ser un occidental civilizado, puesto que, aunque vulnerada aquí y allá, la ley del Evangelio constituye la espina dorsal de nuestra civilización. Y nuestro Arte, por lo tanto, no podrá pasarse sin ella.

En su "Numquid et tu...?" Gide hace esta observación que es todo un toque de clarín: "Me asombra que jamás se haya tratado de extraer la verdad *estética* del Evangelio". Eso lo es-

cribía Gide entre 1916 y 1919. De entonces acá algo se hizo en ese sentido: Maritain, T. S. Eliot. . .

Y es asombroso descubrir, a poco que se medita, cuántos errores artísticos se habrían evitado si quienes los cometieron hubieran tenido presente la palabra de Cristo.

•

El afán de singularidad, de crear de la nada, de no admitir otra ley que la que nosotros mismos promulguemos, todo eso es producto de una soberbia cuya primera aparición tuvo por escena el Paraíso. Adán, al desear poseer la ciencia del bien y del mal, deseó —como dice Maritain— convertirse en un dios, es decir, en la regla del bien y del mal. Los compositores de hoy añaden al deseo de ser ellos su sola ley el de ser únicos, el de crear de la nada. Ahora se comprenderá el título que puse a estas reflexiones mías. No es un mero juego de palabras.

•

Contra esa soberbia no hay otro remedio que oponer firmemente su contrario: la más absoluta humildad, la humildad que implica una renuncia de nuestro yo. “El que quiera venir en pos de mí, niéguese a sí mismo”, dijo Cristo. Pero en esas palabras no se nos pide que nos suicidemos moralmente, sino que renunciemos a nuestra vanidad, a nuestro prurito de ser nosotros, si, precisamente, deseamos salvarnos. En el evangelio de San Mateo, la Vulgata traduce ese “niéguese a sí mismo” por “abneget semetipsum”, y ello aclara plenamente el concepto: no se trata de la *destrucción* de nuestro yo, sino de su *abnegación*.

Escribamos nuestra música con abnegación, es decir, con olvido de nosotros mismos, poniéndonos totalmente al servicio de la obra que hemos de realizar —y a través de la cual serviremos a nuestros hermanos— y no habrá peligro de que nazca muerta y no sirva para nada.

•

Pero Cristo dijo también: “El que me sigue, sin tomar su cruz, no es digno de mí”. Otra gran verdad *estética* —como diría Gide— que podemos extraer del Evangelio. El músico que quiera salvarse ha de tomar su cruz y echar a andar tras la verdad. Pero ¿qué es su cruz? Pues justamente todo eso que tantos compositores contemporáneos pretenden saltarse a la torera: el parecido con otros, la dificultad de encontrar algo que decir y de decirlo venciendo la resistencia de un lenguaje que nos encontramos hecho, etc.

El compositor y su cruz, el hombre y su cruz no son otra cosa que el compositor cabal, el hombre cabal, “el hombre y su circunstancia”. para decirlo a lo Ortega y Gasset.

•

El que encuentra insoportable su circunstancia y trata de evadirse de ella, tiene sus horas contadas. Nuestra circunstancia no es nunca un Edén, antes al contrario tiene mucho de presidio bien cerrado por cables de alta tensión: ¡ay del que pretende franquear sus vallas!

El que eso pretende es porque quiere salvar su vida (o su alma), pero a su manera, ignorante de la realidad. Ignora que más allá está la verdadera muerte y que nuestra vida, nuestra salvación ha de realizarse en el recinto de nuestra circunstancia, olvidados de nosotros mismos.

La circunstancia (o la cruz) de un compositor puede consistir en una ineludible mediocridad. Acéptela, que, si lo hace sin reservas, algún bien merecerá de su prójimo, porque algún beneficio le habrá proporcionado. Hay épocas en la historia del Arte que exigen al artista lo que en términos castrenses se denomina “marcar el paso”. Si en esos momentos todos los artistas se negaran a producir *porque* les estaba vedado todo avance, la continuidad se habría roto y, como consecuencia, se habría imposibilitado la obra progresista de las generaciones siguientes, pues —repitámoslo— “la naturaleza no da saltos” y la generación espontánea es un mito.

Tengamos el valor de aceptar ser como somos y de desem-

pañar el papel que se nos ha asignado, ya sea éste el de protagonista ya el de comparsa. Pretender salirnos de él significará perdernos a nosotros mismos, perder nuestra vida o nuestra alma. "El que ama su vida, la perderá". "Cualquiera que procurare salvar su vida, la perderá". Los evangelios nos lo advierten más de una vez.

No olvido al escribir todo esto que Cristo dijo también: "No juzguéis si no queréis ser juzgados". Por eso me abstendré de juzgar el caso del compositor que dijo: "Me arrojé a un mar de plomo hirviente, y tuve que nadar". Trágica confesión que lo mismo puede interpretarse como gemido de un ángel soberbio que quiso ser como Dios y fué a dar al Infierno, que como resumen veraz y sereno de la gran aventura corrida por un hombre cabal que aceptó su circunstancia, que abrazó su cruz.

Por suerte, en la música contemporánea brilla algún rayo de luz que es de esencia cristiana. Por ejemplo, el gusto por la austeridad y por los procedimientos difíciles. La idea saludable de "la puerta estrecha" se hace sentir en esas tendencias. Es más fácil triunfar con una música de brillantes oropeles que con una que renuncia a todo esplendor que no sea el de la verdad. Y es más fácil la tarea del compositor que aprovecha un molde de comprobada eficacia, que la del que acepta la necesidad de un molde nuevo.

El amor por lo difícil es garantía de salvación para nuestro arte. "El mal —dice Maritain— es esencialmente fácil".

Pero, por desgracia, el músico —que lleva en sí la huella del pecado original— ha descubierto para alcanzar el éxito un procedimiento que parece el contrario de los que emplean brillante-

ces blandas y oropelescas: *épater le bourgeois*. Ningún compositor cristiano podrá recurrir a él, pues automáticamente lo situaría en los antípodas de la caridad. Porque *épater* significa ofuscar, desorientar, alejar de nosotros al prójimo. Es una actividad diabólica, fruto de la soberbia. Y que no se pretenda que la aceptemos como un benéfico sacudir a los amodorrados.

Si *bourgeois* lo tomásemos como sinónimo de *fariseo*, bien estaría que lo atacásemos, para desengañarlo o desenmascararlo; pero eso habríamos de hacerlo con armas de verdad, no con piruetas simuladoras.

Y eso hemos de hacerlo, ciertamente. El Evangelio denuncia la soberbia de los escribas y fariseos, espíritus apegados a la letra de la Ley, estancados en ella, creídos en que su interpretación es la verdadera. La palabra *nueva* de Cristo les parecía blasfemia. Su soberbia seguridad en sí mismos los llevó a asumir el papel de verdugos.

Quienes abominan de toda novedad musical porque no está en sus libros o porque no la entienden, son unos fariseos. Contra ellos ha de ir el compositor honrado, sin soberbia, pero también sin desfallecimientos. La Música y sus leyes no se pueden estancar en una determinada época. Es, como la vida misma, un constante devenir, un constante irse realizando.

Así, pues, el compositor consciente de su misión, ha de rechazar por igual la soberbia de Adán y la soberbia del fariseo.

El afán de experimentación, de búsqueda, sin más finalidad que la experimentación y la búsqueda mismas, parece una de las características de la música actual. Y es una pasión esencialmente demoníaca, porque, como dice Maritain, "no amar sino la búsqueda —a condición de no encontrar nunca—, no querer sino la inquietud, es odiar la verdad".

Quisiera dejar bien aclarado que estas meditaciones no pretenden ser una acusación contra éste o el otro compositor, antes al contrario, trato de no caer en juicios que no me incumben. Allá cada cual con su conciencia. Pero lo que sí deseo es denunciar los peligros que corre la música contemporánea.

Así, por ejemplo, tengo que insistir en el afán de muchos compositores de no repetirse. En unos puede ser —como ya queda dicho— consecuencia de la soberbia, fruto del pecado original. Pero no descartemos la posibilidad de que se produzca por una actitud realmente cristiana de negarse a sí mismo, de renunciar a la cosecha obtenida, de abrazar cada día una renovada pobreza. El compositor que ha obtenido un éxito franco y en una nueva obra emprende un camino diferente que puede desconcertar a sus admiradores, comprometiendo con ello su éxito futuro, tiene mucho de héroe, si no de mártir. Pero la soberbia es capaz de disfraces insospechados, incluso del de la renuncia absoluta a los bienes que parecen más codiciables, con tal de que la vanidad más íntima quede satisfecha.

•

Los compositores que por afán de originalidad torturan y mancillan lo que estaba destinado a ser una bella melodía o una armonía clara y lo convierten en cosa contrahecha, a fin de que no se parezca a algo conocido, olvidan la advertencia del Evangelio: “el que quiera salvar su vida, la perderá”. No se percatan de que lo forzado y lo arbitrario son cosas incapaces de distinción, de personalidad. Una melodía totalmente arbitraria no se parecerá, es cierto, a ninguna de Mozart, Wagner o Ravel. Pero no la podremos distinguir de otra igualmente arbitraria de otro autor. En realidad, ya existe en la música actual una masa de músicas sin perfil propio, imposibles de distinguir unas de otras y nacidas, precisamente, del afán de singularidad. “El que quiera salvar su vida la perderá”.

•

Afirman los Santos Padres que en el drama del pecado original hubo lo que podríamos denominar dos actos: primero, el

estallido de la soberbia; segundo, la explosión de la concupiscencia.

Así también, en el pecado original de la Música —y del Arte en general—. Primero, la soberbia de ser singulares, creadores de la nada, autolegisladores. Luego; inmediatamente, la concupiscencia de ser conocidos, admirados, famosos.

Los primeros brotes de la soberbia aparecen cuando el artista empieza a dejar de considerarse artesano al servicio de sus semejantes para sentirse espíritu excepcional que tiene que expresarse, realizarse en su obra. Pero que esa soberbia no va sola, sino con la secuela de la concupiscencia, lo denuncia el afán de imponer la obra a la consideración y el aplauso de los demás. Son contados los casos de compositores que se hayan contentado con escribir, con expresarse, y no hayan buscado la difusión de su obra.

Y pocos los que escriben para deleite de sus semejantes. (Entre los grandes que he llegado a tratar, sólo a Manuel de Falla he oído en términos inequívocos que “nuestro deber es componer para los demás”).

•

Pero con ese imperativo de servir a la humanidad se nos plantea la cuestión sumamente ardua de cómo escribir. Porque por un lado está nuestro deber de deleitar y por otro el de contribuir al progreso de la sensibilidad, a la elevación del espíritu de nuestros hermanos. Si les hablamos en un lenguaje absolutamente fácil, nada haremos por el necesario progreso. Y lo mismo es si nos excedemos en lo difícil, porque nuestra obra será rechazada por incomprensible. Parece, pues, que todo se reduce a un problema de dosificación de lo uno y lo otro. Y sin embargo es ésta una conclusión que no puede satisfacernos, porque el problema es mucho más candente de lo que parece. Es un problema de conciencia que cada compositor ha de resolver a solas consigo mismo, haciendo saltar la chispa final entre su deber para con los demás y la sinceridad y necesidad de su mensaje y modo de expresión. Lo que hoy no es quizá comprensible más que para una minoría, puede serlo para la mayoría dentro de cincuenta años. Y la humanidad no es sólo el conjunto de los hombres de

hoy. El artista puede ponerse al servicio de sus contemporáneos, pero también de las generaciones venideras. Recordemos el caso de Stendhal.

Y en cuanto al contenido o mensaje de la música que necesitan nuestros contemporáneos, ahí no hay duda posible: contra la angustia, la serenidad. Y el compositor que no sea capaz de escribir música serena, confortante para el hombre de hoy, que tanto la necesita, que se calle, que no se exprese, aunque reviente, que también el sacrificio es una manera de servir al prójimo.

A la Belleza hemos de llegar, como a tantas otras cosas importantes, entrando por la puerta estrecha, que no es más que la renuncia a nuestra soberbia, a nuestra vanidad. Maritain —a quien, por suerte, he podido citar varias veces en apoyo de mis (?) ideas— dice, hablando de lo que se entiende por *literatura* en contraposición a la verdadera poesía: “Se puede agrupar bajo ese nombre todas las falsificaciones de la belleza que hacen mentir a la obra cada vez que el artista se prefiere a ella. Esta impureza es en nuestro arte la herida del pecado original que le hace gemir sin cesar”. Creo que está claro: si el artista se prefiere a la obra misma, si no renuncia a sí mismo, la obra mentirá con una belleza falsificada, con una impureza que es consecuencia del pecado original.

En otro lugar Maritain dice: “La obra, por bella que sea, pone en evidencia, con una socarronería infalible, las taras del obrero”.

Y para concluir, estas palabras esperanzadas del mismo filósofo francés: “Es posible concebir —y hace ya medio siglo que comenzó— una liberación de los valores del arte moderno, un renacimiento que la analogía entre las virtudes operativas y las virtudes que rigen la vida moral autorizará a denominar cristiano no sólo en el orden propiamente religioso, sino en el orden mismo de la creación artística”.

LIBRERIA BRITANICA

Lerma 2, México, D. F. Esq. Lerma y Marne.

Teléfono 35-37-67.

Partituras de música clásica y moderna,
editadas en Inglaterra.

P O L I F O N I A

Revista Musical Argentina.

Información y crítica de la actividad musical en la
Argentina y en el exterior.

Aparece mensualmente con colaboraciones
de destacados musicólogos del país y ex-
tranjeros y amplias reseñas informativas.

Suscripción anual:

Argentina: \$20.00 moneda argentina.

Otros países: Dos dólares.

Córdoba 664-2°.

BUENOS AIRES.

BOOSEY AND HAWKES, LTD.

295 Regent Street, Londres.

PUBLICACIONES RECIENTES

Benjamin Britten, *Six Metamorphoses after Ovid* (oboe solo).
Aaron Copland, *Concerto para clarinete* (partitura de orquesta).
Joseph Haydn, *Concerto No. 1 en Re para corno* (corno y piano).
Bohuslav Martinu, *Pequeña Suite de "Comedy on the Bridge"* (partitura de orquesta).

PARTITURAS DE BOLSILLO

J. S. Bach, *Ofrenda Musical*.
Aaron Copland, *Cuarteto para piano y cuerdas*.
Richard Strauss, *Symphonie für Bläser* (1945).
Igor Stravinsky, *Capriccio para piano y orquesta*.

Todas las "Hawkes Pocket Scores" de obras clásicas contienen un análisis musical con texto inglés y español.

CHAPELL & Co., Inc.

RKO Bldg. Rockefeller Center. New York 20, N. Y.

Partituras de orquesta de reciente publicación:

Bernard Wagenaar: *IV Sinfonía*.
Don Gillis: *The Alamo*.
Abram Chasius: *Period Suite*.
Robert Russell Bennett: *Suite of Old American Dances*.
Morton Gould: *Philharmonic Waltzes*.
Alan Shulman: *Waltzes for orchestra*.
David Diamond: *Overture to The Tempest*.
Morton Gould: *Serenade of Carols*.
Elie Siegmeister: *From My Window*.

Ediciones Mexicanas de Música, A. C.

Catálogo

Piano

ROSITA BAL: PRELUDIO
CARLOS CHAVEZ: ESTUDIO PARA PIANO
BLAS GALINDO: CINCO PRELUDIOS
RODOLFO HALFFTER: HOMENAJE A ANTONIO MACHADO
RODOLFO HALFFTER: SONATA
RODOLFO HALFFTER: ONCE BAGATELAS
E. HERNANDEZ MONCADA: CINCO PIEZAS BAILABLES
J. P. MONCAYO: TRES PIEZAS PARA PIANO

Canto y Piano

J. BAL Y GAY: CUATRO PIEZAS
CARLOS CHAVEZ: CANTO A LA TIERRA
BLAS GALINDO: DOS CANCIONES
RODOLFO HALFFTER: DOS SONETOS
MARIA TERESA PRIETO: ODAS CELESTES
LUIS SANDI: DIEZ HAIKAIS

Guitarra

LUIS SANDI: FATIMA, SUITE GALANTE

Coro a Cappella

J. BAL Y GAY: LEÑADOR, NO TALES EL PINO
BLAS GALINDO: DOS CORAZONES
C. JIMENEZ MABARAK: AMANECIA EN EL NARANJEL
ADOLFO SALAZAR: CUATRO LETRILLAS DE CERVANTES
LUIS SANDI: QUISIERA TE PEDIR, NISIDA, CUENTA
RAFAEL J. TELLO: PEQUEÑA MISA FUNEBRE

Violín y Piano

BLAS GALINDO: SONATA
RODOLFO HALFFTER: PASTORAL

Clarinete y Piano

J. BAL Y GAY: SONATA

Música de Cámara

**M. BERNAL JIMENEZ: CUARTETO VIRREINAL para instrumen-
tos de arco**

M. M. PONCE: TRIO PARA VIOLIN, VIOLA Y VIOLONCELLO

LUIS SANDI: CUARTETO PARA INSTRUMENTOS DE ARCO

Orquesta

J. BAL Y GAY: SERENATA PARA ORQUESTA DE CUERDA

CARLOS CHAVEZ: LA HIJA DE COLQUIDE, SUITE SINFONICA

BLAS GALINDO: SONES DE MARIACHI

RODOLFO HALFFTER: LA MADRUGADA DEL PANADERO

RODOLFO HALFFTER: CONCERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA

J. P. MONCAYO: HUAPANGO

LUIS SANDI: LAS TROYANAS

Obras Pedagógicas

**J. J. BARRERA VANEGAS: METODO DE SOLFEO Y GUIA ME-
TODOLOGICA**



ORGANOS HAMMOND
Para Iglesias y Residencias

PIANOS SOLOVOX ARMONIOS

Schiefer Hermanos

Venustiano Carranza 21, altos.

México, D. F.

Teléfonos:

Ericsson: 12-25-25

Mexicana 35-55-52

Nuestra Música

Año I

1946

Número 1
Número 2
Número 3
Número 4

Año II

1947

Número 5
Número 6
Número 7
Número 8

Año III

1948

Número 9
Número 10
Número 11
Número 12

Año IV

1949

Número 13
Número 14
Número 15
Número 16

Año V

1950

Número 17
Número 18
Número 19
Número 20

Año VI

1951

Número 21
Número 22
Número 23
Número 24

Año VII

1952

Número 25
Número 26
Número 27-28

Año VIII

1953

Número 29

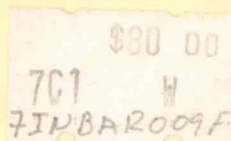
Nuestra música reunió en sus páginas a varios de los más notables músicos de la época. Su consulta es esencial para quienes desean abreviar en los anales de una etapa fructífera y rebosante de ideas, semillero de nuestro propio tiempo.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



INBA Bellas Artes



CENIDIM

REIMPRESION FACSIMILAR, MEXICO, OCTUBRE 1993.