

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.

Cómo citar este documento:

Tono. Revista del Cenidim, octubre - diciembre 1981, SEP, INBA, Cenidim.

SEP

NBA

publicaciones

cenidim

TONO

Revista del CENIDIM Octubre/Diciembre 1981



Claudio Monteverdi
Sus Madrigales

RESCATE
Xavier Villaurrutia

Música e identidad nacional

Béla Bartók (1898-1981)

contribución a un mínimo expediente

Directorio

Lic. Javier Barros Valero
Director General del INBA

Mtro. Fernando Lozano
Subdirector General de Música y Danza

Mtra. Ma. Luisa Izárraga-Orozco
Directora de Música

Mtro. Manuel Enríquez
Director del CENIDIM

Consejo Editorial

Director
José Antonio Alcaraz

Coordinador de Etnomusicología
Hiram Dordelly

Coordinador del Taller de Composición
Federico Ibarra

Coordinador de Información
Luis Matty

Encargada de Publicaciones y Relaciones Públicas
Eugenia Russek

Tono, es una publicación trimestral del Centro Nacional Carlos Chávez para la Investigación, Documentación e Información Musicales (CENIDIM)
Liverpool No. 16, México, D.F. Teléfonos 546-61-40 592-59-53

Impresa en los talleres de Editorial Penélope
Calzada de Tlalpan 1750

Diseño y Diagramación
Alberto Mendoza y Silverio Méndez

Tipografía
Lourdes Correa

Fotomecánica
Juan Manuel Ramos y Antonio Domínguez

CENIDIM
DIFUSION



CENIDIM
DIFUSION

INDICE

Presentación	3
Claudio Monteverdi. Sus madrigales dramáticos y diálogos. <i>Denis Stevens</i>	4
RESCATE. Xavier Villaurrutia. <i>Gerardo Ibargüen</i>	12
Anatomía de una Investigación sobre un Manuscrito de la Marcha Zacatecas. <i>Hiram Dordelly</i>	14
Sobre la periodización contemporánea de las Culturas Musicales del Mundo. <i>Zofía Lissa</i>	23
Música e identidad nacional. <i>Manuel Enríquez</i>	33
Música mexicana: dos años de grabaciones. <i>Eduardo Marín</i>	35
Béla Bartók (1898-1981) contribución a un mínimo expediente. Música Popular y Culta en Hungría (Artículo póstumo). <i>Béla Bartók</i>	41

Presentación

En la confluencia entre convicciones, necesidades, propósitos y llamamientos surge esta revista como un acto de confianza, destinada a difundir, explorar y animar la vida musical mexicana, sus procesos, su actividad crítica y transcurrir.

Sin promesas espectaculares, ni premisas unívocas o deseos de redención, carente de dogmatismo o actitudes sectarias, esta publicación se quiere a la vez fermento y canal, donde tengan cabida lo mismo la compilación, los encuadres analíticos de etnias y productos de reciente cuño, que el exponer tesis iconoclastas o reflexiones acerca de la poética en el ejercicio de la música considerada como arte, ciencia, artesanado, o expresividad.

El no adscribirse a los dictados de alguna corriente en particular, al permanecer abierta esta publicación a toda ideología o tendencia, no implica carecer de un criterio definido por parte de los responsables: directivos; consejo de redacción; organismos propiciadores.

Así, la música mexicana se revela desde el arranque como factor medular de sus quehaceres y preocupaciones, sin

ser excluyente: eje y centro; por desgracia tantas veces vista en nuestro medio con ánimos paternalistas o desdeñada por negligencias tan ilusas como culpables.

Asimismo la música de hoy, las corrientes renovadoras o propuestas no habituales, la exploración y la aventura, procuraremos sean factor primordial, motor de nuestra atención.

Sujeta a eventualidades y riesgos, como toda tarea emprendida por el ser humano, quiere sin embargo esta revista no ser un mero narrador de los hechos, sino por lo contrario contribuir a que contexto y panorama alcancen, incorporen, adquieran, factores de fortalecimiento, núcleos de polémica eventuales o testimonios de investigación con vitalidad, en una labor que no excluya la contradicción.

En consecuencia, las nuevas voces —hacia cuya consolidación habrá de encaminarse parte esencial de nuestros esfuerzos— tendrán cabida al lado de nombres prestigiosos, o declarantes (lo mismo profesionales o espectadores) quienes vez con vez se harán escuchar y dejarán sentir el peso de sus concepciones acerca de la música, ocupación y preocupación fundamental de la revista cuyo primer número aparece ahora, como resultado de certidumbres, requerimientos, miras y vocaciones.

Manuel Enríquez
Director del CENIDIM



Claudio Monteverdi. Sus madrigales dramáticos y diálogos

Denis Stevens

1. Introducción

En Mesola y en otros lugares he tenido menos tiempo para dedicarle a la composición musical que en Ferrara. Sin embargo, para Navidad deberá recibir usted un pequeño madrigal escrito en el estilo de un aria, y compuesto de tal manera que sólo la parte de la soprano se debe oír cantada, tocándose las otras partes en clavicordio o algún otro instrumento. No me entusiasma escribir este tipo de canción". Hay más de lo que parece tras estas líneas escritas en 1590 por el Conde Alfonso Fontanelli, noble ferrarense aficionado a la música. El y cientos como él habían atravesado laboriosamente por esarpadas décadas de madrigales sólo para encontrarse al final en el mismo punto donde habían comenzado: entre frottolescas planicies donde tonadas de apenas escasa elevación dominaban sobre acompañamientos que eran poco más que material de relleno. El círculo se había casi cerrado con una vuelta completa, pues cuando Monteverdi tuvo su primer empleo en la corte de Mantua, Fontanelli (no muy lejos de ahí) escribía una canción-monódica renacida entre las cenizas de la frottola, destinadas a crecer en fuerza y estatura hasta que el madrigal mismo cambiara completamente. De esta manera, por así decirlo, la rueda del madrigal había dado casi una vuelta completa de 180 grados, cuando incluso el ubicuo pero esquelético armazón del continuo tuvo que ser corporizado por grupos instrumentales tanto homogéneos como heterogéneos, porporcionando no polifonía, sino un relleno muy lujoso.

Tal era la época de confusión y cambio en la que Monteverdi incurrió con sus primeros volúmenes de música de cámara vocal. Empezó a la edad de 17 años, escribiendo canzonetas li-

geras para tres voces, y si hubiera vivido hasta los 84 habría visto un ejemplo impreso de su última antología secular: los encantadores tríos del Libro IX.

Entre ambos extremos, extrañamente similares, un tesoro tan rico como variado de música para voces con y sin acompañamiento atestigua la búsqueda del compositor, a lo largo de su vida, de una intensidad de expresión artística derivada de una preocupación constante. Por eso, nunca se podrá comprender su obra únicamente en términos del madrigal. Su producción secular vocal abarca canciones, duetos y varias clases de tríos, cuartetos y muchos quintetos, así como algunas nota-

bles piezas para 6, 7, 8 y 9 voces.

Los nueve libros de madrigales cubren, de hecho, el total de la gama de texturas que van desde 1 hasta 9 partes, lo que constituye un logro extraordinario aún dentro de los niveles barrocos habituales.

Es bien sabido que muchas obras circulaban en manuscrito mucho antes de aparecer impresas. Las fechas y descripciones subrayadas indican antologías que incluyen música de otros compositores además de Monteverdi. Los nombres adjuntos son de las personas a quienes fueron dedicadas dichas publicaciones.

1584 Canzonetas a 3	Pietro Ambrosini (Cremona)
1587 Madrigales a 5 (I)	Conde Marco Verita (Verona) ¹
1590 Madrigales a 5 (II)	Iacomo Ricardi (Milán)
1592 Madrigales a 5 (III)	Vincenzo, 4o. Duque de Mantua
1594 Canzonetas a 3	
1603 Madrigales a 5 (IV)	Académicos Intrépidos (Ferrara)
1605 Madrigales a 5, 6 y 9 (V)	Vincenzo, 4o. Duque de Mantua
1605 Canzoneta a 3	
1607 Scherzos musicales a 3	Don Francisco Gonzaga (Mantua)
1614 Madrigales a 5 y 7 (VI)	(sin dedicatoria)
1619 Madrigales a 1, 2, 3, 4 y 6 (VII)	Caterina Medici Gonzaga (Mantua)
1623 Lamento de Ariadna ²	
1624 Arias a 1; Madrigales a 2 y 3 ³	
1632 Scherzos musicales a 1 y 2	Pietro Capello (Capo d'Istria)
1634 Arias a 1	
1634 Madrigales a 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8 (VIII)	Fernando III, Emperador (Viena)
1640 Madrigales espirituales a 1, 3, y 5 ⁴	Eleonora Gonzaga (Viena)
1651 Madrigales y canzonetas a 2 y 3 (IX)	Gerolamo Orologio (Venecia)

¹ Las biografías de Monteverdi afirman invariablemente que Marco Verita vivía en Cremona. Sin embargo, Verita no sólo era un ciudadano distinguido de Verona, sino también uno de los principales miembros de la Accademia Filarmónica de esta ciudad. Aparece como uno de los tres interlocutores en el *Dialogo... ove si tratta della Theorica e Praticca di Musica*, de Pietro Ponzio (Parma, 1595), además de que le fueron dedicadas varias antologías seculares de 1588 (*Giardinetto de Madrigali e Canzonette*, de varios autores), y de 1598 (*Capriccii e Madrigali*, de Paolo Funghetti). Es muy probable que la dedicatoria de Monteverdi haya

sido escrita con la esperanza o la expectativa de obtener un puesto en Verona.

² Esta famosa composición fue publicada como monodia dos veces en el mismo año: por Gardano, en Venecia, y por Michel Angelo Fei y Rinaldo Ruuli, en Orvieto.

³ Las arias en el *Quarto Scherzo delle ariose vaghezze*, de Milanuzzi; el dueto y el trío en *Madrigali... posti in musica*, de Anselmi.

⁴ En *Selva morale e spirituale* (Bartolomeo Magni, Venecia).

Al aparecer por primera vez un título en las páginas siguientes, se hará referencia, entre paréntesis, al volumen y página de la Edición Malipiero, que, a pesar de sus muchas imperfecciones, es la única edición completa disponible de la música de Monteverdi.⁵

2. Madrigales Dramáticos

Con su dotación generalmente restringida y su forma tradicionalmente epigramática, el madrigal apenas podía aspirar a elevarse por sobre el nivel de una miniatura exquisita. Altamente refinado en su sentimiento, sutil en sus alusiones y sin embargo siempre directo e identificable en lo que a su estilo se refiere, y siendo la forma

⁵ Los volúmenes 8, 14, 15 y 16 a veces existen en dos partes o más, pero dado que la paginación es consecutiva dentro de cada volumen, los numerales romanos y arábigos usuales bastaron para identificar composiciones de la serie original de 16 volúmenes o su reimpresión.

más cultivada de toda la música vocal, tendía, sin embargo, a carecer de la audacia propia de la tensión sinfónica, esencial a un drama plenamente desarrollado.

Sin embargo, ciclos de madrigales se usaban a menudo para unir sonetos y canciones estróicas y Monteverdi mostró desde sus comienzos una tendencia a pensar en términos de unidades más largas, cuando puso la música al tríptico pastoral de Antonio Allegretti, *Fumia la pastorella* (i,27) y dos partes bastante extensas de *Non si levav'ancor l'alba novella* (ii,I) de Tasso, impulsado por un entusiasmo juvenil por los madrigales. En el Libro III fue aún más lejos, incluyendo madrigales en parejas, sobre un texto de Livio Celiano, *Rimanti in Pace* (iii, 104) y dos grupos separados de madrigales basados en estrofas de la *Gerusalemme Liberata*, de Tasso. Este poema épico, bañado con la luz del amanecer del drama, impulsó a muchos compositores a buscar efectos nuevos y audaces para interpretar sus tensas, vívidas y emocionantes situaciones, y Monteverdi no tardó mucho en enfrentarse a sus requerimientos.

Se sabe que puso música a cuatro largos pasajes del texto de Tasso, dos de los cuales vienen del Canto XII, y

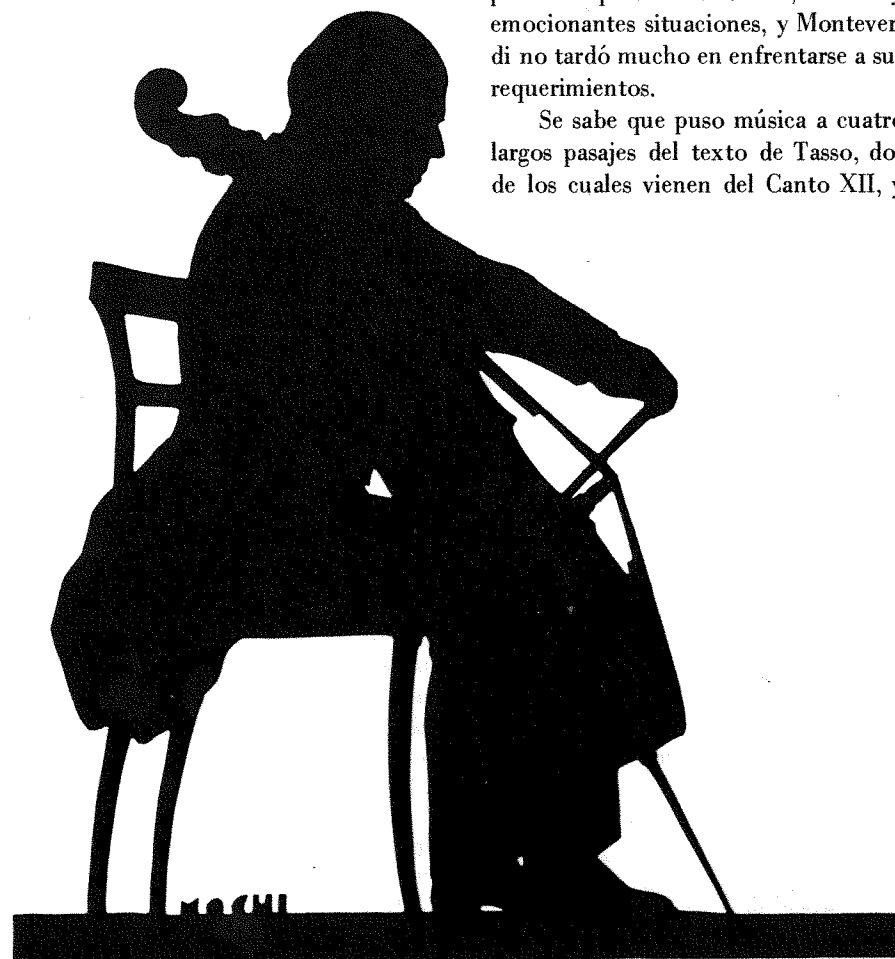
dos del canto XVI. El tan justamente famoso *Combattimento di Tancredi a Clorinda* (viii, 132)⁶ es el primero de acuerdo al orden del texto original, basado como está en el canto XII, estrofas 52-68; pero quizá el último en orden de composición, habiendo sido escrito en 1623 para representarse en 1624, y publicado catorce años después. En esta extensa narración cantada, acompañada por instrumentos e interrumpida sólo ocasionalmente por las voces de los protagonistas, Monteverdi encontró finalmente el ámbito sinfónico que tanto había estado buscando.

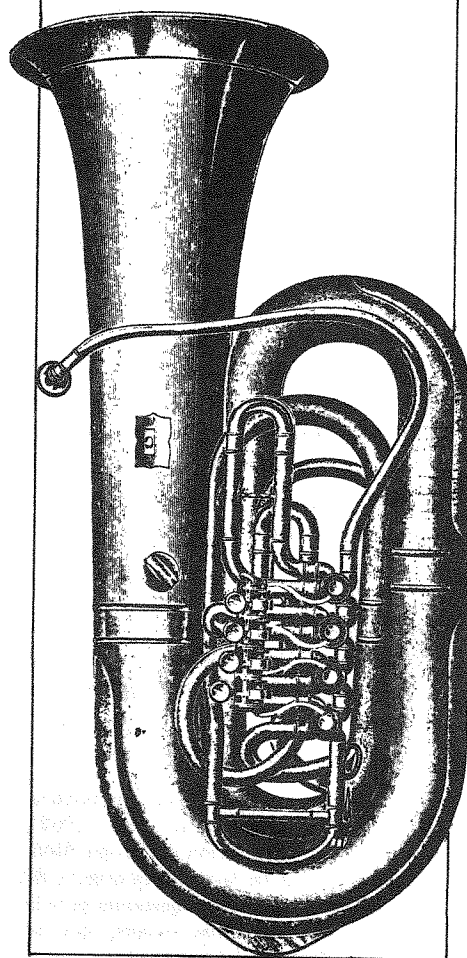
Esta nueva forma inventada por él, desgraciadamente no tuvo sucesores; y aunque mencionó el trabajo en una carta a Alessandro Striggio, Gran Canciller del ducado de Mantua, fechada el 1o. de mayo de 1627, llama también su atención hacia sus composiciones de madrigales con textos de la épica de Tasso.

El dolor y la vergüenza de Tancredi por haber matado a Clorinda dominan los tres madrigales, empezando con *Vivró fra i miei Tormenti* (iii, 87) del Canto XII, estrofas 77-79. Este lamento intensamente apasionado es desgraciadamente poco oído, pues la tesitura de tres de las cinco voces queda incómodamente alta: en todo caso debería transponerse una tercera abajo, como lo sugieren las claves originales. Pasando al canto XVI, nos encontramos con una de las numerosas obras maestras, desgraciadamente perdidas, de la producción de Monteverdi, pues él mismo dice a Striggio que alguna vez puso música al parlamento de Armida *O tu che porte teco parte di me, parte ne lassì*, continuando con su lamento y su cólera, así como la respuesta de Rinaldo.

Esta sección, que va de la estrofa 40 hasta la 52, cubre sólo un poco menos de terreno que el *Combattimen-*

⁶ La edición para la ejecución, publicada por la Oxford University Press (1962), presenta la ornamentación del propio Monteverdi tal como en la partitura original de la parte tenor, así como sugerencias para la ornamentación de otros pasajes, que se infieren del Prefacio del compositor.





to, y sólo cabe lamentar la pérdida de esas trece estrofas.⁷

Por otra parte, el episodio un poco posterior donde la furia de la abandonada Armida impulsa a Monteverdi a alcanzar una cima altísima de gran fuerza dramática, pertenece al Libro III, empezando con *Vattene pur, crudel* (iii, 48). Una vez más, es aconsejable su transposición grave, lo que no disminuiría la fuerza de su retórica musical. Vale la pena también el hacer notar que el compositor selecciona dos estrofas sucesivas, luego deja fuera dos y usa la siguiente como la tercera y última parte (canto XVI, 59, 60, 63), aliviando en esa forma la tensión y evitando lo que no es esencial.

Como Marenzio, no teme alterar u omitir en beneficio de una entidad musical dotada de mayor persuasión. Tampoco ignora (como algunos ejecutantes modernos hacen) la absoluta necesidad de unir tan estrechamente como sea posible la parte que cierra al terminar el *Vattene pur* y la explosión al principio de *Lá tra'l sangue*, pues el sentido fluye a través de las estrofas y en consecuencia una pausa tendría el efecto de destruir tanto la fluidez como la sintaxis.

Cuando Armida amenaza con perseguir a Rinaldo con su alma misma, la cual (dice ella) "te rondará obsesiva, para siempre y permanecerá junto a tí como una furia vestida de víboras y lenguas de fuego, y te atormentará, a tí a quien antes quiso",⁸ Monteverdi

⁷ Es importante señalar que el texto correcto de esta carta, de acuerdo con el autógrafo del compositor en el Archivo Gonzaga, es el siguiente: 'Mi trovo pero fatto molte stanze del tasso dove Armida comincia: *O Tu che porte, parte teco di me parte ne lassi*, siguiendo tutto il lamento et l'ira. . .'. A pesar de que Monteverdi ha sido acusado en algunas ocasiones de tergiversar las palabras y la ortografía de las líneas de Tasso, en realidad cita el pasaje correctamente, salvo por la inversión de dos palabras (*parte teco* debe leerse *teco parte*). Este error, al que hacen referencia los críticos modernos con un *sic* peyorativo, no deriva del autógrafo mismo, sino de la transcripción inexacta en *Claudio Monteverdi*, de G.F. Malipiero (Milán, 1929), p. 250.

⁸ Según la traducción de Edward Fairfax (1575-1635) en *Codfrey of Bulloigne, or the Recoverie of Jerusalem*, publicada en 1600.

presentará simultáneamente la sinuosa frase que representa serpientes y llamas con la estática expresión de un tormento sin reposo, sobre siete notas sucesivas similares.

A pesar de la armonía suave el efecto es aterrador.

Ejemplo 1

Casi loca de rabia, Armida se desmaya, y una línea cromática descendente invade la textura, no menos emocionante a pesar de su lentitud; y cuando al fin ella despierta, el ritmo armónico 'entumecido' tiene mayor elocuencia que cualquier truco expresivo para convencernos de su estado: un choque emocional. La dejamos, abandonada y sin venganza, reiterando un angustioso descenso de una sexta menor, mientras pena y llora por su amado que ha partido. Vale la pena recordar que estas composiciones datan cuando menos de 16 años antes que *L'Orfeo*.

Cuando Tasso revisó su épica, en un intento de elevar el mensaje y el tono moral, su grandeza era ya cosa del pasado. Pero Monteverdi puso música a un extracto de la *Gerusalemme Conquistata*, y aunque *Piang'e sospir* (iv, 96) no es realmente un madrigal dramático, debe ser mencionada en este punto, por su liga distante con el poema más difundido.

El texto del canto VIII, estrofa 6⁹, ofrece amplia oportunidad para la "pintura de palabras", lograda a menudo a través de medios puramente melódicos, tales como la línea cromática ascendente del párrafo inicial, y el reiterado salto de sexta mayor descendente al ser mencionada la dura corteza del árbol ("in dura scorza"). Pero intervalos armónicos expresivos —la cuarta disminuida, y suspensiones semitonales— dominan la perorata, cuando las lágrimas de la amante exigen una disonancia desgarradora en las cuerdas que se mueven lentamente.

⁹ Identificado por primera vez por Nino Pirrotta, en lo que es sin duda el estudio más valioso sobre las fuentes poéticas de la música de Monteverdi: 'Scelte poetiche di Monteverdi', *Nuova Rivista Musicale Italiana*, ii (1968), p. 28.

Giovanni Battista Guarini, algo más joven que Tasso, pudo llevar la tradición del drama pastoral hasta su lógica —si bien artificial— conclusión. Su éxito en *Il Pastor Fido* no puede negarse, si se mide por las reediciones, traducciones y representaciones en mesa estadística; y por sobre este entusiasmo predecible se encuentra el intenso y amplio interés en la poesía demostrado por muchos de los grandes contemporáneos de Guarini en el mundo de la música.

Desde el principio, Guarini imaginó la música como parte integrante de la puesta en escena, pero aunque tuvo a su disposición a algunos de los mejores compositores e intérpretes de Italia, debe haberse sentido inseguro a veces sobre la manera más fructuosa de usar esos elementos. Después de muchas postergaciones, la obra fue presentada en Ferrara (1595) Cremona (1596) y Mantua (1598). Entre los que compusieron fragmentos considerables para esta obra se cuentan Marenzio, Giaches de Wert, Gagliano y Monteverdi.¹⁰

La lista de composiciones de Monteverdi en el orden del drama es como sigue:

Acto	Escena	Incipit	Libro
I	1	<i>Quell'augellin che canta si dolcemente</i>	IV
I	2	<i>Cruda Amarilli</i>	V
III	1	<i>O primavera, gioventù dell'anno</i>	III
III	3	<i>Ch'oi t'ami</i> (y otras dos secciones)	V
III	3	<i>Ah, dolente partita</i>	IV
III	4	<i>O Mirtillo, anima mia</i>	V
Acto	Escena	Incipit	Libro
III	4	<i>(Deh, Mirtillo), anima mia, perdona</i> (1 sección más)	IV
III	6	<i>M'é piú dolce il penar per Amarilli</i>	V
IV	9	<i>Ecco, Silvio, colei ch'in odio hai tanto</i> (cuatro secciones más)	V

¹⁰ El origen de la obra teatral, y la importancia de la música dentro de la trama son admirablemente descritos en Carol Mac Clintock, *Giaches de Wert (1535-1596): Life and Works* (Roma, 1966), pp. 178-186.

Seguramente los madrigales no fueron compuestos en este orden, ni para ser representados uno tras otro. Pero pueden haber formado parte de una u otra de las funciones dadas en varias ciudades, no muy distantes una de la otra, en un lapso de sólo cuatro años. *O primavera* (iii, 62) no sólo fue compuesta sino ya había sido también publicada en 1592, y su texto abreviado (compartido asimismo por Luzzaschi en su encantadora versión a solo) muestra que seguramente deriva de una versión del drama.¹¹ El estilo es el de un genuino madrigal de cámara, con amplio campo para polifonía puramente vocal, puesta de relieve por alguna frase solista ocasional, perfectamente ubicada con el apoyo de las voces graves casi como si fueran un grupo de violas.

Ejemplo 2

Todos los demás fragmentos de *Il pastor Fido* aparecieron en los Libros IV (1603) y V (1605), y se sabe por las observaciones de Artusi, publicadas en 1600, que ciertos madrigales deben haber circulado desde bastante antes. De hecho, es muy posible que hayan sido escritos originalmente para las re-

presentaciones de Ferrara, ciudad en la que Monteverdi tenía muchos amigos,¹² y en Mantua, donde su trabajo exigía una participación mayor. Su característica más notable es el apoyarse relativamente poco en el contrapunto fluido del madrigal clásico; y lo que domina ese contrapunto es el constante, casi obsesivo empleo de 3, 4 ó 5 voces en unísono rítmico, a menudo estrechamente relacionado con el ritmo del habla. La esencia misma de esta proyección prosódica puede obscurecerse por el rígido sistema de barras de compás de las ediciones modernas, que funciona como camisa de fuerza, ya que pasajes como aquél de *Ma tu, piú che mai dura* (v, 46), donde la cólera de Mirtillo ante el pétreo silencio de Amarillis conduce a una explosión verbal: "Si no tienes más que decir, cuando menos pídemle que muera, ¡y me verás morir!", necesitan algo diferente a la noción común (actual) del tempo.

Ejemplo 3

Esta es precisamente la clase de declamación musical asociada a las comedias y dramas pastorales en el tratado de Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa*,¹³ donde el autor dice que "en las favole que tienen coros. . . es suficiente que se canten sencillamen-

1965). Puesto que *O primavera* es un soliloquio del pastor Mirtillo, su musicalización como un solo para soprano parece indicar que Luzzaschi la concibió para ser interpretada en concierto y no como parte del drama. Las musicalizaciones a cinco voces de de Wert y Schütz utilizan el texto completo del inicio del Acto III, Escena I.

¹² La dedicatoria del Libro IV: a los 'Signori Accademici intrepidi di Ferrara', habla del afecto del compositor por los miembros de este distinguido cenáculo, y de su gratitud por los favores y honores que éstos le prodigaban en abundancia. Quizá no sea exagerado afirmar que las musicalizaciones de *Il pastor fido*, en el libro IV, fueron las que se escuchaban en Ferrara, mientras que las del libro V (el cual está dedicado a Vicenzo Gonzaga) pertenecían a la puesta en escena de Mantua, de 1598.

¹³ Publicado por Baldini de Ferrara, en 1598, y reimpresso en Solerti, *Gli Albori del Melodramma* (Milán, 1904-05), 203. La traducción es de Carol MacClintock, *op. cit.*, p. 181.

te y de tal manera que sólo parezcan diferir levemente del habla ordinaria." Pero no importa qué tan sencillamente se canten: tomarán cierto tiempo, a menos que se les reduzca a un *recitativo secco*, que entonces aún no se había inventado. Por eso es inexacto el doblemente engañoso término "recitativo coral". Un actor requeriría menos de 40 segundos para declamar el texto de *Ma tu, più che mai dura*; pero la ejecución musical requiere de cuando menos de 2 minutos y medio. Multiplicar por cuatro la longitud de una obra en cinco actos no es cosa de broma; y por eso en la producción de Mantua de 1598, tuvieron que cortarse aproximadamente 1.600 líneas. La puesta musical requirió una cantidad de espacio tiempo sin precedentes.

Aún la ojeada más rápida a los madrigales dramáticos de los Libros IV y V, confirmará la impresión de un estilo predominante homofónico, el énfasis principalmente en lo vertical, y el pulso irresistible del texto. Incluso la línea melódica superior no carece de atractivo, y lo mismo es cierto de la armonía y la disonancia. Si el canónigo Artusi hubiera conocido al padre Martini, habría oído, de boca de este último, un juicio cabal y sensato sobre el caso de las disonancias que, por audaces que pudieran parecer sobre el papel "se permitían en los madrigales porque, siendo cantadas sólo por las voces componentes y sin acompañamiento instrumental, una perfecta entonación por unos pocos cantantes era más fácil de obtener que en la música de iglesia, donde una multitud canta, y donde (como nos enseña la experiencia), no todos tienen una exacta y perfecta entonación."¹⁴

El principio de una de las composiciones menos conocidas sobre *Il pastor Fido*, muestra cómo Monteverdi era capaz de combinar el ritmo del habla con una armonía altamente expresiva, expandiendo al mismo tiempo una línea estática de la soprano en una cadencia convincente: *M'è più dolce il penar per Amarilli* (v, 56).

¹⁴ G.B. Martini, *Esemplare, o sia Saggio Fondamentale pratico di contrappunto* (Bologna, 1774-5), II, 193.

Ejemplo 4

Para poder poner de relieve el contraste entre el sufrimiento por Amarillis y la alegría que muchos otros pudieran proporcionar, el tema del bajo "per Amarilli" se usa como un soporte para la siguiente frase "che'l gioir di mill'altre" (sopranos).

Frases que comienzan por imitación, a menudo se funden en la homofonía, y no tarda mucho en desaparecer la premisa polifónica, cuando primero 4 voces, luego las 5 en total, flotan hacia el dominio del ritmo del idioma hablado que abrigaba con tanto éxito a esas criaturas de la Arcadia de antaño. Cuando el amante se arrodilla para implorar al cielo y al Dios del amor, los acordes palpitantes parecen desaparecer, pero lo que realmente sucede es que el ritmo armónico del patrón del habla se hace considerablemente más lento, con suspensiones cuya resolución se encuentra más tarde en las voces superiores y que tienen como efecto alterar levemente la alineación vertical del texto.

Esta verticalidad es más notable en el fragmento más largo: Ecco Silvio (v, 14) y sus cuatro secciones siguientes. Monteverdi evita la monotonía variando la textura en todas las formas posibles, y combinando grupos y sonoridades muy diversos. A veces se olvida que incluso un madrigal a 5 voces permite hasta diez agrupaciones diferentes de 3 voces y 5 diferentes cuartetos.

Monteverdi conocía muy bien estas combinaciones e hizo uso de ellas para obtener una mayor plenitud en los contrastes expresivos.

Se hace necesario el recordar también la posibilidad de enfatizar estas composiciones y otras relacionadas con el drama pastoral, mediante el uso discreto del soporte instrumental donde no dobla una voz, o el empleo de voces adicionales en puntos climáticos, hábito muy extendido en la música teatral de la época. Sin embargo, la indicación del Padre Martini acerca de la ejecución vocal sin acompañamiento, debe aplicarse tanto a estos pasajes de naturaleza expresiva o individual donde ciertas armonías inusitadas desempeñan un papel importante, así como

(por supuesto) a todos aquellos madrigales que pertenecen de manera genuina a la música de cámara.

3. Diálogos

Los diálogos seculares de Monteverdi, raramente considerados como una vertiente aparte de su producción madrigalesca, merecen por sí mismos una consideración detallada, ya que forman parte de una tradición continua de conversaciones musicales, cuyos orígenes remotos datan de la Edad Media y cuyas manifestaciones más recientes se extienden desde la época de oro de la frottola hasta la primera colección de diálogos polifónicos, los *Dialoghi Musicali* de Gardano (1590), e incluso más allá. Una copia de esta edición tan importante, seguramente fue incorporada a la biblioteca musical ducal cuando Monteverdi llegó por primera vez a la corte de Mantua y, precisamente, en los libros de madrigales de Mantua encontramos primera evidencia de una orientación hacia la escritura de diálogos, por parte de Monteverdi.

El poema *Io mi son giovinetta* (iv, 59), de poeta anónimo,¹⁵ abre con un trío "Ferrarense" de voces agudas, mientras la joven heroína hace su propia presentación en lenguaje directo. Primero cuatro y más tarde las cinco voces describen la manera en que el corazón del poeta empieza a cantar en respuesta: "yo también soy un joven", y en este punto la textura se reduce a sólo las tres voces graves. Esta técnica de sonoridades contrapuestas, deriva de los compositores de diálogos de la segunda mitad del siglo XVI, cuando Andrea Gabrielli y Giaches de Wert —para nombrar sólo dos— enfrentaron dos voces de timbre oscuro a tres más agudas en su musicalización del texto *Tirsi morir volea*, de Guarini, un poema de delicado erotismo acerca de un pastor y una pastora.¹⁶

¹⁵ Con frecuencia atribuido, erróneamente, a Boccaccio. La forma del verso y el estilo claramente pertenecen al siglo XVI.

¹⁶ La musicalización de Andrea Gabrielli está en Einstein, *The Italian Madrigal* (Princeton, 1949), III, p. 190; la de Wert en *Collected Works* (ed. MacClintock), vol. 7, p. 56.

Monteverdi, a pesar del carácter más inocente del texto que escogió, obtiene el mismo éxito al distinguir claramente el sexo de los protagonistas.

Sin embargo, sus verdaderos diálogos no aparecen por primera vez, sino hasta el Libro V, donde no menos de cinco diálogos se agrupan al final de la colección, entre los madrigales dotados de continuo compulsivo. *Ahi, come a un vago sol* (v, 62) enfatiza dos tenores —una combinación de voces por la que Monteverdi demostrara tanta predilección en sus volúmenes posteriores— y consuela los lamentos de estas dos voces con breves respuestas de las otras tres: "¡Ay, que la herida de amor nunca cura!". El tercer dueto nos deja convencidos de que se trata de una conversación genuina, porque (como en muchos diálogos) una frase es repetida por distintos interlocutores, y algunas veces, con diferentes significados. Los tenores cantan: "¡Ay de mí!" y esta vez les responden las cinco voces, lo que hace suponer que los solistas del dueto eran colocados a cierta distancia de un pequeño coro, para enfatizar el patrón del diálogo. Por otra parte, es necesario hacer notar que cinco solistas apoyados por el continuo, pueden corporizar perfectamente esta deliciosa musicalización de un poema de Guarini.

Troppo ben può questo tiranno Amore (v, 71) presenta una estructura ligeramente distinta, donde la soprano es solista y un cuarteto (o trío), sus sombras. La soprano expone una figura en ritmos punteados cuando reflexiona, aquí y allá, sobre cómo el amor lucha y quema, y esta misma figura se utiliza en la textura del tutti, un poco después. Forma y textura proporcionan características notables al fragmento. La primera de estas características es la manera en que las cuatro voces graves subrayan suavemente el preludio a la "entrada en materia", uniéndose al diálogo tan pronto como se llega a la frase: "¡Tonto corazón, no esperes a que él lo haga!"

Ejemplo 5

La segunda característica, es la estrecha afinidad entre música y poe-

sía. Los juegos de palabras de Garusi producen en un patrón repetido de 4 versos, que se refleja brillantemente en la música de Monteverdi.

Quando Io penso tal'hor com'arde e pugne	soprano solo
Io dico: Ah, core stolto,	diálogo
non l'aspettar che fuggilo si ché non ti prenda mi giunge	tutti
Ma non so così il lusingher mi giunge	soprano solo
ch'io dico: Ah, core sciolto,	diálogo
perché fuggito l'hai?	tutti
prendilo si ché non ti fugga mai?	tutti

Las últimas tres líneas de cada cuarteta tienen la misma música, que se relaciona directamente con la inversión del sentimiento: "huye del amor para que no te alcance; alcanza el amor para que no huya de ti". *T'amo, mia vita* (v, 90), otra miniatura apta al lucimiento de la soprano, utiliza, una vez más, las *Rime* de Guarini. El mismo poema fue usado por Gesualdo en su Quinto Libro, publicado por primera vez en 1611, pero la musicalización del compositor de Venecia es puramente madrigalesca,¹⁷ y no da indicaciones de diálogo; incluso puede haber sido escrito antes del de Monteverdi, ya que las fechas de publicación no son guía para la fecha de la composición. Tal vez nunca sabremos qué límpida y plateada voz inspiró esta elegante pieza, y quizá también *Troppo ben può*. Ambos fueron escritos antes de que Adriana Basile llegara a gozar de las

adulaciones y favores del Duque Vincenzo. Pero había otras buenas cantantes al servicio de la corte, y quizá no sea exagerado suponer que Claudia

Cattaneo, quien se convirtió en la esposa de Monteverdi en 1599, pudo haberlos cantado, cuando se escribieron y más tarde se representaron en alguna de las veladas musicales en la residencia ducal (principal) del Palazzo del Te. Se sabe que muchos compositores escribieron música vocal para sus esposas, y no hay razón para suponer que Monteverdi fuera una excepción, aunque hay que ser cautos al interpretar acontecimientos biográficos a partir de las partituras. La idea de un solo de soprano dominando y a la vez dependiendo de los apenas murmurados comentarios homofónicos de un trío masculino, prefigura el *Lamento della Ninfa* del Libro VIII. *T'amo, mia vita*, es, sin embargo, una obra maestra menor por derecho propio; de un estilo que mira al futuro pero fiel, a pesar de todo, a la antigua tradición del diálogo donde las fuerzas opuestas se unen en un tutti final.



¹⁷ Edición moderna en *Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen* (ed. W. Weismann) vol. 5, p. 79.



E così a poco a poco tornò farfalla (v, 96) parece ser el primer madrigal de Monteverdi que emplea 6 voces: dos sopranos, dos tenores, un alto y un bajo. Pero el conjunto pleno de las voces no se oye sino hasta el final, porque el patrón del diálogo aquí se apoya, en su mayor parte, en un dúo de sopranos y tenor colocados contra un trío integrado por alto, tenor y bajo.

Los dúos son floridos y pintorescos cuando describen la pequeña mariposa rodeando la llama que espera, con una imagen musical de los fuegos del amor cuando el trío responde. Ante la súbita exclamación "Ah, che piaga d'amore", recordamos una frase similar en *Ahi, come a un vago sol*. Después de todo, ambos madrigales se regodean en las preocupaciones amorosas del genio de Guarini. Debe hacerse notar el infalible sentido del efecto expresivo en Monteverdi, que se manifiesta en su crescendo de texturas, introducido discretamente cuando se acerca el tutti. Lo que en realidad hace Monteverdi, es usar —una vez más— el truco de pedir voces prestadas para aumentar gradualmente el nivel (intensidad y registro) del sonido: (ver cuadro).

Al reservarse la voz de relleno (habitualmente la segunda soprano o Quinto) hasta el tutti final es un recurso favorito de Monteverdi, y hace uso elocuente de él no sólo en este madrigal a seis voces, sino también en tres

		Dúo	Relleno	Trío
E così poco a poco	(dúo)	ST		
Chi spegne antico incendio	(trío)			ATB
Ah, che piaga d'amore	(dúo)	ST		
Chi spegne antico incendio	(dúo)			
más		ST		A
Chi spegne antico incendio	(trío)		S	ATB
más 1)			S	ATB
Chi spegne antico incendio	(tutti)	ST	S	ATB

diálogos del Libro V: *Ahi, come a un vago sol*, *Tamo, mia vita* y *Questi vaghi concenti*.¹⁸ Ni que decir que continúa usándolo en libros posteriores, cuando la estrategia exige tal procedimiento. Es simplemente un medio de economizar una vox extra, que solo intervendrá su función, es por lo tanto, climática y dinámica.

Questi vaghi concenti (vi, 104), aunque clasificada como la primera (y única) composición a 9 partes de toda la producción secular de Monteverdi, empieza su sección vocal como un diálogo equilibrado para SATB/SATB, pues al Quinto se le retiene hasta el final. El autor del texto es anónimo, pero en vista del énfasis que este libro en particular pone en la poesía de Guarini, pudiera ser que éste proporcionara el material apropiado para alguna velada y después haya olvidado incluirlo en sus obras publicadas. Una característica especialmente interesante de este madrigal es la *Sinfonia* inicial, para un conjunto de cinco instrumentos no especificados, probablemente de cuerdas, con un soporte de maderas y por supuesto una rica sección de continuo con clavicordios, laúdes y tiorbas. Los últimos dos tercios de la sección inicial son utilizados de nuevo como interludio entre las secciones vocales. Las secciones instrumentales y vocales no se relacionan ni por su tema ni por su compás, pero este hecho constituye una ventaja, pues así el elemento del diálogo de los dos grupos vocales se integra a otro diálogo más grandioso: aquél que tiene lugar entre voces e instrumentos.

¹⁸ Nótese que también están unificadas por una tonalidad en Re, y pueden haber sido concebidas para ser ejecutadas como una serie.

De cuando en cuando una sola voz se desprende de la contienda: por ejemplo, cuando un tenor relata su creencia de que los cantos de los pájaros, por más alegres que parezcan reflejan las penas del amor. Después del interludio instrumental, la hasta entonces ausente segunda soprano aparece, cantando su deseo de imitar la belleza del canto de los pájaros en un torrente de lamentos humanos. Las nueve voces intervienen por momentos en este soliloquio con repetidos acordes sobre la palabra 'Deh', como manifestando su simpatía. El último solo, interpretado por un bajo, expresa la esperanza de que el lamento del amante le agradará a ella, el objeto de amor y devoción, y este sentimiento es desarrollado en un tutti final, de textura masiva, al cual sin duda se unían los instrumentos.

El Libro VI contiene tres espléndidos diálogos: *A Dio, Florida bella* (vi, 38) reduce la conversación a su más simple expresión: un muchacho y una muchacha, representados por un



tenor y una soprano. Esta vez no hay duetos ni tríos complejos, sino simplemente un intercambio de melodías delicadamente adornadas, realzadas por pasajes descriptivos cantados por las cinco voces. La separación de los amantes culmina en un dueto sumamente expresivo, apoyado por lentas armonías, y termina en un tutti que contiene características del diálogo, pues la línea de los tenores sigue cantando sus adioses (quizás bajando de volumen mientras los ejecutantes abandonan el escenario) y no hace mención de ningún nombre aparte del de Florida. Aunque no está expresamente concebida como una obra *in genere rappresentativo*, esta emocionante escena ciertamente puede ser representada en un escenario, ya sea precedida o no por la *Sinfonia* de los Adioses. Giambattista Marini, autor del soneto, seguramente no hubiera tenido objeción alguna.

Misero Alceo (vi, 91) destaca sólo un personaje, el pastor, cuya triste suerte es presentada desde el incipit. Alceo debe dejar su hogar, aún peor, debe abandonar a su adorada Lidia; y el autor anónimo del soneto procura a Monteverdi con una égloga en miniatura cuya primera copla y últimas tres líneas enmarcan el conmovedor adiós del pastor. Después de que el coro ha expuesto brevemente la escena, un tenor solo (Alceo) responde su llamado



para que parta dirigiéndose a la muchacha, y canta lo que parece ser una monodia en estrofas, caracterizada por una línea del bajo disolvente y cromática. Esta línea se repite tres veces, aunque nunca exactamente igual, y la parte del tenor también adapta y vuelve a adaptar una melodía que alterna entre la euforia y el plañido, en un triple patrón. Este tipo especial de técnica de variación permite al compositor lograr una integración melódica y armónica dentro de un esquema rítmico de organización flexible, cuya ventaja es que la primera frase comprende dos líneas del poema, la segunda abarca no menos de cuatro, y la tercera abarca tres.

Ejemplo 6

En el coro final, un juego de palabras encuentra eco en varios duetos de voces, que cantan sobre dos corazones que se separan, o más bien sobre un corazón que se divide en dos, y el resto del conjunto sólo se les une nuevamente en la última palabra: 'diviso'. La simetría y la organización interna se combinan para hacer de éste un madrigal memorable, así como posible material para una representación escénica.

Presso un fiume tranquillo (vi, 113) es considerado como un diálogo a siete voces, pero no lo es en el sentido de sus antecesores clásicos. La narración está a cargo de un coro de cinco voces, acompañando al lenguaje directo —en monodia o dueto según el caso— de Filleno (soprano) y Eurillo (tenor).

El tutti de siete voces se escucha sólo al final, cuando repite y apoya la música del dueto, añadiendo su propio epílogo tierno y amoroso. El poema de Marini está compuesto de cuatro versos de seis líneas, y conviene hacer notar que la palabra guerra, la cual en composiciones posteriores daría lugar a cadenas de notas percutidas en el mismo tono, aquí inspira una línea vigorosa pero fluida en ambos solistas.

Aunque *Tirsi e Clori*, del Libro VII y el *Lamento della Ninfa*, del Libro VIII, pertenecen a la categoría general de los diálogos, serán discutidos en la sección de música para teatro.¹⁹

¹⁹ Ver p. 000.



Hay, sin embargo, una obra más que comentaremos para terminar esta sección: el diálogo de Rinuccini para soprano y tenor, que se encuentra en el Libro IX de Monteverdi, publicado póstumamente: *Bel pastor* (ix, 1). La forma tan cálida y afectuosa en que el compositor habla de Rinuccini hace evidente que se trata de algo más que una colaboración artística entre dos caballeros de Cremona y Florencia; los unía una genuina amistad que duró hasta la muerte del poeta, en 1621. Seis años más tarde, Monteverdi mandó su copia personal del manuscrito del *Narciso*, de Rinuccini, a Alessandro Striggio, para pedirle que lo estudiara para una posible representación, añadiendo con tristeza que el gran reparto de ningas y pastores, aunado al final trágico, seguramente serían factores que no facilitarían su éxito. Pero este problema no existe con el *Bel pastor*. Es un diálogo de amor, ligero y alegre, cada uno de cuyos matices de adulación, jocosidad y halagos, se reflejan en las cambiantes medidas y estados de ánimo de la música. Aunque es un tipo de diálogo completamente diferente de los aquí discutidos, es también muy distinto a los duetos del Libro VII. Afortunadamente para la posteridad, el compositor entregó su manuscrito al impresor Vincenti para que lo mantuviera a salvo, y éste lo imprimió a la cabeza de su colección de duetos y tríos, publicada en 1651.

RESCATE

Xavier Villaurrutia

Gerardo Ibargüen

Presentación

Traer a la memoria escritos de otras épocas no es casual, es una forma que se quiere lúcida, más allá de la mera nostalgia, de recordar, de tomar ejemplos (por lo menos para aprender a saber lo que no se debe hacer). Se hace referencia aquí a los escritos críticos, a las viejas reseñas de los diarios que en su época causaron tanta polémica, —hábito al que por desgracia ya no recurren con la misma frecuencia los escritores de hoy, sea por que todos son “amigos” trabajan para el mismo diario o comparten tácitamente los intereses de la cargada identificando amistad con complicidad.

Por fortuna queda aún impresa en la memoria de alguno o en libros y papeles; parte de aquella actividad testimonial tanto creativa como rutinaria en décadas pasadas.

Es por esto que hemos pensado para nuestra revista, en hacer un recuento revivir “acordes antiguos”, anecdóticos en ocasiones, que si entonces (su tiempo tuvieron tal trascendencia), no nos sorprenderá entonces —aunque nos aterre— encontrar en estos escritos una vigencia que pudiera

llamarse “profética”. Lo efímero se vuelve así medular.

Tal es el caso del artículo que a continuación se reproduce.

Xavier Villaurrutia (1903-1950). Con su personalidad versátil, poeta más allá del elogio, verdadero hombre de teatro, no sólo dramaturgo, basta recordar los años del “Ulises”, manifestante en fin, de un proceso vital que lo obliga a estar presente en todos los campos de la actividad cultural y artística, no como espectador precisamente, sino preocupado y comprometido con su época y todo lo nuevo. Se interesa en la presentación y divulgación de todo lo entonces contemporáneo.

No es este el lugar para un análisis que se revela ya de entrada complejo de un hombre tan prolífero, estudio que por lo demás existe (llevado a cabo lo mismo por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Mario Schneider; que por Octavio Paz en Cuadrivio) pero sí se deben mencionar sus incursiones e influencias en el campo de la música, ya que su obra ha dado varios puntos de partida a la composición musical.

Sobresale en primer lugar la ópera en un acto *La mulata de Córdoba*, es-

crita en colaboración con Agustín Lazo (1910-1980) y música de José Pablo Moncayo (1912-1958).

Carlos Chávez (1899-1978) emplea su poesía en tres de sus obras: ● *Three poems for voice and piano* (1938) con textos de: Pellicer, Novo, Villaurrutia (Nocturno Rosa).

● *Cuatro Nocturnos* (1939) para soprano, contraalto y orquesta.

● *North Carolina Blues* (1942).

José Rolón (1878-1945) con su obra *Cuadro* basada en el poema del mismo nombre.

Y entre las más recientes promociones Federico Ibarra:

● *Cantata dos* (1969) (Nocturno Sueño).

● *Cantata tres* (1969) (Nocturno de la estatua).

● *Cantata séptima* (1973) (Nocturno Muerto).

● *Suite del Insomnio* (1973).

● *Cinco canciones de la noche* (1976) con textos de: Pacheco, Enriquez, Aridjis, Pellicer, Villaurrutia (Lugares II Reflejos).

● *Tres canciones del amor* (1980) Enriquez, Novo, Villaurrutia (Décimas de de nuestro amor VIII).

trozo de pintura. En cambio, cuántas veces nos asalta, a la vuelta de una noche, un trozo de música. La pintura penetra, baña, impregna, siempre que el espectador lo quiera. Un ligero cerrar de ojos, y estamos fuera del radio activo del cuadro que no queremos ver. En cambio, ¿cómo no oír esa música que aparece desnuda, porque una oportuna sordera viene a ocultarla, ni siquiera a vestirla? En un concierto podemos escoger lo mejor, a condición de haber escuchado en detalle todo un programa. En una exposición podemos llegar a lo más selecto con mayor rapidez y sin molestia.

El público de México no asiste todavía a las exposiciones de pintura. Aún tiene el pretexto de que éstas son pocas. Asiste a los conciertos cumpliendo una especie de obliga-

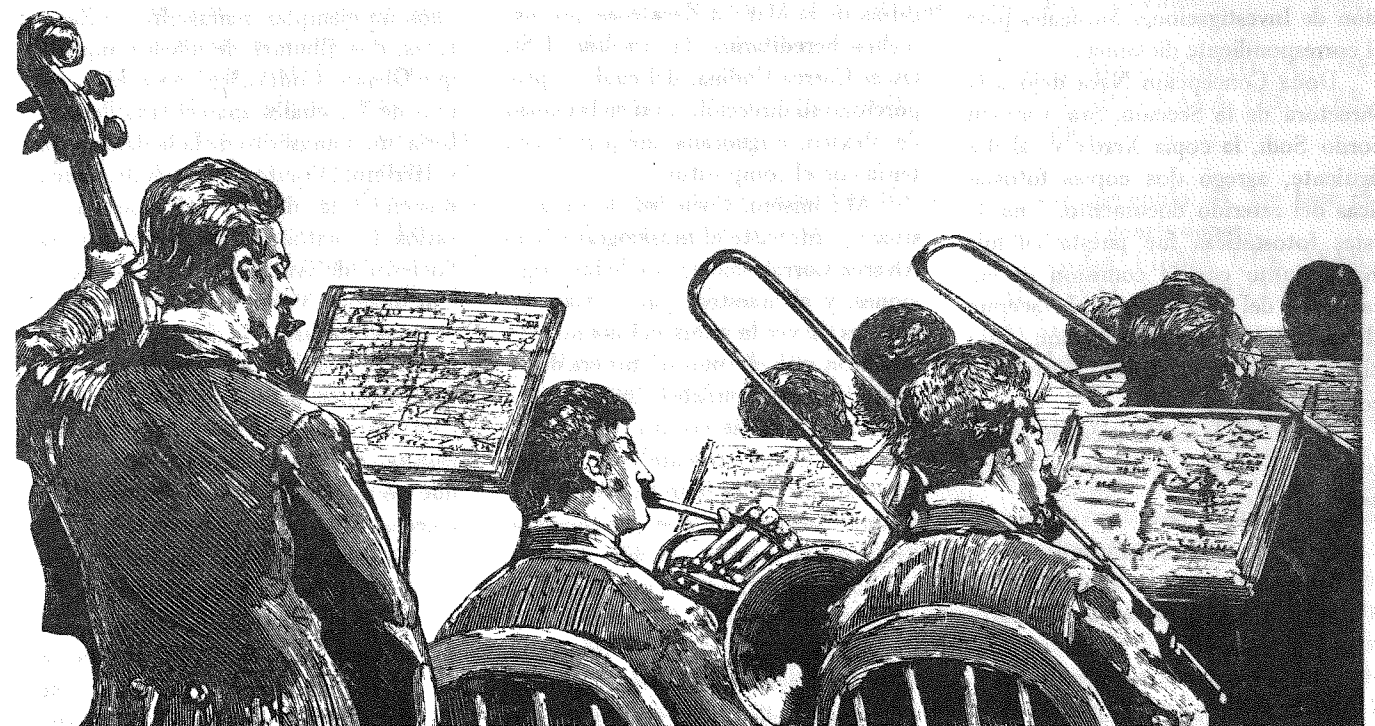
ción, como si fuera a santificar las fiestas de la música. Y el santoral de estos conciertos se ha clausurado: Beethoven, Chopin, Liszt, Schubert y a veces Debussy, este último con la misma desconfianza con que las beatas acogen a Juana de Arco, santo demasiado reciente y soldado, ni siquiera soldadera de Francia. Las personas inteligentes empiezan a dejar de asistir a los conciertos, precisamente por su forma dictatorial, larga y repetida.

Ninguna novedad, ninguna sorpresa. Ya sabemos que después del *Valse brillante* en La bemol, Op. 34, número 1, de Chopin, sigue la Sonata, Op. 31, número 3, de Beethoven, y que el concierto termina con la *Triana*, de Albéniz, o con la *Danza de amor brujo*, de Falla. Del mismo modo sabemos que después del “ofertorio” viene la “comunió”, y que la misa termina con la “bendición” de los fieles. Y a la misa, como espectáculo, podemos asistir muchas veces. Desde luego, en México, los oficios religiosos son el teatro culto más interesante. Pero están agotados ya, después de incontables representaciones. Sólo aquél que sienta deseos de ganar indulgencias oyendo las misas jaculatorias de hace 50 años puede seguir asistiendo a los conciertos. Nosotros nos hemos acogido a la excepción triunfante: a los programas de Carlos Chávez, músico excelente, hombre de buen

gusto, en los que suenan nuevos nombres y nueva música: Satie, Poulenc, Varesse, Milhaud.

Cuando estos conciertos faltan, nos queda el nacimiento de buenas exposiciones de pintura mexicana, que no tienen un público todavía. El público seguirá llenando los conciertos, porque sólo le exigen una actitud irrechazable: oír. Ninguna prueba del ejercicio del gusto, escoger, rechazar. Ninguna gimnasia de la inteligencia. Los asistentes a un concierto acuden a oírlo por entero, sin desplegar más tarde otra actividad que la del aplauso, que es muy agradable manera de volver a la circulación normal la sangre de las manos, largo tiempo inactivas. Y en esa exposición de pintura preciosa escoger una o varias telas, para mirarlas con regalado detenimiento. La inteligencia entra en funciones. Por ello el futuro público de nuestras exposiciones no será el mismo de los conciertos habituales.

Un salón de exposición es siempre un lugar donde se conversa y no un templo donde se asiste al sacrificio de una víctima que puede ser el piano, el concertista o el público mismo. Nadie asistirá a un *vernissage* a sufrir deliberadamente. La conversación de una sala es, cuando menos, un agradable deporte y, cuando más, un bonito juego de crítica.



Exposición

¿Habéis pensado alguna vez en las ventajas que ofrece una exposición de pintura sobre una audición musical? La música penetra, baña, impregna nuestros oídos; parece todavía una irresistible fuerza de la naturaleza, como el sol candente del desierto o el viento de la noche nórdica.

Entrados a una sala de concierto, ¿qué podemos hacer sino oír, ya que no logramos cerrar las orejas, como esas especies de murciélagos privilegiados de que habla no recuerdo quién? La pintura es más modesta o, mejor dicho, más delicadamente orgullosa, porque no se impone francamente. A nadie hemos oído referir que haya sido asaltado por un

Anatomía de una Manuscrito de

El 19 de septiembre de 1974, en la Sección de Investigaciones Musicales del INBA, se presentó la señora Concepción Nava Trejo portando un manuscrito y copia Xerox del mismo, afirmando ser el original, en parte de piano, de la Marcha Zacatecas, escrito y firmado por su autor, Genaro Codina.

La Sra. Nava Trejo, de nacionalidad mexicana, con domicilio en la ciudad de México, manifestó haber ofrecido al entonces Jefe del Departamento del Distrito Federal, Lic. Octavio Senties, el documento referido a cambio de una pequeña casa en una unidad habitacional para que su madre viviera tranquila sus últimos días. Del Departamento del Distrito Federal, a través de su Dirección de Servicio Social, la enviaron al Instituto Nacional de Bellas Artes, para que esta institución certificara la autenticidad del manuscrito. El INBA, a su vez, turnó el caso a su Sección de Investigaciones Musicales para el correspondiente dictamen.

Doña Concepción Nava dejó a la Directora de la Sección, Sra. Carmen Sordo Sodi, la copia Xerox y, al día siguiente, agregó dos copias fotostáticas del referido documento. Una de estas fotostáticas fue puesta en mis manos junto con la comisión de encargarme del asunto. Así, al hacerme el encargo de la investigación, sólo disponía de una copia fotostática como única pista.

Medité en la sistemática que debía seguir y decidí que el trabajo se organizara en tres etapas:

- I. Recabación de información.
 1. A través de bibliografía.
 2. En archivos públicos y particulares.
 3. Por medio de testimonios.
- II. Metodología aplicable.

1. Estudio caligráfico.
2. Estudio de tintas y plumas con que fue escrito el documento.

III. Conclusión del dictamen.

Como primer paso, fue consultada la bibliografía existente, que, aunque aparentemente nada tenía que ver con el tema, al tratarse principalmente de biografías, me acercaba a conocer la personalidad del autor de la Marcha Zacatecas, Genaro Codina.

Continué hurgando en diferentes archivos, donde creí encontrar información: Archivo General de Notarías, Hemeroteca Nacional, Repertorio Wagner (que ha hecho reediciones de la Marcha Zacatecas), y la Sociedad de Autores y Compositores de Música. En esta última, en su Departamento de Registro, la encargada, Srita. Esperanza Arredondo, me informó que las regalías de la Marcha Zacatecas, por derechos hereditarios, las recibía el Sr. Oscar Correa Codina, del cual me proporcionó su dirección, aquí en la ciudad de México, e ignoraba qué parentesco tenía con el compositor.

Ahí mismo, Sociedad de Compositores, entrevisté al musicógrafo Juan Alvarez Corral, encargado de investigaciones, y al maestro Juan S. Garrido, quienes al ver la copia del manuscrito opinaron que el "punto" no era de un compositor y dudaban mucho que Codina lo hubiese escrito. El maestro Garrido, posteriormente, me mostró un ejemplar de la marcha, de su propiedad, asegurando que pertenecía al tiraje de la primera edición impresa, publicada por H. Nagel Sucesores.

Cuando visité el Repertorio Wagner, sucesores de las casas editoras H. Nagel y Wagner y Levien, el gerente, Sr. Ulrich Nellen, externó una opinión

parecida a las que había recibido en la Sociedad de Autores y Compositores:

Usted se ha de dar cuenta que a nosotros han llegado miles de manuscritos que, a menos que los autores se valgan de un copista, tienen que pasar a nuestros calígrafos musicales para que realicen un buen dibujo. El original de esta fotostática que me muestra, casi está listo para ir a la imprenta, no creo que lo haya hecho el autor. Por otra parte, de la copia que envió el Sr. Codina, no sé nada, ¡imagínese!, han pasado más de ochenta años, quién sabe dónde quedaría.

Procedí a entrevistar al Sr. Oscar Correa Codina, que resultó ser el nieto del maestro Codina y amablemente me mostró algunos documentos guardados celosamente por la familia, entre ellos un ejemplar manuscrito de Zacatecas, dos álbumes de música impresa que Genaro Codina legó a sus hijas, en uno de los cuales aparece una dedicatoria, un manuscrito de la danza Luz y Herlinda, nombre de las hijas, única descendencia directa del maestro, y varios formatos membretados por la Sociedad de Autores y Compositores, con diversas fechas, en donde se reconoce propietario de los derechos de Genaro Codina, al Sr. Oscar Correa Codina; además, accedió que la conversación que tuvimos fuera grabada en cassette. En esa plática me hizo saber que no quedaba ningún familiar en Zacatecas:

Mi mamá [Luz Codina] cuando se casó, fué a vivir a Chihuahua, su archivo, la cosa histórica de la familia, se lo llevó; pero viene la revolución y nosotros vivíamos en Parral, salimos varias veces huyen-

Investigación sobre un la Marcha Zacatecas

Hiram Dordelly

do, hasta que nos fuimos a Estados Unidos. Todavía en El Paso, conservó mi mamá muchos de sus recuerdos, y de ahí a Nueva York. Los transportes de El Paso a Nueva York no iban a ser gratuitos, andábamos en plan de refugiados, así que todas esas cosas se fueron perdiendo. No, no quedó familia en Zacatecas.

El expresarme ésto, me convenció que era inútil ir a indagar a Zacatecas. Procedí a presentarme con la Sra. Concepción Nava Trejo, a quien no conocía como tampoco el manuscrito, objeto de la investigación.

La Sra. Nava Trejo también aceptó que la conversación se grabara. En parte de ella, expresa lo siguiente:

La marcha Zacatecas pertenece a la familia Nava. Mi abuelo Filiberto Nava Bañuelos, que era violinista, compró la música que el Sr. Codina, al morir, dejó a su familia. Entre toda la música escrita por el Sr. Codina estaba el original de la Marcha Zacatecas; mi abuelo pagó 50 moneditas de oro. Sólo conservamos la Marcha, del resto de la música no le sabría decir, a la muerte de mi abuelo no sé quien se quedaría con ella. La Marcha de Zacatecas originalmente no se iba a llamar Marcha de Zacatecas, sino Marcha Aréchiga, pero tuvieron un altercado el Sr. Codina y el Sr. Aréchiga, a quien estaba dedicada y era gobernador en ese entonces, y el Sr. Codina tachó con lápiz lo que dice Marcha Aréchiga y entonces encima le puso Marcha de Zacatecas.

Contando con los materiales de información: fotostáticas de bibliografía, de documentos de archivos y los

testimonios orales (dos de ellos grabados, los más importantes), habría que proceder, en primer lugar, a certificar si Genaro Codina había sido capaz de escribir un manuscrito bastante pulcro, máxime que, aparte de las opiniones de conocedores de la escritura de compositores, existía lo que el Dr. Jesús C. Romero escribió en su libro *La Música de Zacatecas*:

"fue solamente aficionado a la composición [Codina]".

"sin que tan magnífica fortuna [haber sido creador de la popular marcha] pueda quitarle a su autor el carácter de simple aficionado, ya que fundamentalmente era pirotécnico" (p. 15).

"Se sabe a ciencia cierta que tocaba empíricamente diversos instrumentos".

"Opinión general es que él no escribía sus composiciones al ir las elaborando" (p. 38).

Y Hugo de Grial en *Músicos Mexicanos*:

"A pesar de ser un músico lírico, tocaba varios instrumentos" (p. 54).

Observando cuidadosamente la fotostática del manuscrito, llegué a la conclusión que había sido hecho con pluma de "manguillo". Para comprobar lo anterior se adquirieron varias plumillas de ese tipo, común y corrientes, o sea de dos hojas (o puntas), y varias otras especiales para escribir música, de tres hojas (o puntas).

Teniendo estas plumas, le pedí al maestro José Chavarría Zamora, dibujante de la Sección de Investigaciones Musicales, actualmente CENIDIM, que escribiera unos cuantos compases de

La Marcha de Zacatecas, y otros tantos de la danza Luz y Herlinda, de la cual me había facilitado una copia fotostática el Sr. Correa Codina. Este trabajo lo realizó el maestro Chavarría, tanto con la plumilla de dos puntas como con la de tres, aunque protestando un poco porque afirmaba que él nunca había escrito con esa clase de plumas (él sólo utiliza plumas especiales para dibujo).

A continuación hice lo propio que el maestro dibujante y, como él, tampoco había escrito con pluma para manguillo.

El resultado fue que, utilizando estas plumas, y escribiendo con la mano en dirección paralela a las pautas, horizontalmente, se obtuvieron unas copias bastante parecidas a los rasgos caligráficos de los documentos citados.

Disponiendo de todos los elementos de juicio a mi alcance, me permití opinar lo siguiente:

EL MANUSCRITO QUE OFRECE LA SRA. NAVA TREJO ES AUTENTICO.

Al aseverarlo así, me basé en las siguientes conclusiones:

a) LA FIRMA QUE APARECE AL FINAL DEL DOCUMENTO ES AUTENTICA.

La firma del manuscrito que ofrece la Sra. Nava Trejo, coincide absolutamente con la que aparece como rúbrica del texto literario en que dedica Genaro Codina, a sus hijas, la música contenida en uno de dos álbumes de música impresa [prueba 1], que obran en poder del Sr. Oscar Correa Codina, nieto y actual heredero de los derechos de Genaro Codina. El mismo Sr. Correa Codina aportó otro documento: la danza para piano Luz y Herlinda [prueba 2], en que se vuelve

Prueba 1

Danza para piano por G. Codina

advertir la firma del maestro Codina, idéntica, en sus más mínimos rasgos, a la que aparece en el documento de la Sra. Nava Trejo.

b) GENARO CODINA TENIA CONOCIMIENTOS TECNICOS DE MUSICA.

El Sr. Correa Codina manifestó que en casa de su abuelo había un piano Steinway de media cola, que tocaba el maestro Codina, ayudándose de dicho instrumento para armonizar y escribir sus composiciones. Esto, además de los dos álbumes de música impresa que contienen gran cantidad de valsos, chotises, danzas, mazurkas, etc., denotan conocimiento técnico de

la música [lo expresado oralmente por el Sr. Correa Codina fue grabado en cinta magnetofónica de cassette, la que se puede tomar como prueba 3].*

En el artículo La Marcha de Zacatecas, Enrique Fernández Ledesma afirma:

“Es músico hasta la médula y toca más de diez instrumentos, entre los cuales el amado de sus preferencias es el arpa” (p. 47).

“En su casa de la calle de La Compañía, es en donde su sobrino carnal, Carlos Lozano, que ha de ser después ejecutante ilustre, recibe las primeras lecciones de solfeo y piano” (p. 47). [Prueba 4].

Para abundar, el maestro Codina clasificó sus obras con el clásico término “Opus”. Ejemplos: Acacia, Danza, Opus 8; Ayes del Alma, Schottisch, Opus 38; Zacatecas, Marcha, Opus 45.

c) DE ACUERDO CON SU MORFOLOGIA, LA ESCRITURA DE GENARO CODINA ERA EXCELENTE.

Por la buena hechura del trazo, se dudaría que el maestro Codina hubiera escrito el documento citado, el cual bien podría haber sido hecho por un calígrafo de música, pero si tomamos en cuenta que Genaro Codina era contador, profesión que quienes la ejer-

cen, sobre todo en tiempos pasados, se distinguen por su excelente caligrafía, lo que se comprueba en sus escritos literarios [prueba 1], entonces no es raro

que hubiera escrito limpiamente la música por él compuesta. [Prueba 5: copia de los primeros compases de Zacatecas, por José Chavarria].

[Prueba 6: copia de los primeros compases de Luz y Herlinda, por José Chavarria].

Prueba 5

Primeros compases de la MARCHA ZACATECAS de Genaro Codina

Prueba 6

Primeros compases de la danza LUZ Y HERLINDA para piano de Genaro Codina

* Las grabaciones así como manuscritos y pruebas originales se encuentran actualmente en la biblioteca del Departamento del D.F.

Prueba 7

Primeros compases de la marcha Zacatecas de Genaro Codina



Este ejemplo fue escrito con pluma para manguillo, de 3 puntas, especial para escribir música. Se usó tinta corriente.

Copio Hiram Dordelly Núñez

México, D.F., 31 de Octubre de 1974.

[Prueba 7: copia de los primeros compases de Zacatecas, por Hiram Dordelly].

[Prueba 8: Copia de los primeros compases de Luz y Herlinda, por Hiram Dordelly].

En los originales, los rasgos caligráficos de la danza Luz y Herlinda difieren un poco de los de Zacatecas. No tiene nada de extraño, porque es evidente que Luz y Herlinda fue escrita a mayor rapidez que Zacatecas.

Para demostrarlo, José Chavarría e Hiram Dordelly hicimos las copias siguiendo la idea antes expuesta, o sea dibujando con mayor rapidez Luz y Herlinda. El resultado fue muy aceptable y hay que recalcar que ninguno de

Prueba 8

Primeros compases de la danza LUZ Y HERLINDA de Genaro Codina



Este ejemplo fue escrito con pluma para manguillo, de 3 puntas.

Se usó tinta corriente

Copio Hiram Dordelly Núñez

México, D.F., 31 de Octubre de 1974

los dos está habituado a escribir con plumas para manguillo, Genaro Codina sí lo estaba y ello robustece la tesis de que él mismo hubiera podido escribir pulcramente sus copias musicales.

d) EL CITADO AUTOR ERA MUY METICULOSO.

Lo prueba la encuadernación de piezas diferentes de música, en los dos álbumes que legó a sus hijas, y los se-

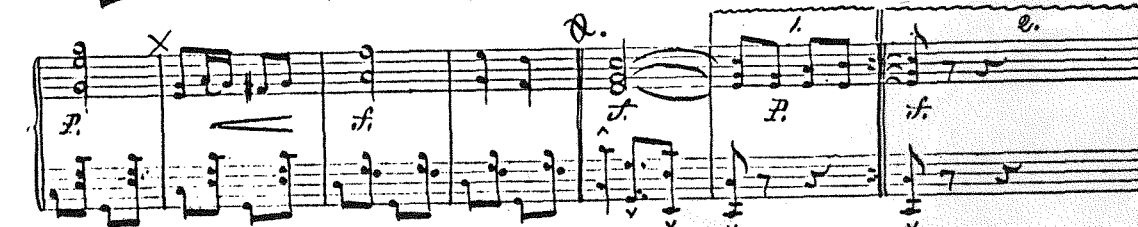
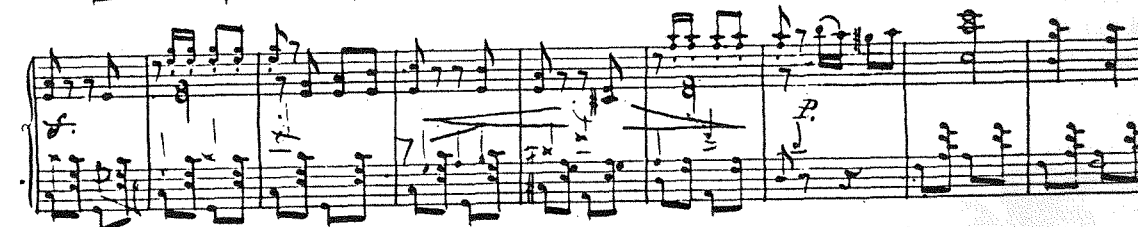
llos personales que aparecen, diferentes, tanto en el texto literario como encabezando el manuscrito de la Marcha Zacatecas que posee el nieto del compositor [copia fotostática, prueba 9].

Prueba 9

Genaro Codina.

Al Sr. Sr. D. José, (Archivo) voluntario de gratitud.

Zacatecas "Marcha militar por G. Codina. Op. 40.



Alto-vuelta

e) UN TEXTO LITERARIO DA IDEA DEL NIVEL MORAL Y CULTURAL DEL COMPOSITOR.

En el tantas veces citado texto literario se testimonia su pensamiento:

"A mis hijas.

Cuando un frío sepulcro sea la mansión de vuestro padre, y el recuerdo de su existencia haya pasado para todos; cuando la mano implacable y destructora del tiempo haya agostado vuestra tierra juventud y que a la feliz edad de las ilusiones sustituya la de amargos desengaños; cuando, hallándose frente a frente con la realidad de la vida, sintáis una honda pena, abrid mi álbum.

Cada pieza de las que contiene, es una época de mi vida; cada nota, una expresión del sentimiento. . . Zacatecas, enero 1º de 1899.

G. Codina".

La afirmación de que fundamentalmente era pirotécnico, parece borrarse con esta dedicatoria, aunque no encuadre en la estética de nuestro tiempo, y con el hecho de ser uno de los organizadores de las veladas artístico-culturales que periódicamente se realizaban en su propia casa o en las de sus allegados; además, contaba con la amistad de los maestros Fernando Villalpando, director de la Banda del Estado, con el cual tuviera una competencia, a raíz de la cual surgió la Marcha Zacatecas; Arturo Elías, violinista y director de la Banda del Hospicio de Niños y a quien, según Luz Codina, obsequiara el original de la marcha el propio autor; Alfonso Toro, historiador; Primitivo

Calero, director de la Orquesta Típica de Señoritas que llegó a presentarse con éxito en Chicago durante una exposición y en cuyo repertorio llegó a figurar la famosa Zacatecas, y el propio Gobernador, Gral. Jesús Aréchiga, a quien dedicaron tanto Villalpando como Codina las marchas que compusieron compitiendo entre sí y que nominaron de la misma manera: Marcha Aréchiga, cambiando Codina el nombre a la suya por el de Zacatecas, por dificultades que tuviera con el Gobernador, según testimonios tanto de la Sra. Nava Trejo como del Sr. Correa Codina, aunque bien pudo haberlo hecho para diferenciarla de la de su rival, amigo y conuño.

Con todo lo expresado anteriormente he querido demostrar que Genaro Codina sí escribió el manuscrito que obra en poder de la Sra. Nava Trejo y, por lo tanto, es auténtico; sin embargo,

EL AFIRMAR QUE EL MANUSCRITO ES AUTENTICO, NO ASEGURA QUE SEA EL ORIGINAL

Probablemente un ejemplar similar fue entregado a Arturo Elías, que realizó la primera instrumentación estrenándola con la Banda del Hospicio de Niños de Guadalupe; otro fue a dar a manos del profesor Primitivo Calero, que la hizo ejecutar con la Típica de Señoritas; uno más fue entregado a Fernando Villalpando, autor de otra instrumentación para la Banda del Estado y, desde luego, otro, obligado, sirvió para la primera edición impresa,



publicada por H. Nagel Sucesores.

Todo ello en el transcurso de pocos meses.

Aparte de lo anterior, que el citado manuscrito esté realizado a tinta china, hace dudar de la originalidad, y, por otra parte, que el Sr. Correa Codina tenga otro manuscrito que no está firmado, pero sí sellado, aumenta la incertidumbre.

Don Oscar Correa Codina vive en México, ya jubilado.

De la Sra. Concepción Nava, la última noticia que se ha tenido es que radica actualmente en Canadá y sigue poseyendo su manuscrito.

El dictamen, con todos los materiales y documentación emanados de la investigación, fue enviado al Departamento del Distrito Federal y copia de todo ello quedó en los archivos del CENIDIM a disposición de quien lo quiera consultar.

Para recabar toda la información anterior, fue necesario consultar:

Archivo del Colegio de Guadalupe, Zacatecas.

Archivo General de Notarías.

Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música.

Biblioteca Nacional de México.

Hemeroteca Nacional de México.

Repertorio Wagner, S.A.

Sección de Investigaciones Musicales del INBA (CENIDIM).

Sociedad de Autores y Compositores de Música, S.C.

Bibliografía:

Alvarez Coral, Juan. *Compositores Mexicanos*, Editores Asociados, México, 1971.

De Grial, Hugo. *Músicos Mexicanos*, Editorial Diana, México, 1965.

Fernández Ledesma, Enrique. *La Marcha de Zacatecas*, México al Día, México, I-X-1933.

Moncada García, Francisco. *Grandes Músicos Mexicanos*, Framong, México, 1966.

Romero, Jesús C. *La Música en Zacatecas*, UNAM, México, 1963.

Sobre la periodización contemporánea de las Culturas Musicales del Mundo

Zofía Lissa

A través de la historia de la cultura podemos observar constantes cambios en el significado de conceptos que nos sirven en la organización del mundo y sus fenómenos intrínsecos. En cada caso esto es el resultado de cambios en la realidad que vivimos. Pero también viceversa: Los cambios en el significado de conceptos tienen influencia sobre la realidad que nos rodea, nuestro pensamiento sobre esa realidad y nuestra actividad dentro de ella. El surgimiento de un instrumento cognoscitivo novedoso, acompañado de una metodología de investigación correspondiente, trae consigo el rechazo, o al menos la modificación de los antiguos patrones de investigación y su metodología. La variabilidad de los patrones cognoscitivos, (los cuales siempre están basados en el estado general del conocimiento en una época determinada), es una de las palancas del desarrollo científico, infundiendo un nuevo significado a las concepciones fundamentales de las ramas individuales de la ciencia.¹

El Siglo XX es en muchos aspectos la era de este tipo de cambios en nuestro modo de pensar. Esto incluye también a la musicología,² por el sólo

hecho de que la práctica musical ha sufrido cambios radicales, sin hablar del rango de nuestra experiencia musical, la cual se ha expandido hasta límites sin precedente en el tiempo y el espacio. Esto nos aporta una manera diferente de escuchar la música, con los cambios correspondientes en nuestra respuesta emocional y nuestra comprensión de la música, lo cual genera nuevas formas de construir nuestro conocimiento musical. Cada época produce y modela nuevos patrones de



imaginación musical, alimentando un pensamiento musical novedoso, acerca de la música tanto de esta época como de otras anteriores. El contacto con la música de muchas eras, abarcando todas las culturas musicales de todos los continentes, exige un cambio de raíz en el fuertemente arraigado patrón de nuestro pensamiento musical: debemos tratar de cambiar hacia una concepción pluralista, teniendo en cuenta que todos los lenguajes musicales deben ser tratados en igualdad de condiciones.

Esto a su vez exige una reconstrucción de nuestro sistema axiomático para convertirlo en un sistema que comprenda todos los fenómenos musicales y no se limite (como sucedía en el pasado) a la investigación de material musical y valores culturales de una sola parte de un continente: lo que llamamos Occidente.

Hoy admiramos el *gamelán* javanés, las canciones mágicas hindúes y tibetanas, las danzas de Africa Central, los motetes de Guillaume, de Machaut y Palestrina, así como las composiciones de Lutoslawski y las fugas de Bach. En nuestras condiciones actuales, el solo concepto —música— asume un significado mucho más amplio y difiere en muchos aspectos de la noción que tenían las generaciones anteriores.³

Cuando el eurocentrismo auto-complaciente había sido quebrantado por el curso de los acontecimientos (la abolición del colonialismo), sólo entonces pudo surgir una conciencia nueva. El estudio de las culturas de diversas naciones ha llegado a trascender sus fronteras originales, conduciendo al surgimiento de una antropología cultural: estas peculiaridades son de importancia capital para el actual curso del pensamiento musical.

¹ H.H. Eggebrecht, 'Studien sur musikalischen terminologie', en *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Mainz*, 10 (Mainz-Wiesbaden, 1955), pp. 36-38.

² Este es el punto de vista acerca de los problemas de la cultura del estudiante contemporáneo del área cultural europea, con conciencia histórica, pues todo estudiante de la cultura es al mismo tiempo participante de ésta, o estudiante de otras culturas, siendo por lo tanto un co-productor de cultura.

³ Las generaciones previas de historiadores de la música, a causa del tipo de conciencia política que poseían, no captaron claramente toda la diversidad y riqueza de tendencias de las culturas musicales. Hoy en día la UNESCO ha dedicado todo un Congreso Internacional a los acontecimientos y la coexistencia de estas diversas culturas musicales en el mundo contemporáneo (Séptimo Congreso del Consejo Internacional de Música de la UNESCO, Moscú, 5-9/10/1971).

El concepto monocrónico de la historia universal de la música⁴ surgió en Europa Occidental en un momento en que esta parte de Europa no admitía ni siquiera la idea de que su sistema social y la visión del mundo engendrada por éste eran susceptibles de cambio. De hecho, el conceder que su propio sistema pudiera estar sujeto a cambios y el aceptar la existencia de diferentes líneas de desarrollo, equivalía a cuestionar la infalibilidad y la estabilidad de este sistema. De allí surgió la injusta tendencia a ver este sistema como si fuera de carácter único, considerándolo superior en relación a otros y con el derecho de dominar sobre las demás culturas. Sólo en nuestra época esta seguridad se ha descartado, obligándonos a virar hacia una forma distinta de pensar acerca del mundo y acerca de

⁴ El concepto monocrónico de historia es entendido aquí como una continuidad universal única de desarrollo, cuyas categorías incluyen a todas las culturas musicales.

nuestra propia cultura —incluyendo la música.

Asimismo, hoy en día nuestras ideas sobre la música son diferentes porque, de una manera mucho más definitiva que antes, las ordenamos dentro de categorías superiores, como la Historia de las Artes y las Culturas y, por encima de todo, la Historia General vista como la historia de cada nación.⁵ En nuestros días estamos dando un gran salto hacia adelante en este aspecto, el cual hubiera sido inimaginable para las generaciones anteriores: hemos adquirido conciencia de que la

⁵ H. Messmann, 'Zur Stilgeschichte der Musik' (Berlín, 1928); C. Sachs, 'The Commonwealth of Art. Style in Fine Arts, Music and Dances' (Nueva York, 1946). También A. Liess llama a un pluralismo de los conceptos de la historia de la música contemporánea, aunque sólo dentro de los límites de la música europea, cf. 'Zur Theorie der Musikgeschichte in Protuberanz'; Vol. I (Viena, 1970) y 'Musikgeschichte und dynamisch pluralistisches Geschichtsbild', *Neue Zeitschrift für Musik*. 1971, p. 5.

historia es una de las experiencias más valiosas y costosas de la humanidad y de que sus aportes no deben perderse. Sin embargo, si despojamos a la historia de muchos de sus valores y perspectivas, confinando la Historia del Mundo a una representación plana de los hechos dentro de un solo medio, privando a la Historia de la Humanidad de toda la polifonía de rasgos culturales que crean el marco para la Historia de las Culturas Musicales del Mundo, reduciendo el margen, la variedad y riquezas de sus múltiples aspectos.

Existe una teoría que plantea que la cultura se origina en un determinado centro e irradia, expandiéndose desde ese centro hacia otros centros pasivos y no creativos.⁶ La cultura surge en todas partes donde se desarrollen formas de vida social. También es importante subrayar el hecho de que sociedades que se encuentran en diferentes etapas de desarrollo, y resultantes de diversos factores biológicos, ecológicos y sociales, coexisten una al lado de otra.

Al definir hoy en día nuestro concepto de "Historia de las Culturas Musicales del Mundo", debemos estar conscientes de las consecuencias trascendentales que tiene este concepto sobre nuestro pensamiento musical, y aún sobre la música del círculo más cercano a nosotros.

Ya que nuestra percepción musical ha abarcado toda la variedad de las culturas musicales del mundo, es tanto más necesario que esta variedad sea incluida en la Historia de la Música y en una clasificación científica de ésta. Hace ya 150 años este aspecto fue presagiado por Forkel.⁷ Ni Riemann ni Adler⁸ lo previeron, pero hasta cierto punto la 'Oxford History of Music', así como la Historiografía Soviética de

⁶ H.J. Moser, 'Geschichte der deutschen Music', Vos. I-II (Stuttgart-Berlín).

⁷ N. Forkel, 'Allgemeine Geschichte del Musik', Vols. I-II (Leipzig, 1888, 1901), p. 696.

⁸ H. Riemann, 'Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)', (Berlín-Stuttgart, 1901); G. Adler, 'Handbuch der Musikgeschichte', Vols. I-II (Berlín, 1924).

la Música, le hacen justicia.⁹ No es nuestra intención manifestar un interés por las llamadas culturas musicales "exóticas", sino lograr una comprensión global de todas las culturas musicales de la humanidad en su completa autonomía, tratarlas en términos de desarrollo histórico, teniendo en mente que su velocidad de desarrollo es diferente a la de la música europea.

Quisiera enfatizar que la superación de tradiciones individuales de desarrollo de muchos siglos, para llegar a una cultura uniforme, "universal", no debiera ser de ningún modo la meta de la cultura musical contemporánea. Mientras las naciones, los pueblos o grupos étnicos vivan en sus propias condiciones, particulares y diferentes, es natural y necesario que haya una diferencia en sus trabajos creativos y en sus actitudes culturales. El deber de la ciencia es dar *suum curque*: la Historiografía Contemporánea de la Música debiera incluir la historia de todas las condiciones ambientales en las que el *homo sapiens* ha producido manifestaciones musicales, y debiera encontrar sus propios criterios para cada una de estas diversificadas secuencias de evolución que han conducido a la situación actual.

Esto, sin embargo, no nos exonera de la búsqueda de arqueotipos y síndromes de una cualidad común a todos. Parece ser que el materialismo histórico ha sugerido el camino de investigación más apropiado: estos criterios de desarrollo social aún son válidos pues admiten la desigualdad de las diversas trayectorias socio-culturales y su asincronía. Por supuesto, las condiciones locales existentes en cada lugar modifican la analogía con respecto a cada etapa determinada de desarrollo, pero es posible reducir la periodización de los procesos históricos, tomando éstos de forma muy general a las fases fundamentales de desarrollo social. Los grados de conciencia de estos procesos históricos y sus fenómenos generales de cultura corresponderían funcional-

⁹ 'The New Oxford History of Music', Vol. I: 'Ancient and Oriental Music' (Nueva York-Toronto, 1957); R. Gruber: 'Istoria Muzykal'noi Kul'tury', Vol. I (Moscú-Leningrado, 1941).

mente con las mencionadas fases de desarrollo social. Dentro de este marco ocurren también los fenómenos musicales.

En este contexto, el problema de la periodización de la Historia de la Cultura Musical se convierte en uno de los problemas metodológicos fundamentales de la Historiografía Musical. La periodización de la Historia de la Cultura Musical está íntimamente ligada a la concepción general de la esencia de la historia de la música, a la forma en que las tendencias individuales de desarrollo son tratadas, y en particular al rango de las cuestiones mencionadas dentro de ésta. Más aún, la periodización dependerá de si la historia de un campo de la cultura es tratada como una imagen contemporánea de una época parada (así la hipostásis), o como un complejo de hechos objetivos que lucidamos desde nuestra perspectiva contemporánea, pero reconociendo su existencia independiente.

La importancia de la periodización

de la Historia de la Música va mucho más allá de su división en etapas: la periodización nos ayuda a reparar ciertas estructuras generales del proceso de evolución de la conciencia humana, a coordinar fenómenos musicales con fenómenos culturales y a definir ambos como ciertos periodos de desarrollo en la conciencia cultural del hombre, en un tiempo y medio específico. Todo esto determina nuestra percepción de la música, la interpretación que hagamos de ella, su inclusión dentro de categorías más amplias de pensamiento, y, consecuentemente, la ejecución de la música y un entendimiento correcto de ella. La periodización no es sólo una clasificación de fenómenos en el tiempo, sino que crea nuevas nociones y concepciones, define épocas, periodos, estilos, y el enfoque a través del cual formamos nuestras ideas musicales y percepción auditiva. Frecuentemente la periodización formula la esencia de los fenómenos incluidos en estas nociones.



La periodización es precedida por una pregunta: ¿Hasta qué punto una época o un sistema cultural es una entidad o una estructura dentro de un tiempo y un medio ambiente específicos?, ¿Cuál es el factor que cohesiona esta unidad de fenómenos y que permite la creación del estilo de una época, abarcando diversas manifestaciones de cultura, pero a su vez, separándolas del conglomerado de fenómenos, con una estructura y una composición de elementos diferentes, de otro sistema cultural? Aunque sabemos que sería en vano buscar fronteras muy bien definidas, son visibles las cesuras estilísticas entre períodos que revelan una diferente concentración y presentación cuantitativa de fenómenos estilísticos de diversos tipos. La respuesta a la pregunta de cuál es el elemento que liga a estas entidades históricas, también facilitará la solución a la cuestión de la división entre una y otra, o sea, cuáles son los criterios de periodización.

Estamos asimismo abandonando la concepción de la historia como una secuencia uniforme de causa y efecto. Consideramos las épocas como unidades de diversos factores y secuencias de desarrollo. Cada época comprende varias tendencias, las cuales la diferencian internamente, pero más tarde una tendencia dominante emerge, permitiéndonos establecer esas cesuras de periodización.

Hoy en día, sin embargo, nos enfrentamos a un nuevo aspecto de la periodización, en relación a la expansión de los problemas de la cultura musical a todas las culturas de todos los centros mundiales. La Historia de la Música, a pesar de haber asumido orgullosamente el título de "Historia General de la Música", hasta ahora no había tomado en consideración a otras culturas del mundo, y aun cuando lo hacía, las trataba como material etnográfico, como algo estático. Esta historia ha buscado los criterios de división dentro de los fenómenos de una sola cultura musical "de importancia universal", tomándola como "la música en general".¹⁰

¹⁰ W. Wiora, 'Die vier Weltalter der Musik' (Stuttgart, 1961).

Una periodización basada únicamente en el material musical de Europa Occidental está ampliamente justificada en lo que respecta a este curso histórico particular, el cual ha surgido en condiciones socio-históricas más o menos análogas —aunque diferentes en detalle—, en una atmósfera de entusiasmo intercambio mutuo, y ha tenido sólo diferencias insignificantes, especialmente en lo que se refiere a los límites entre épocas, períodos y etapas individuales.

Hoy en día nos preguntamos acerca de la esencia de las fuerzas dinámicas que determinan los rasgos de la música en épocas y medios particulares, así como los cambios que ésta sufre; buscamos los fundamentos de la continuidad de estos cambios en los elementos intersubjetivos de la percepción musical; nos interesa un verdadero diálogo entre lo contemporáneo y varias fases de su pasado, etc., pues el pasado tiene



vida únicamente porque existe un presente que lo revive y lo revalúa. De allí la fluidez de nuestra evaluación del pasado, nuestras pesquisas sobre la esencia de lo que llamamos un continuo histórico; de allí también nuestra aceptación del carácter temporal de nuestra conciencia musical y nuestras crecientes dudas sobre los métodos existentes para un estudio historiosófico y una división de los procesos históricos, nuestra necesidad de introducir un nuevo orden al mundo de los hechos y procesos musicales.

Hoy en día estas dudas nos obligan a rechazar la periodización monocronica de la historia de la música, la cual se basa en la evolución de la Cultura Occidental, y a exigir una periodización policrónica que de una manera propiamente científica corresponda a la multiplicidad del material histórico y abarque una multitud de procesos de desarrollo en las variadas culturas del mundo.¹¹ La aceptación del concepto policrónico de la Historia de la Música, exige no sólo el abandono de los antiguos principios de periodización, sino también el encontrar criterios uniformes para una nueva periodización. Para esto necesitamos embarcarnos en una periodización específica para cada zona, estableciendo criterios de división que serán determinados por la historia, los fenómenos musicales, la función de la música y los procesos de desarrollo dentro de un medio determinado. Esto significa fragmentar un solo proceso histórico en muchos separados, también históricos en esencias pero diferenciados por el ritmo y principalmente por el tipo de cambios ocurridos. Semejante Historia de las Culturas Musicales del Mundo, que incluiría muchas tendencias, pudiera dar origen a una nueva periodización policrónica. ¿Qué sentido tendría el aplicar categorías del Renacimiento o el Barroco (las cuales ni siquiera son aplicables a ciertos lugares de Europa Oriental) a la música de la India, Perú o China?

¹¹ Uso el término 'policronismo' de los procesos históricos para expresar la multitud de caminos de desarrollo que tienen lugar en el mismo tiempo absoluto, pero cuyo contenido, fases y dirección de evolución no son continuos.

Aún la terminología musical desarrollada en diferentes períodos de la conciencia europea de la teoría es inadecuada para la clasificación de fenómenos y cambios de culturas musicales de otros países. Los procesos históricos, políticos y socio-económicos de los diferentes países siguieron sus propios caminos. Sólo en los siglos XVIII y XIX fue iniciado por algunos países, un acercamiento a la música de Europa Occidental. No se trata del 'atraso' de una cultura musical con respecto a otra, como afirman algunos autores; la concepción misma de 'atraso', prueba que los criterios aplicables a algunos centros musicales han sido equivocadamente aplicados a otros.¹² Podemos hablar sólo de diferentes caminos de evolución con resultados diferentes en cuanto a los rasgos de los estilos musicales.

Un detalle de interés dentro de este contexto es el hecho de que la integración político-económica y cultural de Europa se acompaña de un proceso que tiende a uniformizar las fronteras entre estilos musicales de épocas y períodos determinados de diferentes zonas. Es difícil predecir si con la progresiva unificación universal surgirá dentro de unos siglos una situación en la cultura musical que permita consolidar los esfuerzos en el dominio de la periodización. En todo caso, es sabido que la cultura en el mundo contemporáneo tiende hacia un creciente y multilateral intercambio de valores que no deben de ninguna manera ser entendidos como el sometimiento de todas las culturas a una sola, más avanzada técnica, económica y militarmente.

Según K. Von Fischer,¹³ un rasgo particular de la cultura musical europea, ha sido que casi desde sus principios, ha sido una cultura registrada ('eine Schriftkultur'), siendo esto la base de su dinamismo —léase su capacidad de cambio permanente—. El registro de una obra musical, permitiendo

¹² Cf. Moser, Wiora, *op. cit.*

¹³ K. von Fischer, 'The Nature and Functions of Tradition in European Music', ponencia para el Séptimo Congreso del Consejo Internacional de Música.

reconstruirla después de años o siglos, ha liberado a los músicos de la necesidad de memorizar fielmente la auténtica tradición. Por lo tanto, la música ha sido capaz de cambiar, pues la notación aseguraba la conservación de las obras del pasado. La tradición memorizada, por otro lado, exigía más fidelidad y poco cambio en la ejecución musical. Esta precisamente ha sido la razón de los cambios tan lentos en las culturas no europeas, y ha llevado a las opiniones de que son estáticas. La cultura musical europea (como enfatizó Eggebrecht)¹⁴ tiene también una conciencia teórica de sus problemas musicales, la cual se encuentra en menor grado entre los pueblos no europeos, a pesar de que algunos de ellos (China, India) han alcanzado un alto nivel de desarrollo. La dinámica de los cambios en el estilo de la música europea ha

¹⁴ H.H. Eggebrecht, 'Opus-Music' (en prensa).



sido también consecuencia del ritmo acelerado de los cambios sociales, como factor de modificación de la conciencia humana y por lo tanto también de sus formas de expresión musical.

Los sistemas de cultura individuales (incluyendo la música) tienen determinadas funciones apologeticas o agresivas en diferentes épocas.¹⁵ o bien defienden el sistema social al que sirven y dentro del cual han surgido, o bien, cuando son innovadoras, critican al sistema social (C.F.P. Bekker).¹⁶ La innovación niega a las categorías musicales existentes y es, por la transmisión del elemento intelectual e imaginativo una negación de la prevalente imagen del mundo. La función de cualquier arte es por lo tanto, ya sea expresar aprobación del sistema social en el que ha crecido, o rechazo de este sistema social a favor de un mundo nuevo. La innovación es un divorcio de las ideas y concepciones dentro de las que ha madurado una generación, con el objeto de reemplazarlas por otras nuevas. De allí que las bases de la periodización consistan en pensar en función de categorías sociales, ya que éstas determinan a las categorías de carácter estrictamente musical.

Al abogar por un nuevo tipo de periodización policrónica, me parece necesario hacer notar que esta periodización —aún dentro de un círculo cultural determinado y una continuidad de desarrollo única— no divide el proceso de evolución en segmentos estrictamente contiguos, sino que más bien los períodos particulares de estilo están interconectados y se superponen (como por ejemplo en el caso del Renacimiento y el Barroco), o incluso toman un curso paralelo y simultáneo (como en el caso del Barroco Tardío y la primera época del Clásico). En cada época

¹⁵ G. Knepler, 'Epochenstil?', *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1963, 3, p. 213-230.

¹⁶ P. Bekker, 'Das deutsche Musikleben' (Berlín, 1910); por el mismo autor: 'Beethoven' (Berlín, 1911) y 'Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen' (Stuttgart-Berlín-Leipzig, 1926). Bekker fue uno de los primeros historiadores de la música que formularon con claridad la tesis sobre los determinantes sociales de los estilos musicales.

hay un entrecruzamiento continuo de muchas líneas de desarrollo (considérese tan sólo el siglo XX), una diferenciación de tendencias estilísticas, cuya convergencia puede ser observada únicamente desde una perspectiva histórica muy amplia.

Dentro del desarrollo de cada época, aparecen además canales laterales que no se conectan con la corriente principal de su época. Su valor y significado históricos se vuelven aparentes en ocasiones después de muchas generaciones —como es el caso de las obras de Gesualdo da Venosa. La periodización pasa por alto este difícil problema de corrientes iniciadas e interrumpidas, y la historia hasta el momento no ha revisado más de cerca la esencia de estas



corrientes, ni ha emprendido una investigación de este problema.

Hasta ahora no hay ninguna elucidación de la cuestión de cómo los pueblos pasan de una etapa o época a la siguiente, cómo un estilo emerge de otro, y por qué surge un estilo y no otro. ¿Cuál es la interrelación entre la maquinaria del cambio social y la maquinaria del cambio cultural? Sabemos bien que la partenogénesis en el arte no existe; a lo mucho pueden existir interrelaciones no discernidas entre las dos maquinarias a las que nos referimos antes. Más aún, estamos conscientes de que épocas estilísticas, vistas en términos de campos, no necesariamente crean una imagen uniforme —la uniformidad

es el resultado exclusivamente de una perspectiva histórica— y por lo tanto la periodización dentro de cada género de la música se lleva a cabo según criterios diferentes y en un tiempo diferente del de otros géneros. En cada época aparecen además diversas corrientes de desarrollo, cada una de las cuales tiene una distinta determinación de clase social, y estas corrientes casi nunca aparecen concurrentemente. Sumemos a esto el hecho de que todo arte muestra una tendencia a sobrevivir a la etapa social que lo produjo. De hecho, las obras artísticas de épocas, cuyas condiciones sociales han cambiado desde hace mucho tiempo, viven y son apreciadas en nuestros días: aún escuchamos música de los trovadores de Landino, Josquin des Pres, Palestrina, Lully y muchos otros. En lo que respecta al 'desgaste' han sobrevivido, pero la periodización de la Historia de la Música no toma esto en cuenta, ya que se guía sólo por los criterios del arte creativo del periodo en cuestión. Otro elemento que socava los criterios puramente estilísticos de la periodización, es el hecho de que los compositores pueden adscribirse a distintas tendencias de su época y así trasladar la línea de demarcación del estilo de la época en una u otra dirección. Como ejemplos baste mencionar aquí a Wagner y a Brahms. Estas cuestiones son sumamente importantes para el problema de la periodización, y hasta ahora han sido injustamente simplificadas por la historiografía. El adoptar uno u otro elemento puramente tecnológico como base para la periodización —por ejemplo, las características rítmicas aceptadas por Gurlitt¹⁷— no conduce a la solución de estos problemas; por el contrario, es aún más simplista, y limita la cuestión.

Finalmente debemos hacer una pregunta epistemológica: ¿No es la división en periodos en general un método tautológico? Primero, revisamos el material musical considerando sus rasgos estilísticos y sobre esta base introducimos 'cesuras' en el curso his-

¹⁷ W. Gurlitt, 'Epochgliederung in der Musikgeschichte, en *Universum*, Vol. 3 (Fresburg I, Br., 1948).

tórico.¹⁸ Las nociones estilísticas así derivadas nos permiten etiquetar épocas para referirnos a 'hombre del Renacimiento' o a los 'Románticos', atribuyéndoles un 'espíritu común de la época' (*Zeitgeist*)¹⁸, el cual produce actitudes creativas y fenómenos estilísticos determinados. Los intentos de periodización pudieran enfrentarse con algunas de estas complicadas cuestiones epistemológicas. No pretendo resolverlas aquí. El objetivo de este artículo es meramente descubrir nuevas bases para un nuevo modelo de periodización que corresponda a nuestras ideas contemporáneas sobre el conjunto de problemas y la esencia de las culturas musicales en el mundo —la 'morada de la humanidad' (Saint-Exupéry).

Podemos extraer varias conclusiones de estas breves consideraciones sobre la periodización de la historia de la música. En partes están incluidas en lo antes expuesto. Primeramente— hay necesidad de una periodización policrónica, (léase una periodización especial y separada para cada *continuum* de desarrollo de las múltiples culturas musicales del mundo, siempre consideradas históricamente). Ya ha sido mencionado que aún algunos países de Europa Oriental deben aspirar a su propia periodización, que corresponda a su propio proceso de desarrollo— en vez de ligar su evolución —con mayor o menor dificultad— a las categorías de la periodización occidental. Esto último implicaría, por ejemplo, la superioridad automática de los valores estéticos de un círculo sobre los demás, mientras que, al contrario, para la antropología cultural cada medio ambiente produce un tipo de cultura, que es la más funcional en relación a sus condiciones específicas de vida social.

Las causas de este error metodológico se encuentran en los hábitos de nuestra percepción musical europea, la cual aplicamos automáticamente a todas las demás culturas, falseando su esencia propia. No podemos eliminar completamente nuestras infraestructuras y de allí lo confuso que resultan

¹⁸ G.W.F. Hegel, 'Einleitung in die Geschichte der Philosophie (1816-1830). (Berlin, 1966).

Plauyragio

Poesía de
Salvador Novo

Música de
José Rolón

SUPLEMENTO COLECCIONABLE

Poesía
de
S. Noyo.
Vivamente

Música
de
José Rolón

¡que me im -

preg - meel - ven - da val de las ho ras

Hu - yo de los hon - gos, cú - pu las, pa -
 ra - guas, pa ra ca - i - das y ca - i - dos.
con fuoco ¡Vien - to! llu - via, a -
sf zó - ta - me a - má - sa - me un al mag lo -

vo - sa A - gua que fuiste ce - na.
 go - sa y te pu - ri - fi - ca - ste en los a zu les ten de - de
 - ros, Se -
 púl - ta me con ti - go. no es pe - ves de mí un im.

pul - so, he si - do siem - pre

Col. Canto

so - la men te un - ca - jón. con un es - pe - jo y vi drios de . co .

lo yes,

¡Co rramos a la llu - via! Nun ca ha es - ta do tan or - ques

sim.

ta - da es el pla - cer que du - ra un ins -

P

tan - te y - a - de - más ya in ven

ta ron los pa - ra - rra - yos

"repítase tres veces"

Meno Mosso. *Tranquilamente*

Es - ta o la de - vien - to sa - bea

tor - sos ya hom bro des nu - dos y a

la bios y hue lea mi - ra - das

Mar mar a - den - tro

y lue - go hun - de me y des - ga - ja me, no quie - ro

nun ca - guar da - na da más

poco a poco accel e cresc -

Tempo I^o f

vom - pe - - vé - - nis an -

leo - - fos - - ver - - des

El - - sol - - bai - la -

ra - pa - ya mi

Co mo un - ni - - ño - i

dio - - - ta, que bus - - - ca el ju - - que te
 que - nau - fra - go

otros fenómenos musicales para miembros de nuestro medio cultural, los perciben como intraducibles, como inadecuados imaginativamente; dificultades análogas a las que se interponen en la comprensión de algunas lenguas desconocidas. A pesar del carácter asemántico del lenguaje musical, lo que parecería facilitar su recepción, aún porta un significado diferente para cada uno de los círculos culturales, y nuestra percepción siempre es típica de nuestro medio cultural.

Comprendo bien las enormes dificultades de la periodización policrónica como la que sugiero, pues de seguro llevaría a una complicada red de muchas clasificaciones cronológicas diversificadas. Los límites temporales de los periodos individuales de los casi mil años de la Edad Media, al corto lapso de apenas medio siglo del Clasicismo o el Romanticismo, indican el variable ritmo de los cambios ocurridos en el estilo de la música europea y su impresionante aceleración en nuestros tiempos, lo cual exige un comentario. En la separación de periodos determinados para las zonas de Asia y Africa, nos enfrentamos a otra dificultad más: el hecho de que sólo para aquellos estudiantes que tienen una noción histórica es posible establecer una periodización, aquéllos que mantienen un diálogo con un pasado al que ven como un tiempo gramatical (imperfecto o perfecto) de su propio presente. El sentimiento de historia implica el reconocimiento que tiene una generación de determinados fenómenos del pasado, considerándolos valiosos porque son vistos como propios. Como resultado de la estabilidad de la tradición musical de algunos medios extraeuropeos, la conciencia histórica no siempre es parte de la mentalidad del grupo étnico dado, y, si lo es, difiere de la europea. La implantación de esta conciencia histórica en algunas culturas ha tenido lugar sólo recientemente, con frecuencia en conjunción con el nacimiento de un sentimiento nacional o el descubrimiento de ciertas tradiciones que han existido durante siglos. La conciencia histórica así formada es de un tipo distinto: se refiere a la sensación de la durabilidad

de los fenómenos y no —como en Europa— a la sensación de su variabilidad.

Otras categorías, una sensación o comprensión distinta del tiempo (como en la filosofía hindú), son aquí el patrón con el que se miden los procesos históricos. Además de esto, los cambios en música no siempre pueden ser registrados fotográficamente, a falta de documentación escrita, y ésta es una dificultad crucial para la sugerida periodización autónoma de cada área. Sin embargo, seguramente esta periodización es más adecuada para las culturas extraeuropeas que un enfoque histórico.

Otra dificultad de la periodización en cuestión es el desarrollo desigual de las sociedades en el mundo. Periodos, épocas y etapas de desarrollo social son diferentes en diversos medios. Aún ahora existen culturas propias de la fase tribal o feudal. ¿Cómo puede ser posible abarcar tan numerosos cursos históricos dentro de unos cuantos principios generales de clasificación cronológica? No hay, ni puede haber, una periodización común a todas las culturas musicales del mundo, a menos que aceptemos una superestructura conceptual tan general como es el tomar las categorías básicas de evolución social, independientemente del momento en el que suceden.

Sin embargo, aún los criterios de periodización de carácter social no proporcionan un fundamento suficiente para la clasificación de las continuidades de cultura particulares porque:

- 1) incluyen sólo épocas muy amplias (y no todas las sociedades han pasado por cada una de ellas);
- 2) las condiciones locales han cambiado repetidamente sus rumbos de desarrollo;
- 3) una reconstrucción completa de la historia y del desarrollo cultural no es posible en relación a todos los centros;
- 4) no siempre podemos trazar una adecuación total entre la etapa social y la etapa de desarrollo cultural que se le adscribe;
- 5) la estabilidad de la tradición musical ha sido determinada en

varios centros por factores tales como la religión o la filosofía;

- 6) existen diferentes grados de dinámicas de desarrollo que quizá no estén tan condicionadas por factores sociales como por factores naturales —el clima, por ejemplo.

El punto más complicado al plantear la metodología de periodización sugerida es el hecho de que en todas las cadenas de causas múltiples, el eslabón central es el hombre como creador, a través del cual actúa —como ha enfatizado con toda razón Lunacharsky¹⁹— el elemento biológico, el cual en el complicado proceso de la herencia transmite un complejo de genes que comprenden lo que llamamos sumaria-



mente 'individualidad'. Este punto determina a su vez, cuál de las posibilidades de acción creativa que ofrece el mundo, escoge el hombre para sí mismo como actividad. Este elemento, llamémoslo 'natural' (aunque los Románticos lo hubieran llamado sin duda 'personalidad' o individualidad), tiene un impacto sobre el proceso del desa-

¹⁹ A. Lunacharsky, 'O sotsiologicheskoy metode v teorii i istorii musiki', en *Mir musiki* (Ed. de sus obras sobre música, Moscú, 1958) p. 164-165 (1a. ed. 1924); ver también: Z. Lissa, 'Poglyady Anatola Lunarzarskiegi na muzyke (Anatole Lunacharsky's Views on Music) en *Polsko-rozyjskie miscellanea muzyczne*, ed. de Z. Lissa (Cracovia, 1967).

rollo general del estilo y subsecuentemente lleva a la necesidad de tal o cual división del proceso de desarrollo. La implicación es por lo tanto mutua: la época presenta proposiciones al hombre dentro de los límites que la definen, mientras que el hombre elige de entre estas proposiciones las que mejor corresponden a sus posibilidades. Con esta elección él, a su vez, tiene influencia sobre la época. La historiografía del pasado ha considerado el proceso histórico sólo a través del lente de las acciones de grandes personalidades, mientras que nuestra historiografía contemporánea —simplificando en algunos aspectos la metodología marxista— intenta ver el proceso justo de la manera opuesta: considera al hombre como un ser determinado exclusivamente por factores sociales. Yo pienso que la mejor forma de mantener la objetividad y el equilibrio sería afirmar que los individuos sí dan forma al mundo, el cual a su vez los ha moldeado dentro de ciertos límites. Reemplazamos la dicotomía previa de lo material y lo espiritual, tratando a ambos conjuntamente y estudiando su influencia mutua. No importa cuán esencial sea un sistema parcial de los criterios de división, sólo puede ser justificado desde el punto de vista de la vida como un todo —como un sistema socio-cultural, así como su influencia mutua.

El concepto de una periodización basada en criterios de división dualista, no desvaloriza a la periodización factográfica y positivista, pero trata de motivarla más a fondo. Abarca todos los logros del método anterior de la misma manera que la física de Einstein incluye la teoría de la gravitación de Newton.

Surge, por supuesto, la cuestión de la conexión entre la tendencia general de la época y la creatividad individual. Pues a menudo ocurre que el hombre, como individuo, es el clímax de una época en el arte, o incluso su punto de partida. Bach se ha convertido en el símbolo de todo el Barroco, aunque es bien sabido que otros maestros contribuyeron a ese periodo; Stravinsky simboliza la línea divisoria entre Neoromanticismo y Modernismo; y Schoenberg, o Varese representan para nosotros creadores 'de los que surge una

nueva época'. ¿En qué medida se somete el individuo a tendencias (y a cuáles) de la época y las personifica? Y ¿en qué medida la época produce estas tendencias? Estas son preguntas que emergen al margen del problema de la periodización, aunque sería difícil tratarlas en detalle aquí.

Tampoco puede ser pasado por alto que los criterios estilísticos de periodización por ejemplo, criterios musicales autónomos: como la preferencia de ciertas funciones y géneros de música, principios tonales, etc. —de ninguna forma deben ser considerados como una contradicción de los criterios sociales de periodización. Los criterios escolásticos para la periodización a los que nos referimos no son jamás un factor completamente autónomo, sino que pueden ser reducidos a determinantes más generales, principalmente sociales, que no son siempre fáciles de encontrar.

Aquí surge la dificultad de que cada época tiene un método diferente para interpretar el sello que la época histórica imprime a la música, pues hay distintos elementos sociales que determinan las cualidades musicalmente autónomas de este arte —en unos casos puede ser la religión, en otros: los logros de la tecnología, filosofía, literatura, etc. No tenemos ningún método de aplicación general para interpretar estas relaciones.

Del conjunto de problemas expuestos anteriormente emerge el segundo requerimiento de la periodización policrónica que sugerimos: El criterio de división debiera ser el estilo musical, pero basado en criterios más amplios de división de la cultura en general, en la historia del pensamiento humano, y en la historia política y económica de la nación o el medio, todos los cuales conjuntamente expresan el carácter de la época en su totalidad. Como ya lo ha dicho Hegel,²⁰ todo lo que aparece

²⁰ Hegel, *op. cit.*, p. 147-148: 'Festhalten muss man [...] das es nur ein Geist, ein Prinzip ist, welches sich im politischen Zustande ebenso ausprägt, wie es sich in Religion, Kunst, Sittlichkeit, Geselligkeit, Handel und Industrie manifestiert. . . [das] dies alles in einem notwendigen Zusammenhang stehe. . . es ist nur der Geist. . . der sich in

dentro de la cultura espiritual de una época es el resultado de un principio único, filosofía, la ética, el arte, la situación política, etc. Y también ha dicho que hay eslabones indisolubles entre la producción espiritual y la producción material de una era. En otras palabras, los criterios de periodización deben ser buscados a partir de dos

verschiedenen Gestaltungen ausspricht. Es ist das, was wir den Geist einer Zeit nennen'.



elementos: a) el extra-musical, —social—, el cual establece los límites más generales de las culturas musicales y determina las condiciones de su formación, su función social, género y rasgos estilísticos; y b) las características de estilo que introducen una división más detallada dentro de las fronteras más generales de épocas y estructuras sociales.

Es cierto que una periodización que depende de criterios heterogéneos

con respecto a las artes, nunca presenta una completa sincronía de cambios musicales y extra-musicales. Los virajes socio-políticos siempre son asimilados por la conciencia social de manera lenta y paulatina y aparecen también con cierto retraso en la producción musical. 'Las horas de la revolución social' preservan durante un tiempo considerable las tradiciones musicales de la etapa social anterior, tan sólo porque el pasado siempre sobrevive fuertemente en el repertorio de la nueva época, influyendo sobre la conciencia musical del presente, e impidiendo la desaparición de antiguas categorías estilísticas. Existen, sin embargo, periodos históricos en que a los cambios sociales siguen inmediatamente cambios de estilo (el final del siglo XVIII en Francia). Por lo tanto, la única solución a las dificultades es la aplicación conjunta de ambos criterios para la división de la continuidad histórica en la música.

El hecho de que la historia de la música está siempre inserta dentro de categorías superiores, como son la historia general de la cultura y la historia de la nación, es otro factor a favor de la aceptación de una periodización policrónica. Aún estamos lejos de una generalización completa de la cultura de las naciones. En el mundo actual coexisten diferentes naciones, algunas con una conciencia nacional y una cultura altamente desarrolladas; otras todavía en la búsqueda de su propia 'identidad cultural', desenterrando sus propias tradiciones, las cuales han sido cubiertas por capas de importaciones coloniales. Mientras el mundo contemporáneo vive en unidades nacionales de un rango más alto —y los países del 'tercer mundo' que se han liberado recientemente, apenas han comenzado a organizar su vida como naciones y a desarrollar sus propios patrones de cultura nacional— la cultura musical de cada una tendrá su propia forma, su propia historia, y tendrá que encontrar sus propias categorías para segmentar su proceso de desarrollo, basadas en el material específico local y en los cambios de este material.

Es evidente que en semejante periodización, la contigüidad de las fases

de desarrollo, e incluso la posibilidad de compararlas, están descartadas. Únicamente existe la posibilidad de comparar las maneras de funcionar de la música y los principios, para dar forma a la música, las cuales serían típicas de ciertas estructuras de desarrollo social. Pero aún estas analogías pudieran ser muy borrosas debido a que entran en juego tradiciones locales diferenciadas.

Reconociendo la autonomía de las distintas civilizaciones y culturas del mundo, aceptando su legítimo derecho a tener su propia historia —por lo tanto su propia periodización— tomemos el paso final para el que la musicología mundial debiera ya haber madurado lo suficiente: la creación colectiva de la Historia de las Culturas Musicales de Nuestro Mundo; esa sería en verdad una historia 'general' que abarcaría todas las culturas musicales de todos los centros mundiales donde *genus humanum, homo sapiens* ha vivido y trabajado, y practicado la música. Semejante trabajo, preparado colectivamente, revelaría el verdadero significado de una periodización policrónica, los rasgos particulares del material musical de las distintas culturas, y las peculiaridades de los continuos de desarrollo serían puestas de relieve. Entonces también posiblemente aparecerían los síndromes de cualidades en común, permitiendo quizá el descubrimiento de nuevos principios de clasificación que justificarían nuestra necesidad de una periodización de acuerdo a etapas de desarrollo social y que nos permitirían mostrar estos momentos comunes que tiene el fenómeno llamado música entre hombres de distintas civilizaciones, épocas y etapas de evolución.

El universalismo en la música es la participación consciente de todas las culturas en la gran sinfonía de las muchas culturas musicales del mundo. La aceptación consciente de su diversidad de sus formas de percepción permitiría, si no una comprensión completa y profunda, al menos un acercamiento a muchas de ellas. Por supuesto que esto no significa la unificación de todas las culturas bajo el dominio de una sola, aunque ésta sea tecnológicamente más compleja. El mundo no ha superado el colonialismo político-económico

para permanecer bajo el yugo del colonialismo cultural.

Este aspecto tiene también sus repercusiones en el problema metodológico al que aquí nos referimos —el problema de la periodización de la Historia de la Música. Hemos intentado presentarlo dentro del enfoque contemporáneo de la Historia General de las Culturas en el Mundo. Ya que —como observó Kant— 'los conceptos sin la imaginación son vacíos, la imaginación sin los conceptos es ciega'. Quisiéramos que nuestro concepto de periodización adquiriese un nuevo significado, y que nuestra visión del mundo fuese profunda y de largo alcance. La cuestión aquí discutida demuestra lo mucho que ha cambiado nuestro enfoque al estudiar la 'historia de la

música', aún comparando con la situación de hace medio siglo. Las clasificaciones aceptadas anteriormente como evidentes (pues eran consideradas desde el punto de vista de los recursos materiales de la música en un solo punto del planeta) se han derrumbado. Las diferencias básicas que separaban al etnógrafo del historiador están desapareciendo. Un panorama fascinante se despliega ante la historia de la música: un sentimiento de la riqueza de los aspectos de la música, sus distintas funciones sociales, formas y géneros, y su importancia para la estructura general de la cultura. Todo esto indudablemente ayudará a la solución de muchas cuestiones estéticas y gnósticas, así como de tipo terminológico y conceptual. De hecho, han surgido nuevas y

considerables dificultades en cuanto a la clasificación cronológica, pero nuestros horizontes se han ampliado en lo que respecta a las formas y medios de comprender la totalidad de la cultura musical del hombre. La historia de la música se ha unido a la antropología cultural y ha aprendido de ésta cómo ampliar su visión, cómo aplicar los principios de la relatividad y la elasticidad de los conceptos, sin hablar de los métodos comparativos. Sin minimizar las muchas dificultades a las que se enfrenta la historiografía en esta situación, no debemos pasar por alto las ventajas de tener estos prospectos en mente. El propósito sería crear una historia de la música verdaderamente general, entendida no regionalmente, sino globalmente. 🎵



Música e identidad nacional*

INVESTIGACION, EDUCACION Y CREACION COMO
VEHICULO PARA RESCATE DE LA IDENTIDAD NACIONAL

Manuel Enríquez
Director

Cualquier comunidad, incluso la más primitiva, aspira a perpetuarse no sólo a través de la palabra hablada, sino también por medio de la música y del canto, lenguaje complementario de aquél, tal vez más fino y más hondo ya que no atañe a los pensamientos sino a las emociones. La práctica activa del lenguaje musical es prioritaria: hacer música, alimentarse de música, comunicarse mediante la música, participando a nivel sensorial, afectivo y mental. La tonalidad, los acordes, los ritmos, son hechos concretos, esencialmente comprensibles a través de la audición y no hechos teóricos que suceden o se detectan sobre el papel.

México es un país musical por excelencia, nuestra tradición así nos lo dice y basta contemplar cómo el pueblo en general y de una manera natural conserva los cantos y las danzas de los antepasados. Asimismo satisface comprobar el talento nato del pueblo mexicano para la práctica del arte de la música en todos sus niveles.

Hablando de realidades y si revisamos las tendencias de la actividad musical en México en los últimos años, verificaremos con bastante realismo que en la mayoría de los casos se ha descuidado la difusión y el estudio de nuestro patrimonio musical; todo se inclina hacia un modelo extranjero. Sin embargo, los estudios resultantes del trabajo de campo en música tradicional, folklórica y popular, han sido muy valiosos, aunque padezcan de un contexto disciplinario que establezca

* Ponencia presentada en Tijuana, B.C., en la Reunión Nacional de Cultura, convocada por el Instituto de Estudios Políticos, Económicos y Sociales, como parte de las actividades de la campaña electoral del Lic. Miguel de la Madrid.

rigurosas referencias teóricas y metodológicas.

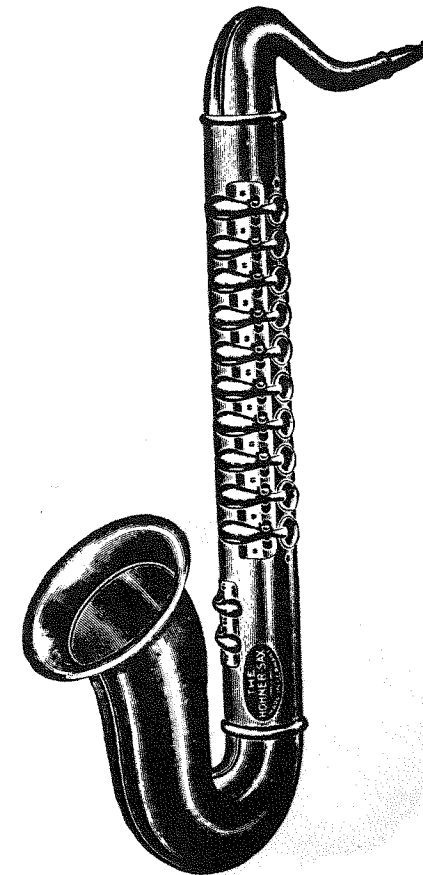
Por otra parte, cuando se habla de la formación profesional del músico en México, se piensa siempre, en relación con un modelo europeo, reproducido en los Estados Unidos, país meta de muchos jóvenes aspirantes a profesionales de la música. Ya se sabe que muy pocos de entre ellos logran realizar una verdadera carrera dentro de su especialidad y, entonces, los demás derivan hacia la educación musical especializándose o no en esta importante rama de la música. Pero algunos y por el hecho de haber realizado estudios musicales, se creen luego autorizados a

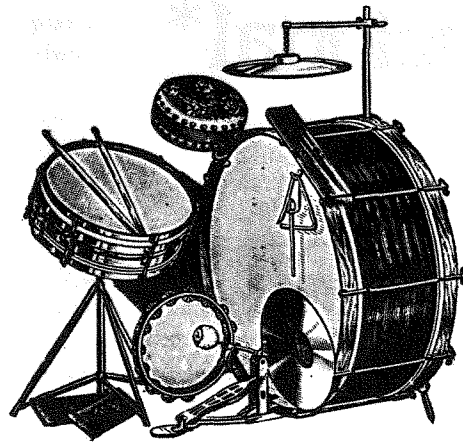
incursionar en el campo de la Musicología (madre de la Investigación) e incluso a ostentar el título en algunos casos.

La Investigación Musical es susceptible a enfocarse de dos maneras diferentes: como actividad total que abarque tanto los estudios de la música de tradición oral y académica, o bien como actividad autónoma en relación interdisciplinaria con la Musicología. En este caso, la Musicología es ciencia que estudia los documentos escritos e iconográficos, en tanto se reserva a la Etnomusicología el estudio de la música que se produce y trasmite oralmente, la cual se capta por medio de la grabación.

Hasta la fecha, se ha hecho poco en este campo, nuestra herencia en cultura musical es enorme y los recursos insuficientes; por otra parte, los resultados son a largo plazo. Puesto que nuestra música desde sus comienzos ha sido un fenómeno de transmisión oral, que ha llenado diferentes funciones: utilitaria, mágica, recreativa, etc., se comprende que se ha operado una larga transición hasta llegar a la música de nuestros días. Desde el aborigen al cancionero y desde el cancionero hasta el compositor colonial; lo mismo que desde el compositor hasta el contemporáneo, que posee una estética definitivamente divergente.

Aquí en México, los compositores de hoy hemos aprendido las técnicas de nuestro tiempo, pero se nos plantea el gran dilema; ¿debemos copiar siempre a Europa? Por otra parte, el folklorismo fácil, al alcance de todos, ya produjo un nacionalismo que dejamos atrás. A mi juicio existe un solo camino posible: Conocer lo que fueron capaces de crear y conservar nuestros pueblos, y abreviar en sus fuentes para





renovar nuestros estímulos de creación. Desde ahí, el talento de cada quien tendrá que hacer el resto. Aquí la función de los Institutos de Investigación es inapreciable, y el trabajo del investigador no tiene comparación con el de ningún otro en el arte, cuando debe adentrarse en los lugares de más difícil acceso, muchas veces inhóspitos, con un buen equipo de grabación, y captar mundos sonoros insospechados, traer a la luz instrumentos musicales, aprendiendo su forma de construcción y su técnica de ejecución, y además estudiar los mitos, los ritos y las danzas con todo su contenido.

Es imprescindible dar a conocer que nuestro país goza de un ilustre linaje musical. Antes de la actual generación de compositores, hubo muchos creadores, entre ellos: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Aún así ¿los músicos mexicanos que florecen antes del siglo XX, no son ignorados? A la fecha los musicólogos han tenido problemas en comunicar sus descubrimientos a educadores musicales, tanto así que aún en los círculos más profesionales, los músicos fallan en reconocer los nombres de algunos compositores verdaderamente importantes nacidos en México antes de Chávez, Revueltas y Galindo. Todo intelectual, al menos sabe quien fue Sor Juana Inés de la Cruz. Pero ¿cuántos saben el nombre de ese gran compositor, nacido y educado en la ciudad de México (donde murió en 1674) Francisco López Capiellas? ¿O conocen la mera existencia de Manuel de Zumaya, nacido y educado también en la ciudad de México y sepultado en Oaxaca, donde murió en 1754?

Es aquí donde intérpretes, investigadores y maestros en música deben unir sus esfuerzos. Primero hacer más conocido el pasado musical de nuestro país, y segundo, integrar la música de aquellos destacados antecedentes nacionales, dentro de los programas de estudios de nuestras Escuelas. Después de dar a conocer a través de las audiciones y conciertos no sólo los logros de nuestro pasado sino toda la producción actual de nuestros creadores en sus diferentes estilos y escuelas.

El rescate de nuestra música autóctona y tradicional requiere de una gran dedicación de tiempo, energía y dinero; es una labor que debe incrementarse con mayores recursos, pues es ahí donde encontraremos la esencia de nuestra nacionalidad y la fuente inagotable de elementos educativos y creativos dentro de nuestro arte.

La evolución y riqueza musical de un país depende del nivel de sus profesores de música, por lo tanto su preparación es tema importantísimo y muy delicado, pues la ciencia pedagógica se desarrolla permanentemente en pos de un conocimiento más profundo. También se observan transformaciones importantes relativas a los materiales. El repertorio didáctico debe ser revisado: lo que los pedagogos del pasado escribieron para el consumo de los estudiantes, salvo raras y honrosas excepciones, ha quedado desactualizado debido al lenguaje, a las imágenes y a un estilo que ya resulta obsoleto, tanto a nivel de los textos como a nivel musical. El folklore musical y las



manifestaciones populares en cambio, tanto por motivos de arraigo cultural como musical, resultan fuentes inagotables de estímulo y de inapreciable valor educativo.

La educación masiva de un país, ha de ser responsabilidad del Estado y por ende la artística; creo que sería conveniente programar la educación estética total del pueblo reservando dentro de este programa un lugar privilegiado para la educación musical dirigida a desarrollar sus capacidades y a la formación de un gusto musical justo. No se puede olvidar el medio sonoro que nos rodea, la enorme influencia de los medios de comunicación, así como el interés cada día creciente que el pueblo siente hacia la música de consumo; hay que procurar, que entre tantas influencias distintas, el joven sepa elegir bien y para ello no hay otro camino que formarle el gusto para que pueda orientarse por sí mismo dentro de esta esfera enorme que es la realidad sonora que le envuelve.

Convendría también, apoyarse en una programación muy amplia sobre la tradición popular. Como apoyo lógico a ésta, estaría la utilización de instrumentos populares. Pienso que sería importante que en nuestro país se planteara el estudio profundo de los instrumentos autóctonos, su fabricación, distribución y aprendizaje en las escuelas elementales, media y superior.

Considero que no están reñidas las manifestaciones autóctonas, populares o tradicionales con las más vanguardistas tendencias musicales; sólo que hay que realizar una búsqueda sistemática y aprovecharla en la educación, la creación y la difusión. ♪♪

Música mexicana: dos años de grabaciones

Eduardo Marín

CARLOS CHAVEZ
CONCIERTO PARA PIANO Y
ORQUESTA.
CINCO PRELUDIOS PARA PIANO.
NEW PHILHARMONIA
ORCHESTRA.
DIRECTOR: EDUARDO MATA.
PIANISTA: MA. TERESA
RODRIGUEZ.
RCA ARL 1-3341.

El "Concierto para piano y orquesta" (1938-40) de Carlos Chávez (1899-1978) es la aportación mexicana más importante en el género concertante para piano.

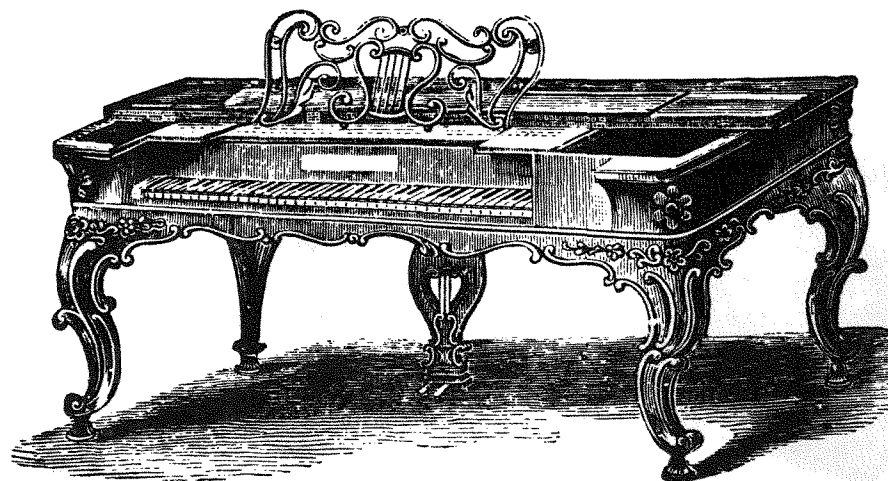
La obra fue escrita por encargo de la Fundación Guggenheim y se estrenó en New York en 1942, con la New York Philharmonic Orchestra dirigida por Dimitri Mitropoulos, con el concurso del pianista Eugene List, quien hizo también la primera grabación comercial de la misma, con la Orquesta del Estado de Viena bajo la dirección del propio Chávez (disco Westminster 8324).

La segunda grabación, que aquí nos ocupa, fue realizada en 1978, por lo que una comparación se antoja injusta, dados los avances de la electrónica en materia de toma de sonido, durante las últimas décadas.

Cabe suponer que cuando la Or-

questa del Estado de Viena ejecutó el "Concierto" ante el micrófono, hace más de 20 años, lo hizo con la impresión de estar tocando una obra "de vanguardia"; hoy, la New Philharmonia Orchestra lee la partitura con la misma naturalidad con que cualquier orquesta del mundo toca la música de Prokofiev (1891-1953) o Stravinsky (1882-1971). El resultado en este caso, es esplendente: la fuerza motora y el fuego a que Mata nos tiene acostumbrados, junto a la bravura y el arrojo del pianismo de Ma. Teresa Rodríguez, crean una corriente que sostiene, compacto, el discurso musical a lo largo de los 33 minutos que dura la obra. Desde el tenso *Largo non troppo*, que desemboca con tanta naturalidad al primer *Allegro agitato*, cada detalle de la estructura, sinfónica y solística, está rigurosamente calculado por los intérpretes.

Tras el incensante fluir melódico de semicorcheas que constituye el primer movimiento (64 páginas en la partitura de piano), hay un descanso (aparente) en el segundo movimiento: *Molto lento*, que está lleno de hallazgos en materia de combinaciones tímbricas, como son el manejo de registros extremos (arpa y piano solista) con el centro "vacío", lo que produce una extraña sensación de desnudez armónica. Aquí



la música está ejecutada con tal fuerza dramática que resulta imposible sustraerse al arrastre que tiene la *Coda* de este movimiento: un *Canon* cuyo punto de partida es un golpe de timbal que va *in crescendo*, y un acorde del piano a base de quintas superpuestas que sirve de apoyo al reinicio de cada frase.

El tercer movimiento —*Allegro non troppo*— es un especie de *Scherzo*: música nerviosa, erizada de dificultades tanto para el solista como para las diversas secciones de la orquesta, donde, después de un *Meno mosso* que parece aflojar la tensión, los valores se reducen al mínimo y conducen a la *Coda*. Una afirmativa frase fortísimo y el Fa sostenido mayor, de monolítica resonancia, con que concluye el "Concierto".

Completan este disco admirable una selección de los "10 Preludios" (1937) para piano, obra que prefigura la escritura pianística del "Concierto", en la que no deja de sorprender la riqueza melódica, a pesar de las aparentes restricciones impuestas para su redacción: 9 de estos Preludios han sido escritos exclusivamente para las teclas blancas del instrumento, con algunas interpolaciones de *sostenidos* (en los números VII, VIII y IX) que obedecen, primordialmente, a necesidades de corrección *Modal*. El décimo Preludio, escrito en La Mayor, sólo ofrece modulaciones melódicas horizontales a lo largo de las 16 páginas de su extensión. Está aquí puesta en juego toda la inventiva melódica del autor.

Está presente, en la interpretación, lo que podría llamarse una de las "divisas" de Carlos Chávez el intérprete (véase su libro *Beethoven y la Interpretación**): Lectura cuidadosa de la partitura, fidelidad ante el texto original, en una palabra: Rigor.

*"Beethoven y la Interpretación". Cuadernos de Música No. 1, U.N.A.M. 1967.

**BLAS GALINDO Y
RODOLFO HALFFTER
MUSICA PARA PIANO.
JORGE SUAREZ, PIANISTA.
VOZ VIVA U.N.A.M. MN 17.
(En colaboración con la Academia de
Artes)**

La música para piano de Rodolfo Halffter (1900) se encuentra ya ampliamente representada en discos. Desde la ya vieja grabación de las "Once Bagatelas" op. 19 (1949) que para Musart realizó el pianista Carlos Barajas (MCD 3028), hasta la más reciente y de menos feliz memoria hecha por Manuel Delaflor de ésta misma obra (Angel Sam 35037).

Viene a completar el panorama pianístico del catálogo del compositor esta grabación, que contiene tres de sus composiciones más recientes.

En primer término aparece "Laberinto" (1971/72), obra que continúa el camino dodecafónico iniciado por Halffter con las "Tres Hojas de Album" op. 22 (1953). "Laberinto" marca una nueva etapa en el incesante explorar del autor: se trata de una obra que escapa a las formas tradicionales, mismas que encontrarán una manifestación tan sofisticada y perfecta, dentro de los más rigurosos lineamientos del sistema dodecafónico, en la "Tercera Sonata" (1967).

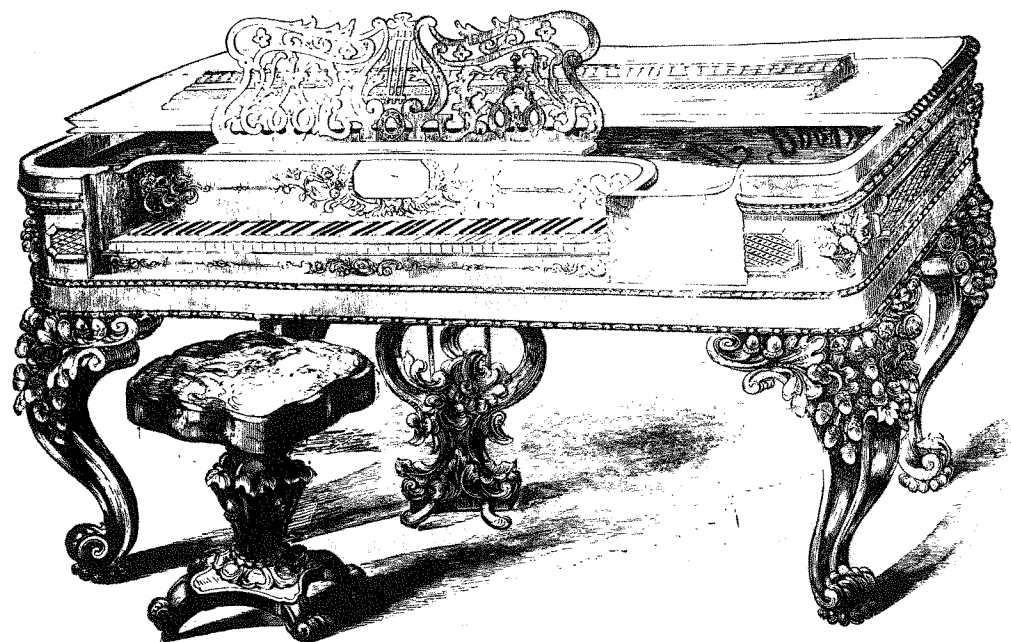
La pieza que por ahora nos ocupa,

define su estructura en el título así como en el subtítulo: "Cuatro intentos de acertar con la salida"; se trata de una "proposición" —u "opción", si se prefiere— que, al transformarse en discurso desemboca inevitablemente en la nota "fa" en cada uno de sus "intentos", sin que la disciplina impuesta para la redacción impida el libre manejo de elementos aleatorios y/o líricos.

"Facetas" op. 38 (1976) es la siguiente pieza que aparece en el disco. En ella, durante varios episodios del primer "fragmento" (la obra está escrita en dos movimientos), la nota *fa* hace las veces de eje armónico alrededor del cual están anotados los elementos melódicos, altamente organizados, logrando así un auténtico hallazgo morfológico.

En el segundo fragmento, la sintaxis se antoja mucho más rapsódica; Halffter ordena los acontecimientos sonoros con mayor libertad, lo que, una vez terminada su audición, redondea el díptico más que satisfactoriamente.

Por último, el "Nocturno" op. 36 (homenaje a Rubinstein) (1973). Se trata de una "pieza de música" tan acabada, que hace innecesario cualquier análisis. En este "Nocturno" todo es lirismo decantado y seguridad en el trazo. Toda especulación sobre su escritura resulta inútil.



Las "Siete Piezas para Piano" de Blas Galindo (1910) fueron escritas en 1952. Se trata de una atractiva colección que muestra, en forma caleidoscópica, algunos de los elementos de que el compositor se ha servido al irse realizando su evolución armónica, a saber: polirritmia, bitonalismo y escritura dodecafónica.

Como ya lo muestra claramente el "Quinteto" para piano y cuerdas (1960) y el "Segundo Concierto" para piano y orquesta (1961), Galindo ha conseguido una síntesis de estos elementos, para integrar un lenguaje donde no hay concesiones: todo el vocabulario expresa directamente su punzante contenido melódico, logrando una consistencia sumamente densa, como en la "Sonata" para piano (1979), que también aparece en esta grabación. En ambas obras (la "Sonata" y las dos "piezas"), la construcción por bloques facilita su comprensión, a pesar de lo abigarrado de su escritura.

Todas estas obras encuentran un intérprete más que sobresaliente en el pianista Jorge Suárez, quién utiliza todos los recursos de su bagaje técnico y expresivo para la ejecución de esta música. La claridad de su toque —que así se dice en español "touché"—, la objetiva pedalización y en especial la convicción de sus conceptos y su realización, hacen de éste, un disco ejemplar, a pesar de la deficiente toma de sonido y prensaje.

**"MUSICA DE MONCAYO"
ORQUESTA SINFONICA
NACIONAL
DIRECTOR: SERGIO CARDENAS
RCA VICTOR MRS-018.**

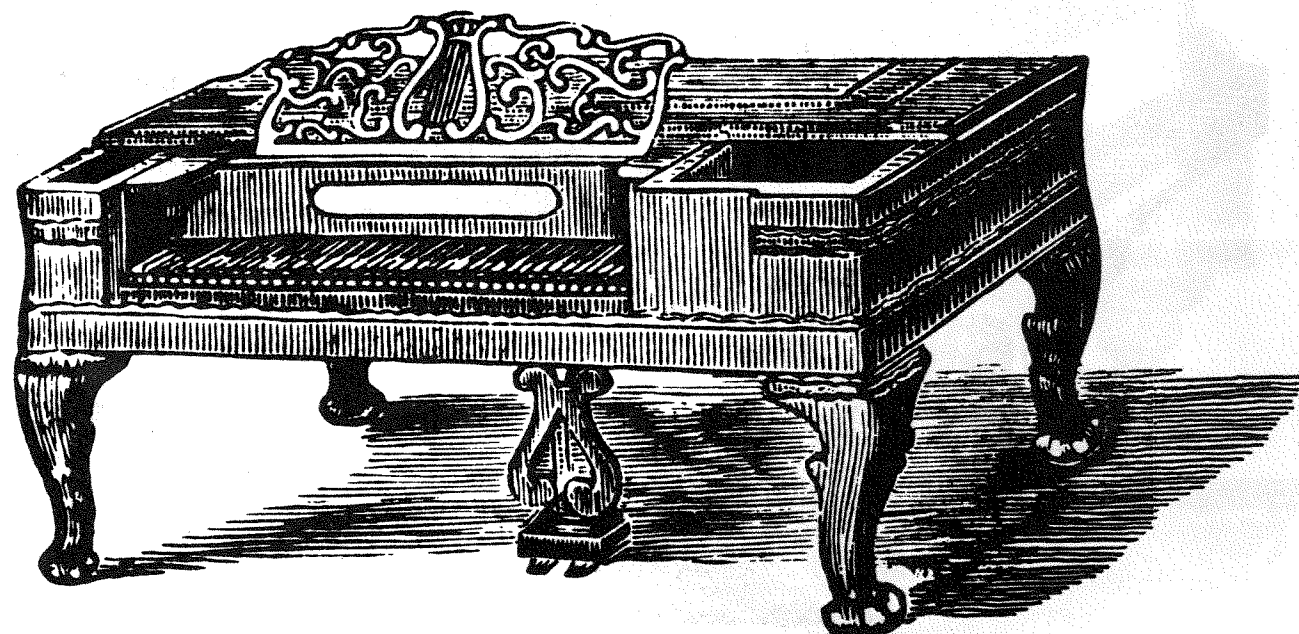
Una de las grabaciones más valiosas de entre las reseñadas en estas páginas, es sin duda la dedicada a la producción orquestal de José Pablo Moncayo (1912-1954). Se encuentran reunidas por primera vez en un solo disco cuatro obras que en su conjunto abarcan un periodo de trece años: "Huapango" (1941) y "Feria y Danza" (1946-47) dentro de un lenguaje nacionalista por una parte y "Bosques" (1954) y "Tierra de Temporal" (1949) dentro de un lenguaje (diríase) impresionista y/o de mayor universalidad, por la otra.

"Bosques" es una pieza que reúne todas las cualidades de Moncayo. No hay en ella titubeos ni experimentación: toda la partitura es dominio de su gramática individual. La tan acertada lectura que de ella hace Sergio Cárdenas, al frente de la O.S.N. lo manifiesta claramente. La sedición de alientos, tan sabiamente combinados por el compositor en el episodio central de la obra, toca con gran precisión y claridad. Quizá los contrabajos sueñan un poco lejos del micrófono, pero es posible percibir todos los detalles

gracias a la silenciosa superficie del disco, cosa no muy común en las grabaciones prensadas en México.

En las notas que acompañan esta grabación, José Antonio Alcaraz habla del... "deslumbrante dinamismo e impacto vital de esta partitura..." Se refiere al "Huapango", y tales cualidades promete poseer esta ejecución, pero a medida que la música avanza, la fuerza motora y el vertiginoso *tempo* de la lectura de las primeras páginas se va aflojando, a pesar del entusiasmo con que se escucha la ejecución del arpa, y el gusto que imprimen los percussionistas a sus partes; hay en general una falta de ligereza y virtuosismo orquestal que sorprende mucho en un organismo sinfónico que ha tocado tantas veces ésta música desde su estreno mismo.

El intenso lirismo del fragmento inicial de "Tierra de Temporal" es claro anuncio de que esta partitura se adaptará a maravilla a la orquesta y su director, y así sucede: Sergio Cárdenas nos lleva a través de esta música tan personal (a pesar de las aparentes citas de Ravel (1875-1937), con gran imaginación. El incesante avanzar de la melodía (expuesta primero por los alientos y luego repetida, con mínimas modificaciones, por las cuerdas), así como la honda belleza de su clímax está logrado aquí magníficamente.



La "Sinfonietta" (1945) anuncia ya, en ciertas células melódicas y/o rítmicas las "Tres piezas para orquesta" (1947-67). Inexplicablemente, sólo dos de estas aparecen en esta grabación: "Feria y Danza".

Cárdenas hace una lectura "nacionalista" de esta música, y aquí se impone una explicación aclaratoria: David Atherton, en su disco "Música de Cámara" de Silvestre Revueltas (1899-1940), dirige obras que poseen un fuerte sabor nacionalista, logrando, con la London Sinfonietta, interpretaciones suavemente matizadas de una (para él) "foreign music" que no ha perdido —por ello— nada de su mexicanidad; lo que nos lleva a concluir que no es necesario exagerar acentos, ritmos o articulaciones para hacer notar la sabrosura de éstos, una tendencia palpable en la mayoría de las "versiones mexicanas" (en vivo o en disco) de nuestra música que, paradójicamente, resulta contraria a sus fines primeros. Y para demostrar que una música puede ser profundamente mexicana *sin* localismos interpretativos, y poseer una validez estética universal, ahí están las magníficas interpretaciones que la O.S.N. y su director hacen de "Bosques" así como de "Tierra de Temporal".

A pesar de sus altibajos, es un disco necesario, principalmente por su interés documental.

**SILVESTRE REVUELTAS
MUSICA DE CAMARA.
LONDON SINFONIETTA.
DAVID ATHERTTON, DIRECTOR.
RCA VICTOR ARL**

“No fué sino hasta los treinta años que Revueltas (1899-1940) empezó a componer seriamente. Desde el principio adoptó un personal estilo modernista, caracterizado por una gran concisión melódica y una considerable acritud armónica que a menudo combina temas de sabor folklórico con un contrapunto disonante. Toda su música es programática, aun cuando ese programa sea ostensiblemente abstracto, como el de su “danza Geométrica” “Planos” (1934), que él mismo define como “. . . arquitectura funcional que no excluye el sentimiento”.

Así define a Silvestre Revueltas el controvertido “Grove Dictionary of Music and Musicians” en su 5a. Edición, y todas las obras grabadas en este disco responden comodamente a tales aseveraciones.

Así, en los movimientos extremos de “Alcancias” (1932), las fragmentarias melodías se hallan permeabilizadas por insistentes figuras rítmicas y vigorosos acentos casi siempre desplazados —y/o superpuestos— del tiempo fuerte. Es ese juego de ritmos bino-ternarios lo que da a la música su irritante nerviosismo y jugosa estridencia. En el movimiento central la “acritud” cede el paso a la melodía, de viriles contornos líricos. Con humor, se podría hablar del tradicional movimiento lento: “Forma Lied. . . Revolucionario”, valga el neologismo.

En “El Renacuajo Paseador” (1936), la instrumentación es premeditadamente austera. El material melódico busca las tesituras del extremo superior, y de ahí su toque y sabor de “Ballet Infantil”. Cabe señalar aquí el gracioso pasaje que prepara la *coda* de la obra, donde la tuba y el contrabajo hacen un *glissando* cromático descendente, que anuncia el postrer croar del Renacuajo.

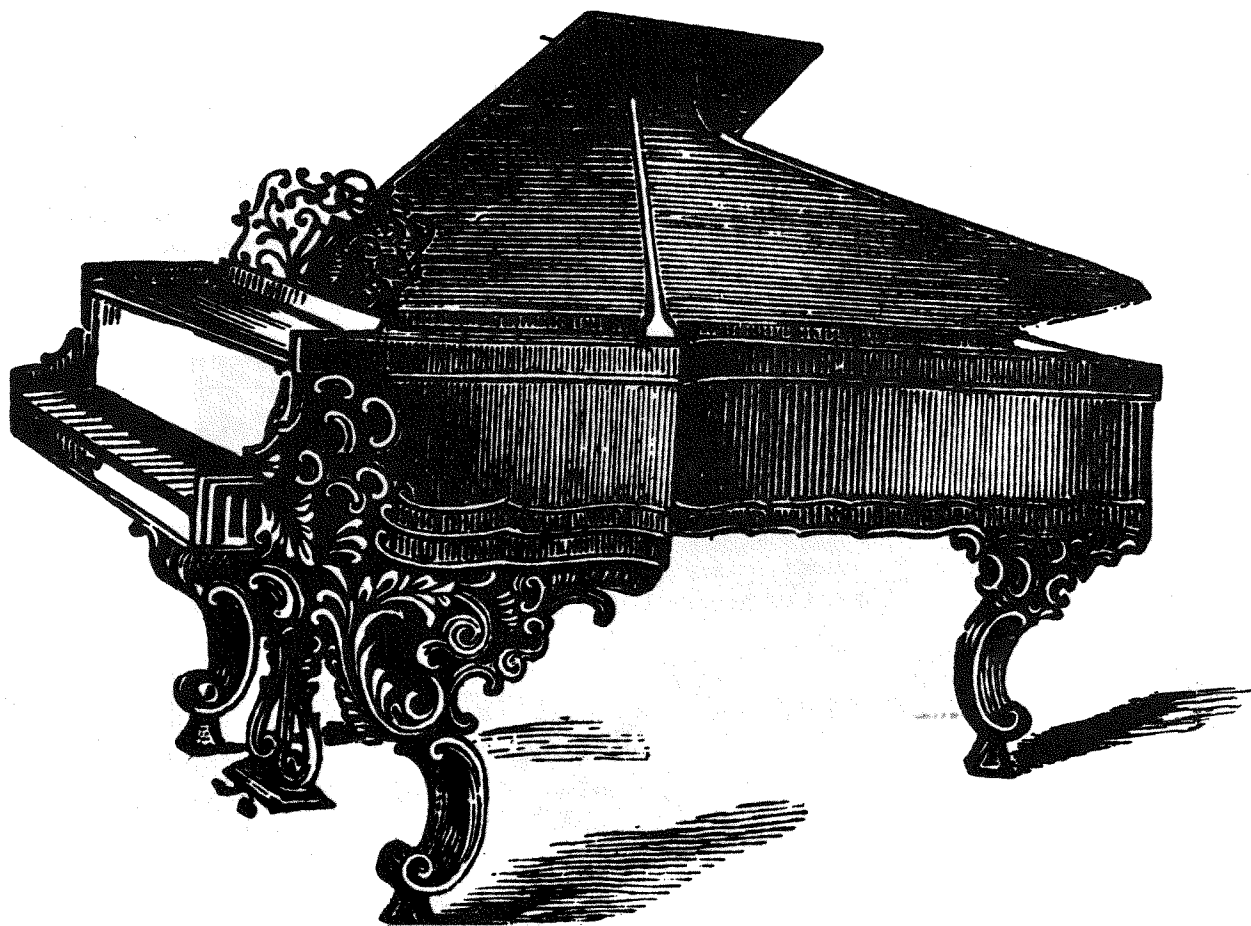
La “Tocatta” (1933) y “8 X Ra-

dio” (1933) complementan ciertos aspectos del nacionalismo de Revueltas. Es fácil descubrir en ambas obras la identidad tímbrica que caracteriza la producción del compositor, y su relación con las fuentes folklóricas.

“Planos”, en cambio, se diría una música más universal, y la inclusión del piano como elemento de contraste, al interior del conjunto instrumental, señala este hecho.

La densidad dramática está lograda gracias al inteligente uso del pedal orquestal que fundamenta el discurso musical propiamente dicho, cuyo incesante virar en ángulo recto le da lo que Jorge Luis Borges (1899) llamaría “su ajedrezado sentido”: danza geométrica.

Las escasas y muchas veces obligadas —por inevitables— ejecuciones en México de estas músicas, dan un valor especial al disco realizado por David Atherton y la London Sinfonietta. Cada una de las partituras es ejecutada impecablemente y con gran convicción. Todo intento de apología resulta innecesario.

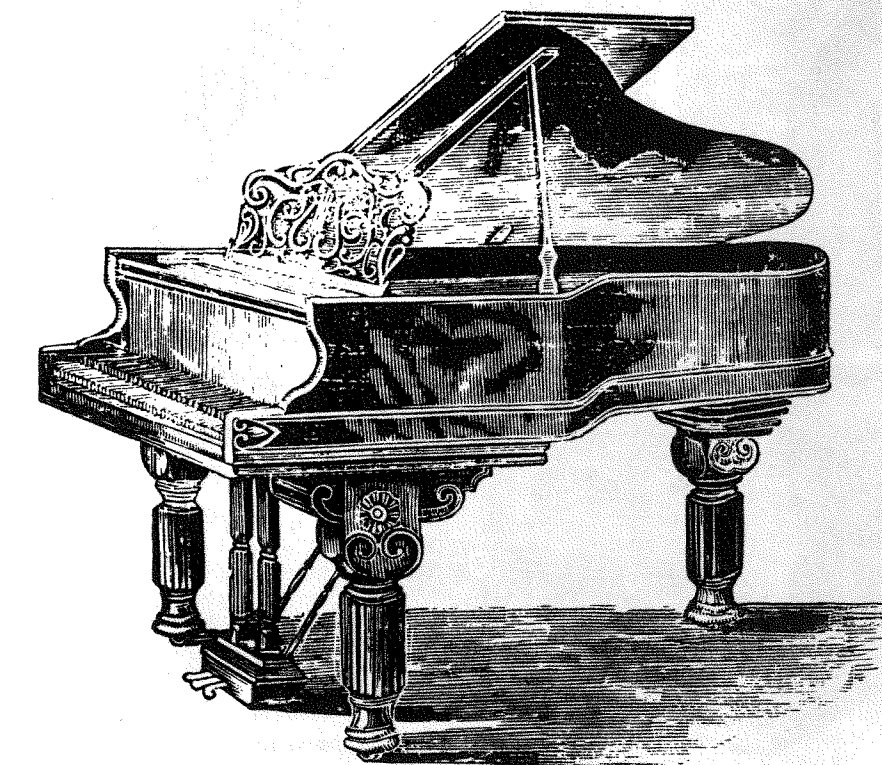


**BALLETS MEXICANOS
CHAVEZ, MONCAYO, GALINDO
ORQUESTA FILARMONICA DE
LA CIUDAD DE MEXICO
DIRECTOR ARTISTICO
FERNANDO LOZANO
FORLANE UM 3701.**

El lenguaje musical de Blas Galindo (1910) se caracteriza por una franqueza en la expresión que va directo al meollo de sus temas. Como la pintura de Tamayo (1899) —en sus “Sandías”— la coloración está hecha de contrastes, sin claroscuros que suavicen el trazo. Con estos factores básicos, que no necesariamente implican audacia, además del elemento literario —que a juzgar por el resto de la producción programática de Galindo, es un importante catalizador de su actividad creativa—, el ballet “La Manda” (1950-1951) se presenta como una de las partituras más logradas del músico mexicano. En la obra que nos ocupa, la escritura está diluida al máximo, pues ha sido liberada de toda verticalidad; cada sección de la orquesta se independiza para avanzar horizontalmente, creando un austero tejido melódico, a dos voces, de gran fuerza expresiva.

La lectura de Fernando Lozano está inteligentemente articulada para asegurar la unidad de la partitura— en términos que la mayoría de las veces cumplen una función dramática más que morfológica— y la orquesta sigue cuidadosamente cada inflexión de la batuta. Salvo mínimos desajustes en un episodio de “*soli*” encomendados a los primeros atriles de las cuerdas, la ejecución que se escucha en este disco hace plena justicia a la música.

La partitura de “Encantamiento y Zarabanda” (1943) es un raro ejemplo en la producción orquestal de Carlos Chávez (1899-1978), donde la desnudez de la escritura— eminentemente modal— está en íntima relación con el resultado sonoro. Hay un decantado dramatismo en las páginas del primer fragmento, que hace las veces de frontispicio a la “Zarabanda”, especie de música ritual totalmente despojada de implicaciones formales; el compositor da libre curso a su inventiva melódica —que contra lo que tanto se ha repeti-



do, era muy generosa— creando algo que, por asociación podría llamarse “contrapunto llano”, de serena belleza.

La redondez del sonido y fluidez de movimiento que se deducen inherentes a esta música, habiendo leído la partitura, no resultan muy evidentes en esta grabación, a pesar de la impecable superficie del disco.

Una hojeada a la partitura de “Tierra de Temporal” (1949) revela algunas características del lenguaje musical de José Pablo Moncayo (1912-1958): Una orquestación pragmática, a la vez económica y opulenta, predominio del elemento melódico y disposiciones armónicas “abiertas”. Aparece también en ella un motivo recurrente fácil de identificar, a lo largo de la producción del músico, a saber, una figura rítmica formada por corchea-negra-corchea, que ya figura en piezas como la “Sonata” para violín y piano de 1937. Asimismo, vale la pena hacer notar, en “Tierra de Temporal”, un expresivo movimiento melódico por terceras que, al aparecer tanto en la melodía propiamente dicha, como en el llamado “acompañamiento”—que en este caso cumple funciones ambientales—

que es lo que da a la partitura su configuración impresionista.

El auditor avezado que posea las dos grabaciones de esta obra que aquí se reseñan, habrá notado que Sergio Cárdenas requiere, para la ejecución de la misma, 1 minuto 59 segundos más que Fernando Lozano y la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. La razón es muy sencilla: Lozano suprime 11 páginas de la partitura (desde 1 compás antes del número 33, hasta 3 compases después del número 44 de estudio) lo que, a pesar del magnífico sonido del disco, y sin tener en cuenta lo difícil que resulta descubrir la sonaja de semillas que prescribe la partitura, pone a esta grabación en franca desventaja frente a la impecable —y completa— interpretación de Cárdenas y la Orquesta Sinfónica Nacional, quedando a juicio del consumidor si el “corte” señalado responde a razones de coreografía— en la contraportada del disco se lee el sub-título: “Zapata”.

Esta grabación pone en relieve el trascendental papel que ha jugado la Danza en México, para la creación de partituras que, tras de cumplir sus específicas funciones, han permanecido en el repertorio de concierto, al margen de sus implicaciones dramáticas.

4 COMPOSITORES MEXICANOS
 CHAVEZ J. MABARAK. MONCAYO.
 REVUELTAS
 ORQUESTA FILARMONICA DE
 LA CIUDAD DE MEXICO
 DIRECTOR ARTISTICO
 FERNANDO LOZANO
 FORLANE UM 3700

Carlos Jiménez Mabarak es un distinguido autor de canciones, que se han visto siempre favorecidas por el gusto de intérpretes y auditorio, pero para ubicarlo en su justo valor como contribuyente al panorama de la música mexicana moderna, hay que remitirse a las composiciones sinfónicas, donde sus logros resultan más palpables.

La "Balada del Venado y la Luna" (1948) es una obra donde el atractivo colorido orquestal, con sus sabrosas melodías, viene a redondear el perfil del músico. Valga señalar el uso del piano en la orquesta, cumpliendo funciones unificadoras, así como un curioso pasaje, en el último fragmento de

los cuatro que integran la obra, en el que *glissandi* y armónicos en los instrumentos de cuerda crean la atmósfera que sirve de pedal a los exuberantes trazos horizontales de los alientos. Es útil señalar también el uso de ciertos procedimientos de combinación tímbrica que recuerdan, en sus mejores momentos, aquéllos de Ottorino Respighi (1879-1936), donde los instrumentos de tesitura más aguda sirven de pedal a la peculiar fisonomía del fresco trazo melódico.

Quizá el "Huapango" (1941) de José Pablo Moncayo (1912-1958) sea la obra más conocida de cuantas escribió para orquesta. Su irresistible alegría lo ha hecho "encore" favorito de nuestras orquestas, estando tan en el gusto del público que cualquier aproximación analítica resulta innecesaria e inoperante.

En "Sensemaya" (1937/38), Silvestre Revueltas (1899-1940) renuncia al nacionalismo "mestizo" de muchas de sus obras anteriores ["Al-


cancías"; (1932) "8 por Radio" (1933)]; aquí podría hablarse de un nacionalismo de otro tipo: Su título nos refiere a un verso del poeta afrocubano Nicolás Guillén (1902) que lleva el mismo nombre y sirvió de punto de partida al compositor.

La partitura se inicia con un especie de "faux bordon" en los clarinetes bajos, que sirve de base a la percusión, familia instrumental que crea un ambiente de fuerte impacto, acentuado por los concisos elementos melódicos, dándole al conjunto una marcada angularidad.

Dentro de la misma vertiente —el "otro" nacionalismo— se inscribe la "Sinfonía India" (1935/36) de Carlos Chávez (1899-1978), sin que por ello sea posible establecer paralelismo; a diferencia de "Sensemaya", que es una obra de naturaleza preponderantemente rítmica, la "Sinfonía" es una partitura esencialmente melódica.

La sección de percusiones fué originalmente concebida para instrumentos indígenas, sustituibles por los de una orquesta común, dadas las dificultades prácticas que una dotación como la primera implica. El uso generoso de estos instrumentos, especialmente en el fragmento central, *Andante con moto*, con su sencilla melodía pentafona, es lo que da a la obra su cualidad "étnica".

Cabe mencionar el uso de una fórmula recurrente en la producción de Carlos Chávez durante el periodo que se inicia con las tres "Sonatinas" (1924) para diversos instrumentos y que se extiende hasta el "Concierto" para piano y orquesta (1938/40): Se trata de una breve frase —o célula melódica— repetida sin cesar, con mínimas modificaciones, logrando momentos de gran intensidad expresiva. Este procedimiento aparece, con gran efecto, en la *Coda* de esta "Sinfonía".

Se impone un sólo comentario, más allá de todo elogio, a propósito de las ejecuciones de Fernando Lozano y la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: Esta grabación mereció el "Gran Prix du Disque" de la Academia del Disco Francés correspondiente a 1981. 



Bela Bartók (1898-1981) contribución a un mínimo expediente

Música Popular y Culta en Hungría (Artículo Póstumo)

Béla Bartók

Que el más elevado arte musical contemporáneo húngaro tenga por base la música folklórica de la Europa Oriental es casi una verdad de Perogrullo. Sin embargo, la relación entre nuestra mejor música culta y nuestra música rural es muy mal comprendida e interpretada. Algunas gentes creen que el desarrollo de la primera es un fenómeno similar al que se observa en la producción de los compositores "nacionalistas" del pasado, como por ejemplo Grieg, Dvorák y Tchaikovsky. No comprenden la diferencia esencial que existe entre esos varios movimientos. Los compositores que en el pasado iban a crear, consciente o inconscientemente, un estilo musical "nacionalista" buscaron los productos rurales o semi-rurales de su país, tomaron de vez en cuando partes de esos elementos-ritmos, motivos, ciertas características de la línea melódica y, frecuentemente, melodías enteras —y, con mejor o peor fortuna, las encajaron en su propio estilo personal. Eso, por supuesto, dió a su estilo algunos rasgos bastante insólitos que fueron considerados como algo exótico por los oídos europeos occidentales. Ello decididamente representó un beneficio en la evolución y coloración de la mejor música culta; pero, en conjunto, no afectó demasiado a las características generales del estilo de los compositores, es decir, de los rasgos schumannescos de Grieg o de las cualidades brahmsianas de Dvorák. De los compositores del pasado, quizá fue Tchaikovsky quien llegó más cerca de la meta al reflejar en su música todo el espíritu musical de su país.

El caso de nosotros los húngaros es diferente. Nosotros hemos sentido la poderosa fuerza de la música rural

en sus formas más serenas: una fuerza con la cual iniciar y desarrollar un estilo musical impregnado, aún en sus partes más leves, de las emanaciones de esta fuente virgen. Fue, diría yo, una perspectiva musical completamente nueva o, para emplear el término técnico alemán, una nueva "Weltanschauung".

Nuestra reverencia por la música oriental europea estrictamente rural fue, por así decirlo, una nueva fe músico-religiosa. Sentíamos que esta música rural ostenta, en sus piezas intactas, un grado insuperable de perfección y belleza como en ninguna otra parte, excepto en los clásicos, se puede hallar. Nuestra adoración no se limitó solamente a la música rural; abarcó igualmente la poesía rural, el arte decorativo rural, en una palabra, se extendió a toda la vida rural no corrompida por la civilización urbana. Esta expansión se muestra, por ejemplo, en nuestras obras vocales: tenemos predilección por poner música a los poemas populares.

Para evitar falsos conceptos, hay que indicar que la diferencia arriba señalada entre el pasado y el presente no es cualitativa. No quiero de ningún modo aseverar que los resultados del procedimiento en el presente, por lo que atañe al uso de los productos musicales rurales, sean más valiosos que en el pasado.

Quiero sólo subrayar la diferencia entre la manera de considerar la música folklórica en el pasado y en el presente.

¿Cómo fue que esta nueva tendencia hizo su aparición justamente en ese rincón de la Europa Oriental que se llama Hungría? La primera condición de todas fue, por supuesto, el haber allí compositores de mayor o menor

fuerza creadora. Esta es una *conditio sine qua non*: si falta, ya puede un país nadar entre los más grandes tesoros de música rural, que no obtendrá provecho alguno para el arte musical culto.

Aparte de esto, Hungría se encuentra en una situación especialmente afortunada por lo que respecta a la música rural (muy infortunada ¡ay! en los demás respectos). Se encuentra en la encrucijada de los estilos más diversos de la música popular. En la Europa Oriental y en un territorio relativamente pequeño viven contiguos, y en algunos puntos hasta mezclados, varios pueblos, cada uno de ellos de unos diez millones de almas. La influencia recíproca de sus músicas populares dió por resultado una variedad increíble de estilos rurales musicales, pero sin destruir la individualidad de la música popular de cada pueblo. Coexisten allí los estilos más aparentemente heterogéneos: antiguas melodías pentatónicas de origen asiático, melodías modales debidas en parte a transformaciones de las primeras; motivos más o menos breves de aspecto primitivo que abarcan solamente tres o cuatro grados, melodías de estructura bastante complicada y de gran extensión. Existe hasta un estilo "cromático" a dos voces muy peculiar (las melodías son cantadas en segundas mayores), limitado a una pequeña área de Dalmacia, fenómeno único entre los documentos folklóricos conocidos. Es probable que en ninguna parte (excepto quizá el Lejano Oriente todavía desconocido) se encuentre una variedad de estilos musicales rurales como la que hay en la Europa Oriental. Y Hungría es, sí monográficamente, si espiritualmente, el centro de esa parte de Europa.

Dos de los compositores húngaros contemporáneos logramos una reputación internacional: Zoltan Kodály y yo. A pesar del concepto análogo que tenemos de la música rural y su participación en el desarrollo de la música culta, existe una muy marcada diferencia entre nuestras respectivas obras. Cada uno de nosotros se formó su estilo propio a pesar de la comunidad de fuentes utilizadas. Y esto es una gran suerte, porque demuestra que la música rural como fuente proporciona varias posibilidades para la creación de un arte musical culto y que su uso como base no da resultados necesariamente uniformes.

Una descripción detallada de las diferencias entre la obra de Kodály y la mía nos llevaría demasiado lejos. Mencionaré solamente una, esencial: una diferencia de procedimientos que tal vez explica (por lo menos en parte) algunas diferencias de estilo. Kodály estudió y utiliza casi exclusivamente como fuente la música rural húngara, mientras que yo prologué mi interés y amor hasta la música folklórica de los pueblos europeos orientales vecinos, y aun me aventuré en trabajos de investigación por territorios árabes y turcos. En mis obras aparecen huellas de los más diversos orígenes, fundidas —espero— en una unidad: fuentes diversas que sin embargo, tienen un denominador común, esto es, las características del folklore musical rural en su sentido más puro. Una de esas características es la ausencia completa de sentimentalismo, de exageración de expresión. Esta ausencia da a la música rural una cierta sencillez, austeridad, sinceridad de sentimientos, y aun grandeza, cualidades que se hicieron cada vez más deficientes en los compositores menores de la época romántica del siglo XIX. Aparte la gran lección que tenemos en los clásicos, de quienes más hemos aprendido ha sido de esos aldeanos ignorantes e incultos que siguen apeados fielmente a su gran herencia musical, y que hasta crearon nuevos estilos de una manera misteriosa por decirlo así. Las cualidades arriba mencionadas se aplican igualmente a la ejecución musical practicada entre esas gentes rústicas y puras, ya sea vocal o

instrumental. Aun los grandes intérpretes podrían inspirarse en ella, por lo que respecta a los medios expresivos tanto como a los recursos técnicos.

“Les extremes se touchent”, como dicen los franceses: el grado más alto de perfección se encuentra por un lado en los logros de los grandes genios y por otro en las creaciones de los aldeanos ignorantes, todavía intactos por la civilización urbana.

Una colección impresa de música folklórica es un material muerto. Las descripciones no contribuyen gran cosa a vivificarla. Mayor ayuda prestan los discos gramofónicos, si bien son difíciles de obtener por encontrarse desparramados por todo el globo, guardados en museo (y la mayor parte de ellos ahora, probablemente, hechos pedazos por las bombas).

Pero lo que más importa es el contacto personal con la gente rústica, yendo a las aldeas, viviendo con los aldeanos, observando su vida, y sentir su arte y su música dentro de su ambiente tal como surgen recreados cada día. Eso sí podemos hacerlo, y las horas inolvidables que pasé con aquellas gentes las considero las más felices de mi vida.

Nuestras obras ostentan dos categorías distintas: 1) obras en las que se utilizan sólo o en gran parte melodías populares como material temático, y 2) obras con temas originales. A la primera categoría corresponden, entre otras, las piezas escritas con intenciones pedagógicas (mis piezas para piano “Para los Niños”, y los dúos para dos violines: la mayor parte de los Coros para Niños de Kodály, etc.). Las obras más notables dentro de esta categoría son “Háry János”¹ y “El Hilandero de Székely” de Kodály (obras escénicas las dos): son verdaderas apoteosis de la música rural húngara de todos los tiempos (exactamente igual que “La Consagración de la Primavera” y “Las bodas”, de Stravinsky, son la glorificación de la música popular rusa). Además de esas obras, hay una gran canti-

¹ La suite de Háry János —que se toca en todo el mundo— se compone solamente de seis piezas tomadas de la obra, y dos de ellas contienen melodías populares.

dad de transcripciones de melodías populares para una voz con acompañamiento de piano. Kodály compuso unas cien transcripciones de éstas, verdaderas joyas en su género, que muestran una variedad increíble en el tratamiento de las melodías. Yo tengo solamente unas treinta piezas de esa clase; pero dos obras mías, puramente instrumentales (las dos rapsodias para violín y orquesta), pertenecen también a esta primera categoría.

El papel que representan tales transcripciones dentro de nuestra producción total recuerda ligeramente al que tuvieron en la obra de Bach sus transcripciones de corales.

Las obras de la segunda categoría (que comprende obras tales como el famoso “Psalmus Hungaricus”, de Kodály, conocido en todo el mundo), aún cuando no utilizan melodías populares específicas, reflejan desde luego el espíritu de la música rural en sus más pequeños detalles. Esto está logrado a veces por la invención y uso de temas que imitan ciertos rasgos de la música rural.² Pero aun las obras más abstractas, como por ejemplo, mis cuartetos de cuerda, en los que no aparece tal imitación, muestran un cierto espíritu indescriptible e inexplicable, un cierto “je ne sais pas quoi” que dará a los que las escuchen y conozcan el respectivo ambiente rural que les sirve de fondo, la sensación de que aquello no podría haber sido escrito mas que por un músico europeo oriental.

YEHUDI MENUHIN:

“En la música de Bartók, nuestra era, nuestro mundo, pueden descubrirse a sí mismos. . . Ningún compositor contemporáneo me ha arrastrado tan irresistiblemente como Bartók. Sentí de un golpe sus ritmos implacables y complejos, a uno con la abstracta y sin embargo intensamente expresiva cons-

² Esto es, mi Suite de danzas para orquesta: las danzas primera y cuarta reflejan ciertas características de la música árabe; la segunda, tercera y los ritornelos, de la húngara; la quinta, de una música romana peculiarmente primitiva. El final es una síntesis de todas esas características.

trucción de sus líneas melódicas; a uno con su increíblemente rico ámbito de armonías algunas veces simple, otras en choque o irónico; y sobre todo a uno con su muy definida claridad de dibujo y ejecución (siempre desprovista de cualquier traza de banalidad o sentimentalismo), esculpidas en forma tan penetrante y aguda como sus propios rasgos fisonómicos y su mirada.

“Con el apoyo de las fuertes y primitivas raíces que asimiló en su trasfondo, integró un estilo característico, genuino y personal que combinaba el poder de lo primitivo con la visión cultivada y el discurso de la mentalidad más erudita.

“Su memoria y conocimientos eran asombrosos (aterradores). Su apariencia combinaba el fuego no fantasmagórico y el poder de su carácter. Durante los dos últimos años de su vida, cuando lo conocí, excepto por la extraordinaria precisión de su habla, modales —reducidos en ambos casos a ser tan afilados como un diamante— y brillo, con un mínimo de movimiento, gesto o esfuerzo físico y un máximo de significado e intención, su presencia no evidenciaba la grandeza bárbara o la visión mística de su yo más interno. Las obras de Bartók serán más duraderas que las Termas Romanas o la Muralla China. . .

Sólo formulo una reserva: . . . siempre y cuando nuestro mundo sobreviva tanto”.

Reproducido en la Solapa de la Edición inglesa del Libro de Serge Moreux, “Béla Bartók”, Harvill Press London 1953.

HASLEY STEVENS:

“Es duro, insensible, decir —como algunos lo han hecho— que el reconocimiento esperaba sólo su muerte. Tal punto de vista implica tan solo la verdad a medias: que un gran artista crea únicamente para el futuro y no para su propia época. Pero Bartók creó para su propia época: la esencia de ese tiempo está en su música, y hubo muchos que durante su vida la escucharon con comprensión y la disfrutaron con aguda percepción. Es trágico

que Bartók no haya podido recibir los beneficios de una más amplia aceptación, que ya podía predecir cuando, de pie en el foro del Carnegie Hall el 26 de noviembre de 1944, agradeció una tras otra las oleadas de aplausos hacia una obra ‘difícil’; y cuando una semana más tarde, oyó la tumultuosa recepción a su *Concierto para Orquesta*, supo que había escrito —y escrito bien— para su propia época, así como para el futuro. En los años subsecuentes —con una oportunidad cada vez mayor para conocer su música— los públicos de cualquier parte del mundo, han llegado a darse cuenta que en Bartók hay un coloso entre los hombres. Y en ese sentido ya no hay más vége, el fin; sino únicamente *Kezdeté*: el principio”

En su libro “The Life and Music of Béla Bartók”. Revised Edition 1975, Oxford University Press.

GYORGY SANDOR:

“Aunque es muy difícil describir la manera de tocar de Bartók, la característica más importante —y probablemente la más inesperada— era la presencia de un muy vivo, libre, *rubato*; una cualidad que hace a la música hablar, comunicar, no importa que esté escrita en un lenguaje clásico, romántico o contemporáneo. El énfasis estaba siempre en el elemento importante, significativo, de la textura. Las tensiones armónicas después de haber sido enfatizadas, eran resueltas de manera adecuada; los climaxes nunca se perdían; en cualquier secuencia de sonidos uno sentía siempre el trasfondo funcional: las escalas no eran notas meramente tocadas parejamente, sino estaban debidamente apoyadas por los pilares de sus respectivos subdominantes, dominantes o tónicas. Su música no era una serie de notas articuladas, sino una forma siempre cambiante, creciente, en desarrollo orgánico. Como cualquier organismo viviente, no tenía una cualidad mecánica, rígida, sino una elasticidad innata que hacía flexible cada parte; los tiempos débiles eran de alguna manera alargados, los ornamentos tocados con mayor ligere-

za y suavidad; todo esto dentro de un mantener con firmeza el movimiento y el tiempo propios de cada obra. El arte del *rubato* real se volvía evidente y no tenía nada que ver con la distorsión de los ‘sentimentales.’”

Reminiscences of Béla Bartók *impreso en el folleto adjunto a la grabación completa del Micro-Cosmos realizada por el propio Sandor. (Vox-Box 5425).*

ZOLTÁN KODALY:

“Llevó a cabo su trabajo creativo e interpretativo con la precisión y atención a los detalles de un científico. Por otra parte: su obra científica fue vitalizada, muy por encima de la obligatoria exactitud y claridad del científico, por la intuición del artista. El investigador del folklore dio al artista familiaridad con la rica vida musical que existe afuera de las barricadas de la música profesional. El folklorista, a su vez, recibió como intercambio información superior acerca de la música y comprensión dotada de sensibilidad; del artista. A pesar del hecho que ambos constituían un todo integral, Bartók fué capaz de separarlos estrictamente, no como la mayoría de los folkloristas que actúan pretendiendo ser artistas, o numerosos artistas que toman sólo una pequeña dosis de etnografía. Llegó hasta el fondo de lo fundamental en ambos terrenos.

Porque las raíces de la ciencia y el arte son una. Ambas reflejan al mundo de manera propia, autónoma, individual”.

En el artículo “Bartók el folklorista” folleto homenaje a Bartók, Budapest 1950.

SERGE MOREUX:

“Un músico de ascendencia no indoeuropea en comunicación con el inconsciente colectivo de una raza oriental, estrenado y afiliado a la más irrefutable de las técnicas occidentales: la escolástica musical, quiere armonizar estos contrarios; o más bien realizar una obra imperecedera que tenga como preocupación primordial lograr

la homogeneidad, dentro de un campo magnético cuyas líneas de fuerzas divergentes están ubicadas en el fondo de su conciencia creativa. Todo el drama está ahí: en ese dualismo de polos, de los que brotan —bajo el efecto del temperamento— deflagraciones potentes y contradictorias que debe definir, dosificar y circunscribir a un estado de conciencia que presente el conjunto del problema estético y que podrá explicitarlo no por escritos teóricos, que son abstractos con tanta facilidad, sino, a partir de 1935, por obras logradas con tanta dificultad y esfuerzo, pero que llegan finalmente a ser realizaciones magníficas.

Aquí de nuevo, se debe admirar la energía y la conciencia de un hombre comprometido en un continuo combate oscuro durante más de veinticinco años. Oscuro por ser vaga su declaración: "Queremos hacer la síntesis entre

Oriente y Occidente". Somos más afortunados que el propio Bartók porque podemos saber ahora, y sólo ahora, que abarcamos su obra por entero, que en la realidad material y conceptual de la composición musical, esta declaración significaba el lanzarse a la síntesis de lo modal y lo tonal, del impresionismo y el clasicismo germano "... Así pues, sobre todos los planos —de las tinieblas de la concepción a aquellos de la evidencia racional—, entre todos los métodos de redacción —intuitivos o lógicos— se libraron combates incesantes por el predominio. Estos combates fueron penosos y peligrosos, puesto que el ente psicológico de Bartók estaba desgarrado entre la crítica objetiva y la impulsión; el ser humano era sometido a juicio, mientras que se debatía el músico arquitecto".

En su libro "Bela Bartók", p. 113,

Richard Massé Editeurs, Paris 1955.

EDUARDO HERNANDEZ MONCADA:

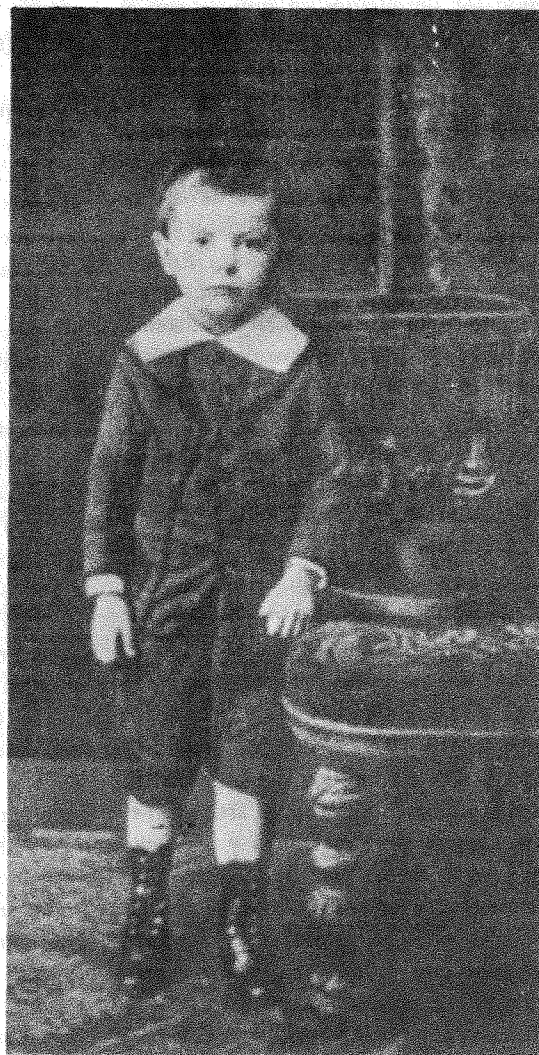
"... Insistiremos en su peculiar manera de explotar el recurso de la imitación y, sobre todo, en sus procedimientos casi de alquimista, con los que logra, por medio de geniales manipulaciones hacer germinar y proliferar sus motivos-temas, casi siempre constituidos por pequeñas combinaciones de intervalos, a veces de dos o tres notas solamente, semillas que lanzadas en el fertilísimo campo de su imaginación, se expanden como vistas por una lente de aumento o se contraen como los cuerpos al enfriarse".

En su fascículo "Los cuartetos de Béla Bartók" *Difusión Cultural UNAM, México 1963.*

Material copilado y traducido por José Antonio Alcáraz



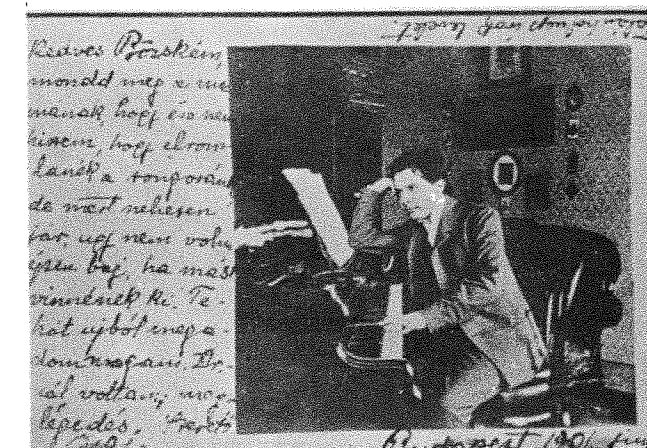
Béla Bartók a la edad de cinco años



Paula Voit (1857-1939). Madre y primera maestra de piano del compositor.



Fotografía de graduación de la escuela primaria en 1899.



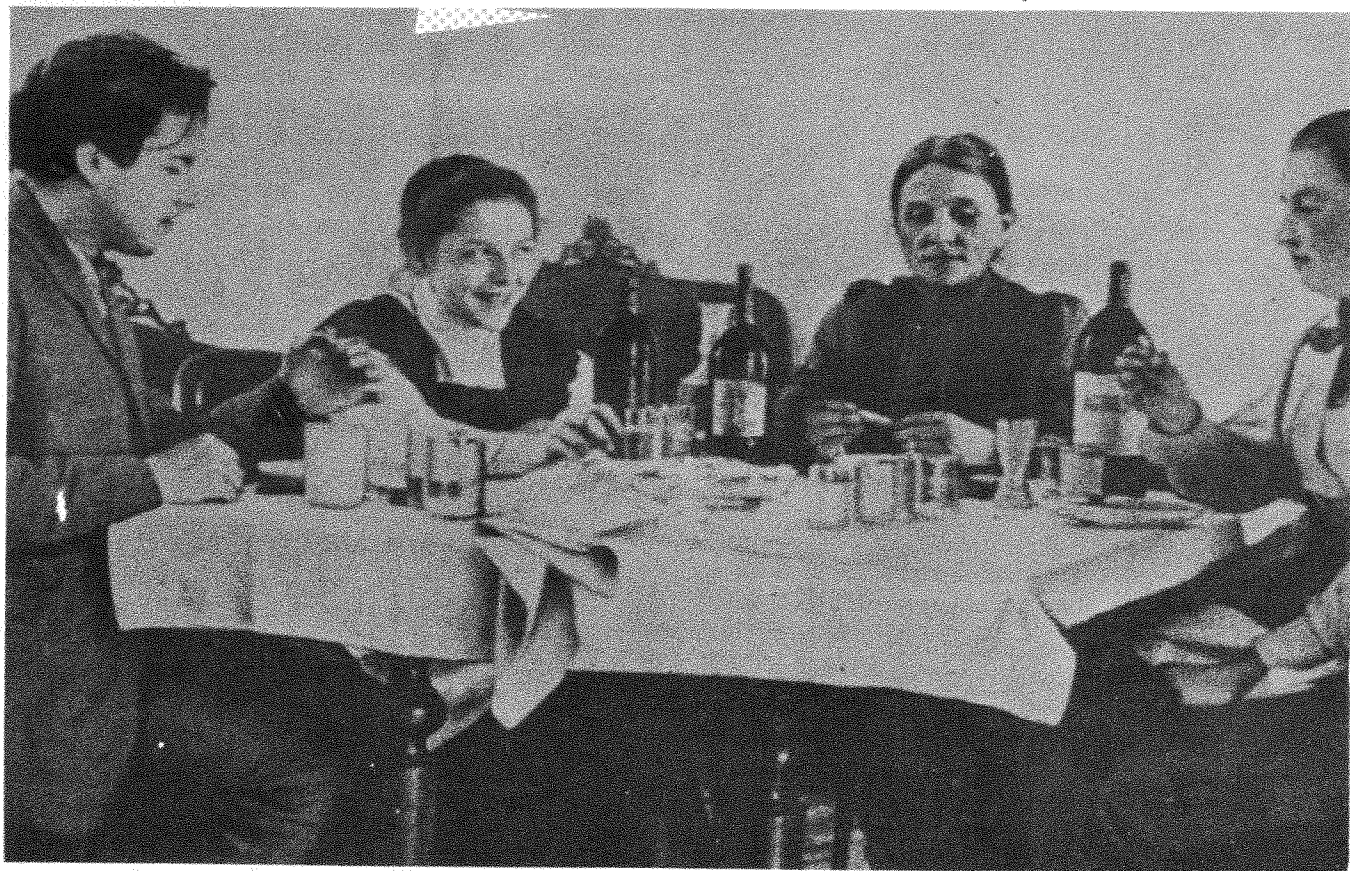
El verano de 1900 en la montaña.



Bartók y su hermana en 1892.



El verano de 1900 en la montaña.



Verano de 1901. De izquierda a derecha su hermana Elza, su tía Irma y su madre.



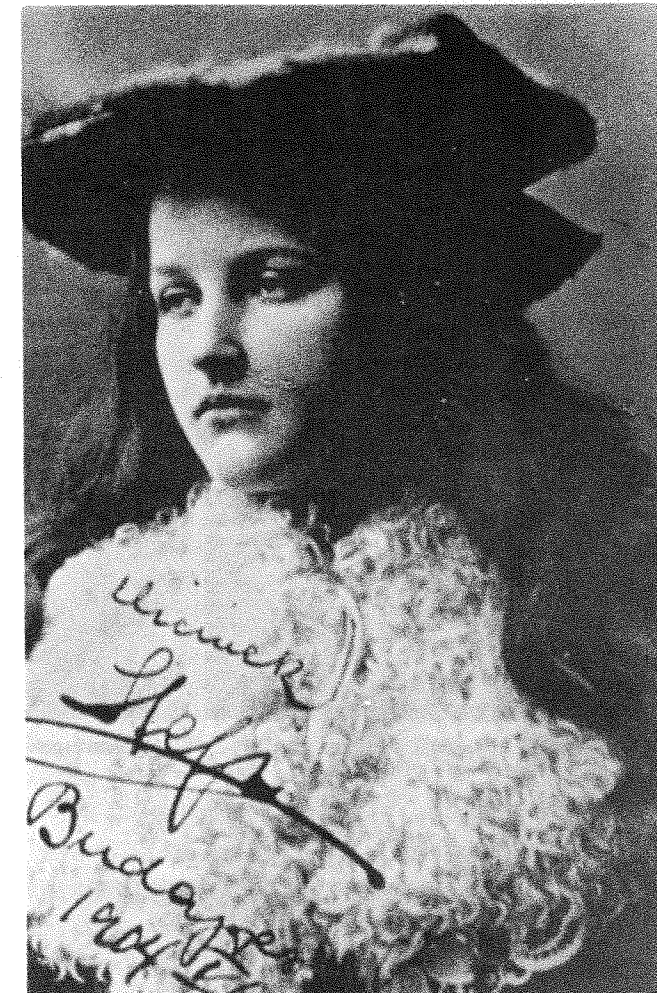
Bartók en 1902.



Invierno de 1903-1904. Poema Sinfónico "Kossuth".



En 1907, recolectando canciones populares en Transilvania.



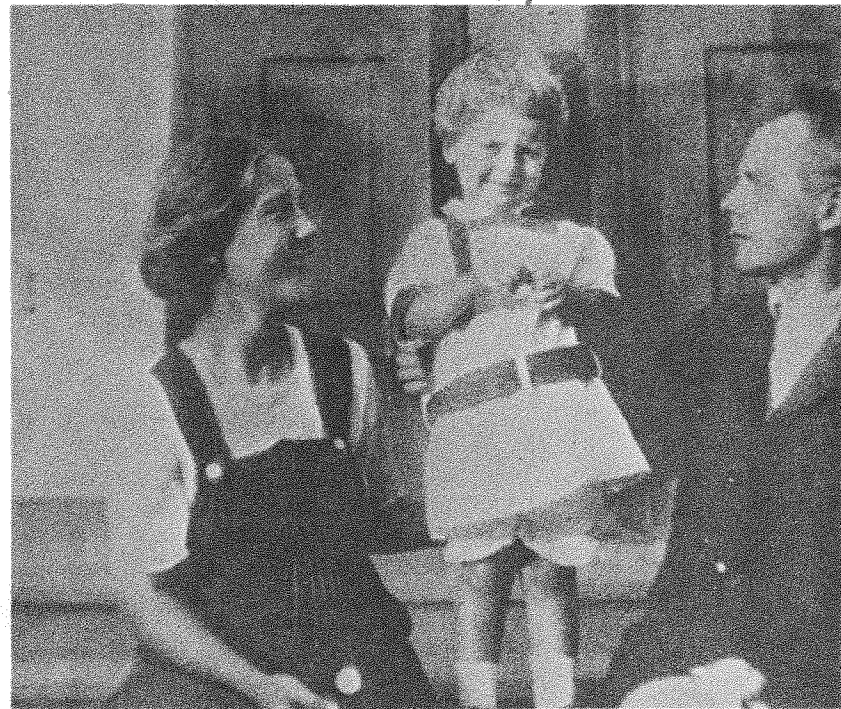
La violinista Stefi Geyer (1888-1956).



Con Zoltan Kodály en 1908.



En 1910.



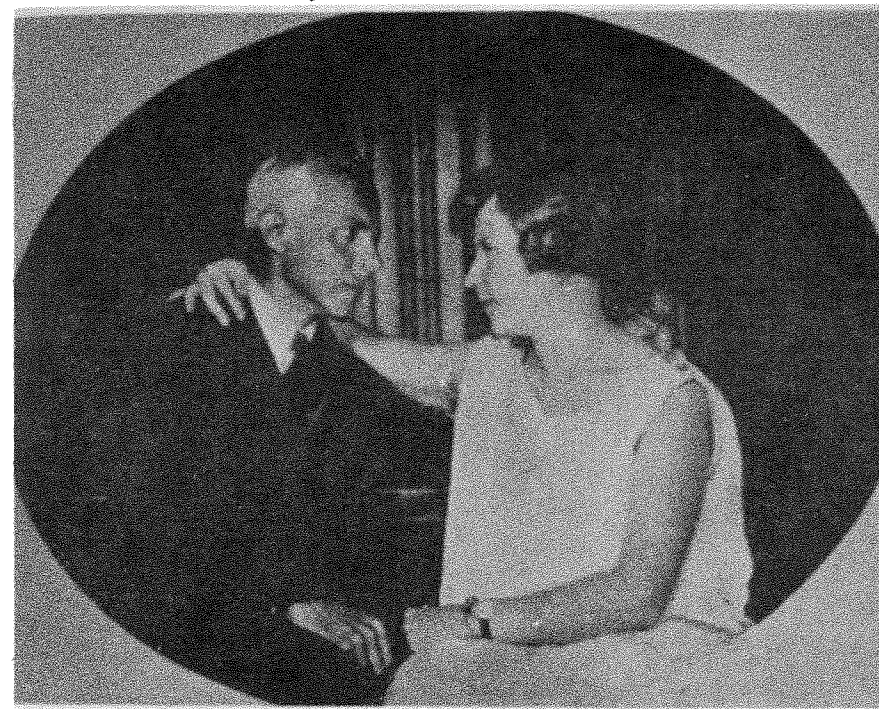
Con su esposa y su hijo Bela de tres años, 1913.



Con su primera esposa Marta Ziegler, 1912.



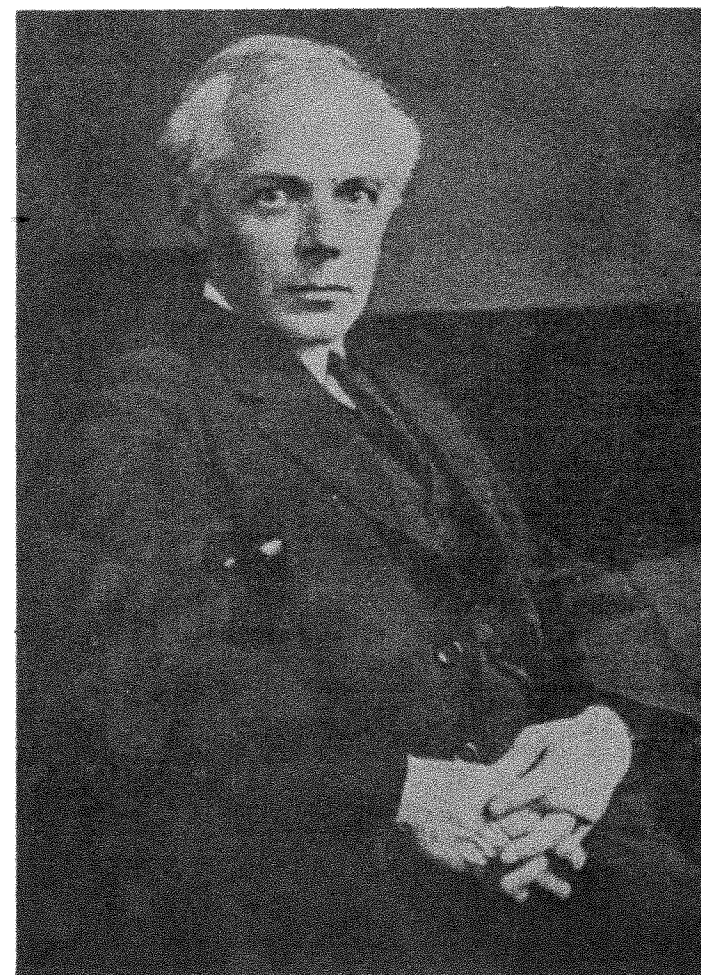
Bartók en 1916.



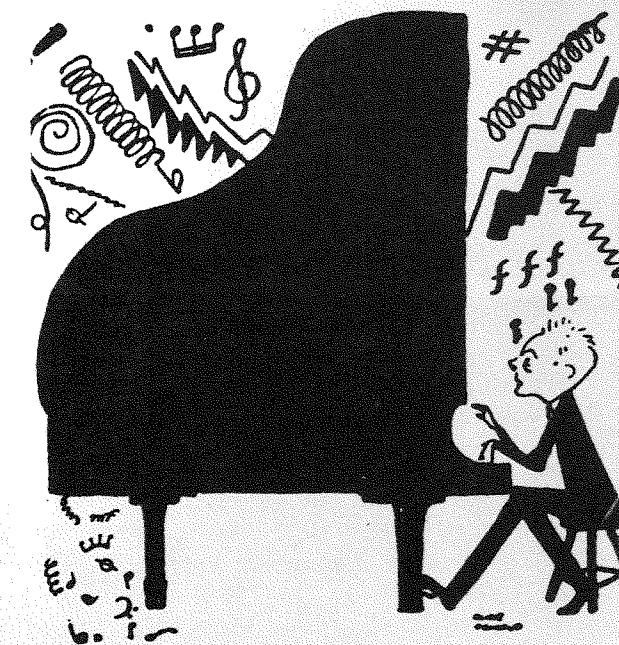
Se divorcia de su esposa Martha y se casa con su alumna la pianista Ditta Pásztory, en 1923.



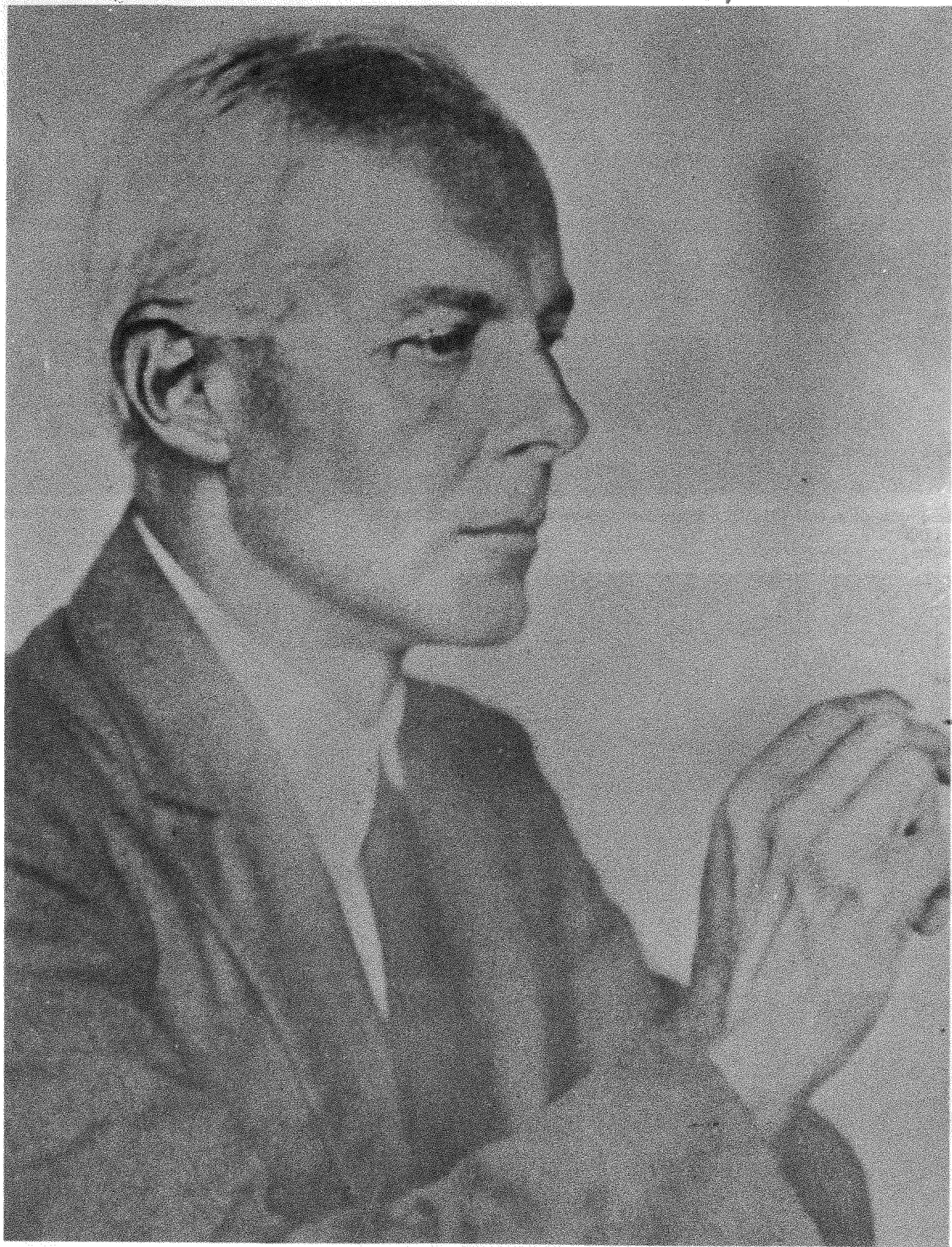
Con su madre en septiembre de 1925.



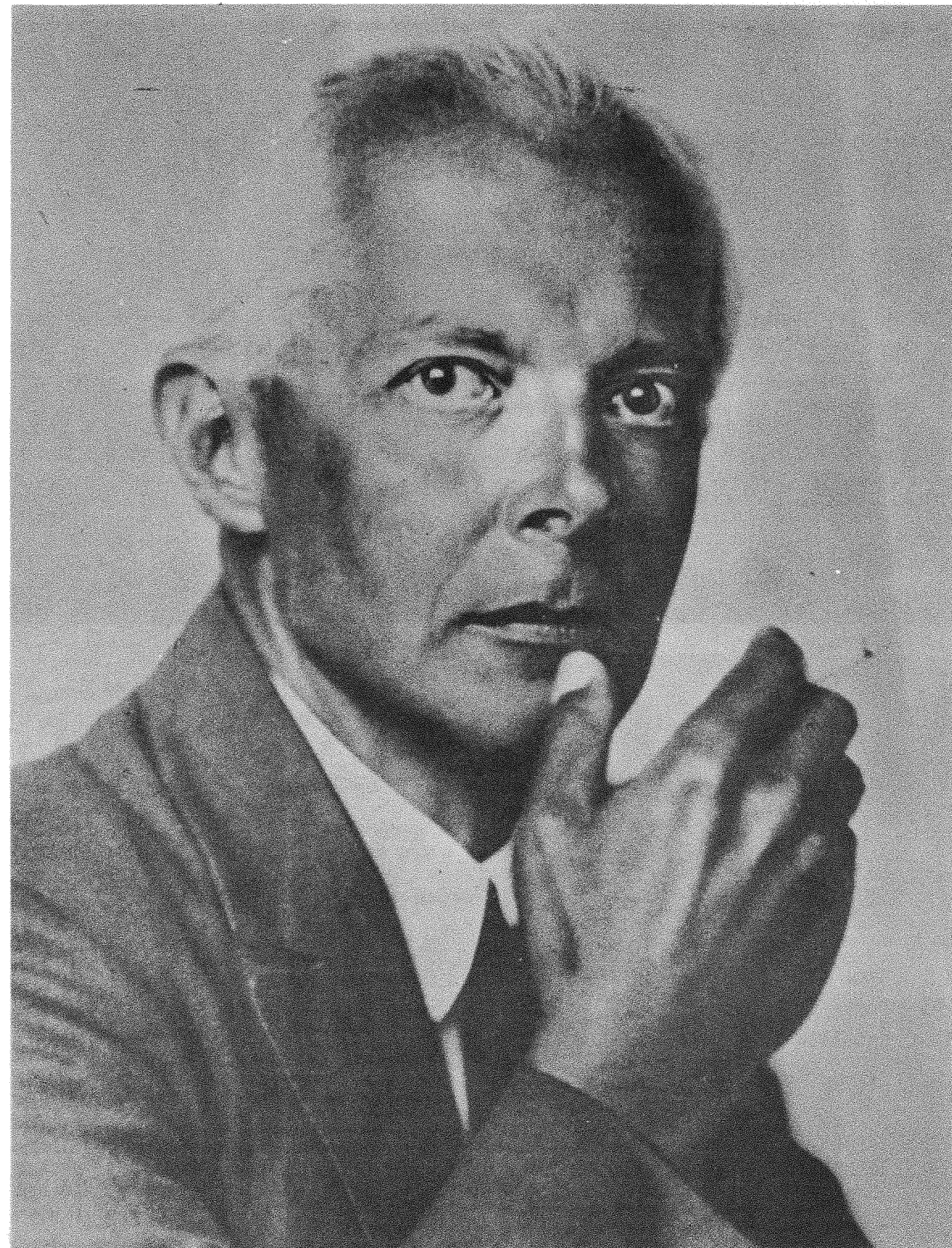
Budapest, 1927.



B. Bartók al piano.
Caricatura de Aline Fruhauf, Nueva York 1927.



Bartók en 1930.



1930 año de la *Cantata Profana*.



Geneva, 1931

Justin

Rudolf Reichenow
Karel Capek *Wini Rott* *Anders*
Thomas Mann *Gilbert Murray*
Henri Focillon *Walter Dill Scott*
J. de Rydbr
J. Hrygowski *Paul Valéry*
W. B. Yeats *Robert Schuman*

Ed de Montmarch
Jand. ...
Ugo ...
H. ...
Dominique ...

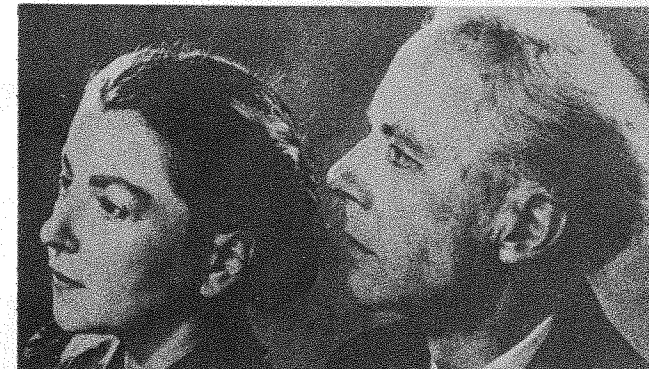
En la primera sesión del comité permanente de las letras y las artes de la Sociedad de las Naciones, Ginebra junio de 1931. Bartók al ángulo izquierdo de la mesa, a su izquierda Karel Capek, a la derecha en primer plano Thomas Mann y Paul Valéry. La recolección de autógrafos es del propio Bartók.



Concierto No. 2 para piano y orquesta (1930-1931).



Con su madre, su hijo Peter, su esposa, 1934.



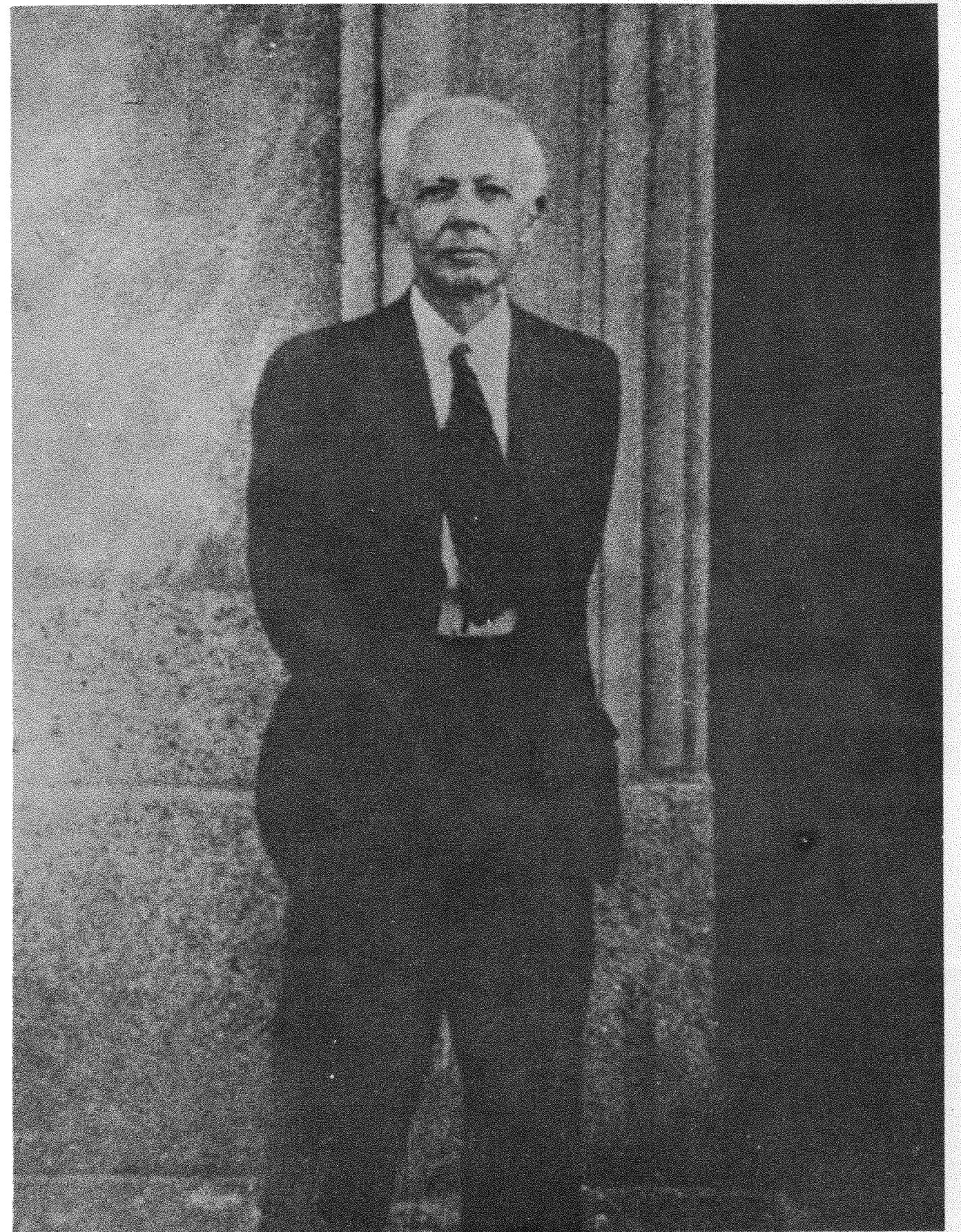
Con su esposa en la Premier de la Sonata para dos pianos y percusión, 1938.



Los esposos Bartók con Ernest Ansermet, 1938.



Medallón por Ilse Küher-Engel, 1948.



Nueva York, 5 de julio, 1944.

