



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

Heterofonía 123, México, julio-diciembre de 2000

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 123, México, julio-diciembre de 2000, pp. #-#

heterofonía

revista de investigación musical

julio-diciembre de 2000

123

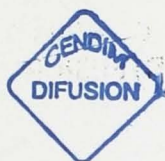
Mujeres musicólogas de México
Leonora Saavedra

Más allá de la vanguardia: *Salmodia I*
de Alicia Urreta
Luisa Vilar Payá

El acercamiento hermenéutico y el problema de
la intencionalidad: el caso de *Anamnesis*,
de Mariana Villanueva
Ana R. Alonso Minutti

Introducción crítica al "Sonido 13"
de Julián Carrillo
Luca Conti

Modernismo, futurismo y *kenosis*: las canciones de
Átropo según Julián Carrillo y Carlos Chávez
Alejandro L. Madrid



heterofonía

revista de investigación musical

ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL
TERCERA ÉPOCA/VOLUMEN XXXIII, NÚMERO 123, JULIO-DICIEMBRE DE 2000

Esperanza Pulido
Fundadora

José Antonio Robles Cahero
Director

Yael Bitrán
Coordinadora de este número

Joel Almazán Orihuela
Yael Bitrán
Eduardo Contreras Soto
Ricardo Miranda
Aurelio Tello
Consejo de redacción

Robert Stevenson (Universidad de California, Los Ángeles)
Malena Kuss (Universidad del Norte de Texas)
Craig Russell (Universidad Politécnica Estatal de California)
José Antonio Alcaraz (CENIDIM)†
Consuelo Carredano (CENIDIM)
Luis Jaime Cortez (CENIDIM)
Leonora Saavedra (CENIDIM)
Rosa Virginia Sánchez (CENIDIM)
Consejo de asesores

Marina Garone
Diseño

Tedi López Mills
Corrección

Gráfica, Creatividad y Diseño, SA de CV
Tipografía y formación

Precio en México

Ejemplar	\$ 35.00
Ejemplar doble	\$ 50.00
Suscripción anual	\$ 70.00

(incluye gastos de envío)

Foreign prices

Issue	US\$ 17.50
Double Issue	US\$ 35.00
Annual Subscription	US\$ 35.00

(postage included)

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez. Los textos firmados son responsabilidad de sus autores. Esta revista es arbitrada.
ISSN 0018-1137. Certificado de Licitud de Título núm. 1271. Certificado de Licitud de Contenido núm. 7200.

Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, 7º piso, Tlalpan y Río Churubusco s/n, col. Country Club, 04220, México, D.F.
Teléfonos: 5420 4415, fax 5420 4454
Correo electrónico: cenidim@correo.cnart.mx

Heterofonía 123 fue impreso en el mes de octubre de 2002

heterofonía

Sumario
123
julio-diciembre de 2000

Presentación 3
Yael Bitrán

Artículos



Mujeres musicólogas de México 9
Leonora Saavedra

Más allá de la vanguardia: *Salmodia I*
de Alicia Urreta 41
Luisa Vilar Payá

El acercamiento hermenéutico y el problema de
la intencionalidad: el caso de *Anamnesis*,
de Mariana Villanueva 59
Ana R. Alonso Minutti

Introducción crítica al "Sonido 13"
de Julián Carrillo 75
Luca Conti

Modernismo, futurismo y *kenosis*: las canciones
de Átropa según Julián Carrillo y Carlos Chávez 89
Alejandro L. Madrid

Música



Secciones de *Anamnesis* (Más allá de la memoria)
para clarinete, 2 violines, viola y violonchelo, 113
Mariana Villanueva

Notas y reseñas



La música del pasado de América 121
Aurelio Tello

Cruzprieto y nuestro contemporáneo,
un tal Ponce 127
Eduardo Contreras Soto

Historia de un CD-Rom 130

Susana A. Enríquez

La flauta de Bartolo y la apreciación musical de los niños 135

Eduardo Contreras Soto



Yael Bitrán

A través de este número de la revista podemos constatar la importante presencia de las mujeres en la música mexicana en su papel de investigadoras (representadas tanto por las que se analizan en distintos artículos como por las investigadoras que aquí escriben) y compositoras. Se trata de un botón de muestra que da cuenta de una presencia que el siglo XX vio crecer y difundirse y que el XXI verá, sin duda, consolidarse. Para ello esperamos ver próximamente la culminación de un proceso que ya ha comenzado: el de la publicación, grabación y difusión de obras y escritos de ellas y acerca de ellas.

En el artículo de Leonora Saavedra podemos seguir, de modo minucioso, tres obras de sendas musicólogas del siglo XX: de Alba Herrera y Ogazón, El Arte musical en México: antecedentes, el Conservatorio, compositores e intérpretes; de Esperanza Pulido, La Mujer mexicana en la música (hasta la tercera década del siglo XX), y de Yolanda Moreno Rivas, Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación. Si bien todas ellas hacen una historia de la música en México, cada una la emprende desde su particular punto de vista y con sus propias metas e intereses. Por tanto, su lectura, como demuestra Saavedra, no es en modo alguno redundante, sino enriquecedora y complementaria. Por una parte, Herrera y Ogazón está interesada en detectar el desenvolvimiento del Espíritu, en términos de tintes hegelianos, en la música en México, y por la otra, su adaptación al suelo local. Esperanza Pulido, por su parte, se propone la difícil tarea de hacer una historia sobre la que no había prácticamente nada escrito hasta ese momento: la participación de la mujer en la vida musical de México. Aunque sus conclusiones respecto a la intervención de las mujeres en los ámbitos de creación e interpretación musicales no son nada halagadoras sino hasta el siglo XX, la manera en que construye una "historia social" de la música, en opinión de Saavedra, es sumamente innovadora. A su vez, Yolanda Moreno Rivas da su personal punto de vista sobre el nacionalismo musical en México, rastreándolo desde la época colonial y entretejiendo los factores ideológicos, sociales y políticos. Este último texto provoca una enriquecedora discusión con la autora del texto que nos introduce a conceptos fundamentales de la discusión del nacionalismo musical como el de "modernidad", o la utilización o no de ciertas formas musicales, como la sonata, dentro de la música mexicana.

Por otro lado, Luisa Vilar se acerca a Salmodia I, obra de la compositora mexicana Alicia Urreta compuesta en 1978, quien fuera una figura emblemática de la música de vanguardia en México. Este análisis se centra en los factores que dan unidad a la pieza y, al mismo tiempo, explican su devenir en el

tiempo, y muestra la manera en que las partes que la integran tienen finalidades determinadas. Asimismo, la autora hace una concienzuda introducción al serialismo y resalta la importancia del método dodecafónico de Schoenberg, por medio de un recorrido por los compositores y teóricos del serialismo en Estados Unidos, y acaba relacionando Salmodia I con esas técnicas compositivas. En el análisis se privilegia el seguimiento individual de ciertas notas que tienen una función jerárquica particular por sobre otros criterios que se han utilizado en el análisis de obras atonales.

Desde la hermenéutica, Ana Ruth Alonso se adentra en Anamnesis, el cuarteto con clarinete de la joven compositora mexicana Mariana Villanueva. El problema siempre actual de la intencionalidad de la música —partiendo del compositor y pasando por la obra hasta llegar al oyente a través del intérprete— se retoma aquí desde el rico texto que la compositora misma elaboró y que acompaña a la obra. Sin restarle importancia a la intención manifiesta de la creadora, Alonso propone la posibilidad de varias lecturas, similares, diversas o, incluso, opuestas para quien se acerca a la obra sin conocer el bagaje místico que la informa.

Por otra parte, en dos artículos de este número, se retoma un sujeto manido de la música mexicana, en el que, sin embargo, se ha profundizado poco: Julián Carrillo. Uno de los textos versa sobre su teoría y el otro compara una obra suya —y la filosofía que la insufla— con otra de Carlos Chávez.

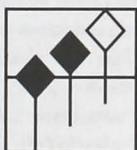
Luca Conti proporciona una detallada y sólida presentación al 'Sonido 13' de Julián Carrillo, sobre el que mucho se habla y sobre el que, generalmente, se repiten los consabidos lugares comunes. Sin embarcarse en la polémica y la oposición que Carrillo generó a su alrededor, en esta ocasión el lector podrá enterarse de los fundamentos de la teoría del 'Sonido 13' con ejemplos que ilustran la exposición y que le permitirán formarse una opinión propia al respecto. "Enriquecer, simplificar y purificar la música" fue, en palabras de Carrillo, el objetivo principal de su teoría, que llevó a la práctica por medio de instrumentos ad hoc y que causó viva polémica desde que salió a la luz pública en 1924. Su "revolución" incluía un cuestionamiento a fondo de las notas, el pentagrama y la teoría de los armónicos tal como los conocemos. Su principal adversario en términos teóricos fue el sistema temperado, al que atacó en todos sus pilares. Por medio de las "leyes de metamorfosis musical" lograba "traducir" la música de lenguaje microtonal a tonal y viceversa, o bien hacer variaciones rítmicas o contrapuntísticas. En opinión de Carrillo, estos procedimientos aumentaban "la vida" de las obras.

Distintas visiones de la música en México se presentan en el artículo de Alejandro Madrid. Julián Carrillo y Carlos Chávez compusieron obras que encarnaban dos proyectos de nación distintos en la década de 1920: Preludio a Colón (1924) del primero y Energía (1925) del segundo. En aquella época posrevolucionaria, Carrillo y Chávez representaban dos posturas antagónicas

que, sin embargo, convivieron en la conformación de una nueva identidad nacional, sin seguir la ruta vasconcelista. Ambos son dignos representantes de su tiempo, pues en palabras de Madrid: "el historicismo teleológico y hegeliano de Julián Carrillo es tan coherente como el objetivismo antirromántico de Carlos Chávez".

Este número de la revista incluye, además, una nota de Aurelio Tello sobre algunos de los discos grabados por Isabel Palacios y la Camerata Renacentista de Caracas, dos notas de Eduardo Contreras Soto, una sobre el disco Ponce y sus contemporáneos del pianista Alberto Cruzprieto y otra sobre el video Bartolo o la invención de la música, y un relato de Susana Enríquez acerca de la realización del proyecto CD-ROM de la obra e iconografía de Manuel Enríquez.

Nos llena de gusto, pues, ofrecer a ustedes algunos capítulos de áreas poco exploradas de la música mexicana, escritos por especialistas, para que desaten interés y susciten nuevos textos que enriquezcan el inacabable panorama musical del país.



ARTÍCULOS

Los músicos han desarrollado un estilo propio, el cual se ha convertido en un elemento de la cultura mexicana. Este estilo se ha desarrollado a lo largo de la historia de México, desde el siglo XVI hasta el presente. En este artículo se analiza el desarrollo de este estilo, desde sus raíces indígenas hasta su evolución contemporánea. Se exploran los factores que han contribuido a su formación y su consolidación, así como el papel que ha jugado en la construcción de la identidad cultural mexicana.

El artículo comienza con una introducción que contextualiza el tema y plantea los objetivos de la investigación. A continuación, se presenta un análisis detallado de los aspectos históricos y culturales que han influido en el desarrollo de este estilo. Se examina el papel de los músicos indígenas y mestizos, así como el impacto de la música europea y estadounidense. Se discuten también los cambios en el estilo a lo largo del tiempo, desde el siglo XVIII hasta el presente.

El artículo concluye con una reflexión sobre el futuro de este estilo y su papel en la cultura mexicana. Se sugieren algunas líneas de investigación futuras y se invita a los lectores a reflexionar sobre el valor de este estilo en la construcción de la identidad cultural mexicana.

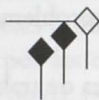
En esta última sección se resume el contenido del artículo y se ofrecen algunas reflexiones finales sobre el tema. Se reitera la importancia de este estilo en la cultura mexicana y se invita a los lectores a seguir explorando su historia y su evolución.

El artículo está escrito en un lenguaje claro y accesible, con un enfoque académico pero sin perder de vista al lector general. Se utilizan ejemplos concretos y referencias bibliográficas para respaldar los argumentos presentados. El artículo es una contribución valiosa al estudio de la música mexicana y su papel en la cultura.

Investigador del CONICIM, Profesora del Departamento de Música de la Universidad de Sonora, S.C., Hermosillo, Sonora, México.

Correspondencia: alfonso.sanchez@conicim.mx

Publicado en el número 10 de la revista *México Musicológico*, 2014.



Las mujeres han desempeñado un papel importante en la investigación musical en México. *El Arte musical en México: antecedentes, el Conservatorio, compositores e intérpretes* de Alba Herrera y Ogazón (1917); *La Mujer mexicana en la música (hasta la tercera década del siglo XX)* de Esperanza Pulido (1958), y *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación* de Yolanda Moreno Rivas (1989), libros que reconstruyen la historia de la música de concierto mexicana desde la época prehispánica o la Colonia hasta la fecha de su publicación, obedecen a premisas historiográficas distintas y ofrecen visiones contrastantes del papel de la música en la sociedad mexicana.

Female scholars have done pivotal research on music in Mexico. Alba Herrera y Ogazón's El Arte musical en México: antecedentes, el Conservatorio, compositores e intérpretes (1917); Esperanza Pulido's La Mujer mexicana en la música (hasta la tercera década del siglo XX) (1958), and Yolanda Moreno Rivas's Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación (1989), survey from different perspectives the history of Mexican art music from pre-Columbian and/or Colonial times to their publication date, with different historiographical premises and contrasting conceptions of the role music has played in Mexican society.

En esta charla quisiera compartir con ustedes algunas ideas y observaciones preliminares sobre la obra historiográfica de tres mujeres mexicanas.¹ Estas reflexiones son el inicio de un trabajo de análisis no sobre lo que ha sido la historia de la música en México, sino sobre la labor de escribir dicha historia; es decir, un análisis del trabajo de los historiadores y de los textos que producen. De dichos textos derivamos todas nuestras nociones sobre la música de México, nociones que después empleamos al escucharla y en nuestro trabajo como intérpretes, historiadores, gestores y administradores. Los textos que relatan la historia de la música en México son todos de este siglo. En cuatro años más serán todos textos del siglo pasado** y me parece que es tiempo ya

* Investigadora del CENIDIM/Profesora del Departamento de Musicología de la Universidad de Pittsburgh, PA, (EE. UU.).

¹ Conferencia presentada originalmente en el marco del Festival de Invierno, México, Centro Nacional de las Artes, diciembre de 1996.

** La autora se refiere al año 1996, en que presentó este texto.

de mirar el resultado de un siglo de trabajo historiográfico, de empezar a entender los puntos de vista, los valores, los aciertos y los problemas de la investigación musical en México.

Cualquiera que reflexione sobre lo que ha sido esta área de trabajo notará la importante presencia de las mujeres. La mayor parte de estas historiadoras se iniciaron como intérpretes y, a lo largo de sus vidas, han combinado la investigación con la interpretación, la crítica de obras musicales y la organización y administración de revistas, series editoriales, programas de radio, conferencias y conciertos. En medio de estas actividades, las historiadoras mexicanas han generado una producción sólida y prácticamente ininterrumpida de escritos sobre la música y su historia, a los cuales debemos información importante y puntos de vista estimulantes.

Entre estas mujeres quisiera destacar a tres: Alba Herrera y Ogazón (1885–1931), Esperanza Pulido, (1900–1991) —fundadora de *Heterofonía*— y Yolanda Moreno Rivas (1937–1994). El día de hoy me concretaré a hablar de tres libros, cada uno escrito por una de ellas. A lo largo de estas observaciones intentaré inferir las ideas principales sobre la música y la historia que sustentan las autoras de estos libros. Paralelamente, exploraré la manera en que dichas ideas guían, a mi parecer, el trabajo de ellas como historiadoras. Los tres libros a los que me referiré son: de Alba Herrera y Ogazón, *El Arte musical en México: antecedentes, el Conservatorio, compositores e intérpretes*;² de Esperanza Pulido, *La Mujer mexicana en la música (hasta la tercera década del siglo XX)*,³ y de Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*.⁴

Lo que tienen en común estos tres textos es que recorren la historia de la música en México —dos de ellos desde la época prehispánica, el tercero, de Yolanda Moreno, desde la Colonia— hasta llegar más o menos a la época de sus autoras o quizá un par de décadas antes. Los tres periodizan el recorrido de acuerdo con la historia política de México: la época prehispánica, la Colonia, el México independiente, el México posrevolucionario.

Ahora bien, ¿por qué escribir tres libros que relatan la historia de la música en México? ¿Por qué no escribir uno solo, que nos cuente la historia tal como fue? ¿Y por qué leer los tres? ¿No basta acaso con leer el último, que

² Alba Herrera y Ogazón, *El Arte musical en México: antecedentes, el Conservatorio, compositores e intérpretes* (México, 1917).

³ Esperanza Pulido, *La Mujer mexicana en la música (hasta la tercera década del siglo XX)* (México, 1958); reeditado en *Heterofonía* núm. 104–105, enero–diciembre, 1991.

⁴ Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación* (México, 1989).

probablemente nos ofrezca toda la información que necesitamos? Existen varias razones por las cuales se escriben varios libros para contar una misma historia y por las cuales es enriquecedor leerlos todos. En primer lugar, la razón más obvia, es que el estado de la investigación —la cantidad y la exactitud de los datos con que contamos— cambia a medida que la investigación avanza. Por ejemplo, Alba Herrera, quien publicó en 1917, no contaba con información importante sobre la música prehispánica y colonial que ahora se conoce. En segundo lugar, si bien los tres libros reconstruyen la historia de la música en México, cada uno tiene una preocupación central, un objeto de estudio diferente. El de Alba Herrera, como su título mismo lo indica, se ocupa del Arte Musical, con mayúscula —entendido como un único arte universal— y de la manera en que éste se da en México. La preocupación central de Esperanza Pulido es la de reconstruir la historia de la participación de la mujer en todos los ámbitos de la historia musical de México. Finalmente, lo que le interesa a Yolanda Moreno es el fenómeno del nacionalismo: las formas que ha revestido en nuestra historia y cómo entenderlas puede ayudarnos a explicar el nacionalismo de la Escuela Mexicana de Composición de la segunda y tercera décadas del siglo XX. En tercer lugar, y esto es lo menos obvio, se escriben y se leen no sólo tres, sino muchos más libros sobre un mismo tema, porque la historia es siempre una interpretación personal del pasado; porque la historia objetiva, como una colección de datos cuya veracidad e importancia pueda ser probada de una vez por todas, no existe. Cada historiadora, desde el momento mismo en que selecciona sus datos de entre una infinidad de pequeñas informaciones, inconexas a menudo, obtenidas de documentos y testimonios, toma una serie de decisiones basadas en lo que considera importante, valioso o pertinente de acuerdo a la concepción que tenga de lo que es la historia y de lo que produce el cambio histórico en las sociedades y en los seres humanos. Finalmente, en una historia de la música es importante también tener en cuenta la concepción que tenga la historiadora de lo que es la música misma: ¿es la música sólo lo que se oye? ¿Es la música la partitura? ¿Es la música un arte universal con leyes y desenvolvimiento propios, o quizá el producto de una voluntad humana? Encontramos en esta cuestión más diferencias de las que podríamos imaginarnos a simple vista.

Lo que quiero exponer aquí son, pues, mis primeras observaciones sobre las ideas y conceptos que yacen bajo el trabajo de estas tres historiadoras o, dicho en otros términos, mis observaciones sobre cómo estas tres mujeres se entregan al trabajo de historiadoras con todo lo que son, enfrentándose a sus objetos de estudio a través de todo un bagaje intelectual que les permite tres reconstrucciones únicas, muy personales y muy interesantes de la historia de la música en México.

La obra de Alba Herrera, *El Arte musical en México*, está dividida en tres partes: la primera, los “antecedentes”, cubre la historia de la música en México desde la época prehispánica hasta la generación que funda el Conservatorio Nacional de Música, la institución musical más importante del siglo XIX, alrededor de la cual giraba la vida musical que la historiadora conoció. La segunda está dedicada a la historia del Conservatorio como institución, y la tercera, a los compositores e intérpretes del México independiente.

En las primeras páginas del capítulo “Antecedentes,” Alba Herrera busca, antes que nada, los “orígenes” de la música en México. En esta búsqueda Herrera revela una concepción organicista de la historia: un origen no es sólo un comienzo, no se trata únicamente de encontrar datos sobre las más antiguas manifestaciones musicales en el territorio mexicano. La búsqueda de orígenes es también la búsqueda de un germen, una semilla a partir de la cual se desarrollará un fruto, inevitablemente marcado y hasta cierto punto determinado por este germen inicial.

Para Herrera, pues, “lo muy poco que se ha encontrado en materia de música azteca no constituye el germen, sino algo mucho más avanzado que la etapa inicial [del] desarrollo músico [de las primeras tribus que poblaron México]”.⁵ Herrera intenta por lo tanto, remontarse más allá de la música azteca y especular, con conciencia de que especula, sobre lo que pudieron haber sido “las formas originales de la música mexicana.” Dentro de esta concepción de la historia como el desarrollo orgánico a partir de un estado original, la idea de que todas las culturas debieron haber pasado por una primera eta-



Alba Herrera y Ogazón

⁵ Herrera y Ogazón, *op. cit.*, p. 6.

pa, similar en todas ellas —una especie de infancia musical— se convierte en una premisa básica. Así pues, Herrera supone que la música mexicana debió haber sido como toda la música “en su primitiva etapa,” compuesta de “el baile, de ritmo sencillísimo, acompañado de toscos instrumentos de percusión... y el canto, consistente de unas cuantas modulaciones de la voz, a manera de exclamaciones emotivas, y que servían para variar la monotonía de una especie de recitativo rudimentario”.⁶ Dos elementos sobresalen en este párrafo. Si observamos el vocabulario empleado por Herrera para describir esta música: “sencillísimo, toscos, unas cuantas, monotonía, rudimentario” detectaremos una serie de valores encubiertos detrás de las palabras según los cuales lo sencillo, lo poco elaborado, se identifica con lo tosco y lo rudimentario, y todo ello con lo primitivo, lo original, lo primigenio. Un segundo elemento significativo es el uso de la palabra “emotivo.” La historiadora aclara en el siguiente párrafo: “ésta es la hipótesis más plausible del origen de la música en todos los pueblos, porque el ritmo y la melodía —los elementos sensoriales de este arte, lo que constituye ‘la materia música’— son tendencias instintivas en el hombre, y parece legítima la deducción de que se manifiesta de igual manera en todas las razas lo que es inherente a la naturaleza humana, cuando menos en el instante de brotar”.⁷

Herrera pasa aquí a la búsqueda ya no de un origen sino de una esencia, la de la música: el ritmo y la melodía, lo sensual en el arte, son instintivos, primitivos, en el ser humano. Busca entonces apoyo en Cicerón y lo cita de la siguiente manera: “la naturaleza nos forza a romper en cantos cuando se trastorna nuestra alma por alguna grande y súbita emoción.” Herrera concluye:

la música ha sido pues desde tiempo inmemorial, el medio de desahogo de la vida interna, el lenguaje de lo indecible y la expresión de lo inexpresable...La música...no ha cambiado de naturaleza por haber enriquecido sus elementos hasta lo inesperado; desde las épocas primitivas constituye la misma cosa: es la imagen de la vida espiritual.⁸

La música es y ha sido siempre, pues, la expresión de la vida del espíritu. Esta esencia, esta permanencia, entra en la concepción historiográfica de nuestra historiadora en un contrapunto con la idea del cambio, del desarrollo de la música a partir de un estado original. Herrera añade: “esta revelación sonora del espíritu humano ha correspondido siempre, en sus formas, al nivel de civilización que la ha producido.” Así, la música de sus contemporáneos es “el arte más sutil, más complejo y más profundo en existencia,” adjetivos todos, nótese, que se oponen a los elegidos para describir la música primigenia.

⁶ *Ibid.*, pp. 6-7.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ Herrera y Ogazón, *op. cit.*, p. 8.

Sin embargo, el espíritu humano que aquí se revela no es solamente o principalmente el espíritu concreto de los seres y los pueblos, sino el espíritu del mundo en el sentido hegeliano de la historia. Este es, para Herrera, “la Idea del mismo mundo,” y de sus fenómenos esenciales, objetivados “en un sentido platónico,” a través de las bellas artes. Son las formas concretas que toma esta objetivación las que varían de pueblo en pueblo y de etapa en etapa de la historia. Así, si lo expresado por la música es la imagen de la vida única del espíritu, el avance de la historia, por su parte, se revela en los distintos matices, intensidades y formas de expresión que reviste esta revelación sonora. Ahora bien, ¿qué determina las diferencias en las formas que reviste esta expresión de la vida del espíritu a través del tiempo y en los diferentes pueblos? Cito su respuesta: “las diferencias entre los pueblos se notan, no en la revelación del instinto humano, sino en el desarrollo subsecuente, cuando la diferencia de influjos se hace notar también”.⁹ La tarea de Alba Herrera como historiadora será, pues, la de describir el desarrollo de la música en México, entendida como una interacción entre la expresión del espíritu y los influjos exteriores o, para decirlo de otro modo, entre la vida del espíritu y el espíritu del tiempo.

En las primeras ocho páginas de su libro, Herrera establece así tres pares de oposiciones dialécticas que entrarán en juego en su trabajo como historiadora: la simplicidad de la música de los orígenes contra la complejidad de la música de su tiempo, la permanencia de la esencia de la música contra el cambio histórico, y el desenvolvimiento ineluctable de la expresión sonora del espíritu del mundo contra la expresión de la vida espiritual de hombres y tiempos concretos.

Consecuente con estas premisas, se pregunta: “¿qué era la vida del espíritu en los pueblos primitivos, entregados a las ignorancias y los excesos de una infancia indisciplinada?” y concluye que el instrumental azteca conservado en el Museo Nacional de México estaba destinado a producir música “expresiva de un estado psicológico” de “ferocidad” y “frenesí exterminador” incomprensible para ella y sus contemporáneos.¹⁰ Sin embargo, fiel a la premisa de encontrar en el pasado una semilla del presente, Herrera equipara potencialmente a la cultura azteca con las “infancias” de las culturas hebrea y helénica y encuentra “en las costumbres del primitivo pueblo mexicano, hermosos y apacibles rayos de poesía,” una “vena de misterio y de idealismo [que] debe haber sido, tarde o temprano, el principio de un arte bastante menos deforme que la discordante música primordial.” Misterio, poesía, idealismo son todos vocablos que invocan los valores del arte romántico decimonónico, y que Herrera encuentra, o quiere encontrar ya, en germen, en el arte azteca. Las fuentes que usa para esta descripción del arte prehispánico no están claramente nombradas, con excepción de un texto de Gustavo Campa. El uso indiscriminado del

⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

pretérito y del presente en su texto no permiten siempre saber si sus observaciones se basan en descripciones históricas o costumbres indígenas contemporáneas a ella. Partiendo de sus propias premisas, en realidad esto no debe haber marcado una gran diferencia: todos los pueblos pasan por una infancia musical que puede o no ser contemporánea de la madurez musical de otros.

En los primeros tiempos de la época colonial, “la conquista moral —reconoce— se llevaba a cabo con no menor violencia” que la conquista material. A falta de datos concretos —que no tenía— para poder concebir la música de la Colonia, Herrera especula basada en sus propias premisas y se pregunta: “¿cual sería el estado de ánimo de un pueblo maltratado de semejante manera?” —y concluye— “los más probable es que la musa musical indígena enmudeciera de pronto y que al recobrar la conciencia se encontrase convertida también al estilo de composición extranjera”.¹¹

Herrera analiza entonces cómo es el espíritu que resulta de la mezcla de razas: “el mestizo...tiene irresistibles tendencias a cantar...[es] una nueva entidad humana cuyo rasgo sobresaliente es la facultad epigramática; la ingeniosa e inagotable verba ibérica reaparece...bajo la forma de una facilidad de improvisación métrica y una oportunidad en el decir.” Y de la melancolía indígena queda: “la dosis suficiente en la sangre del mestizo para originar efusiones líricas realmente conmovedoras, y cantares que pueden pasar, no pocas veces, por notables ejemplos de expresión poética”.¹²

Sin embargo, como ya se ha dicho antes, no basta con la fuerza, pequeña o grande, del espíritu individual de los hombres: es necesaria la conjunción con el espíritu del tiempo y con las influencias adecuadas para que la música florezca. Herrera describe a la sociedad novohispana como una sociedad cuyo principal entretenimiento eran los juegos de prendas y la gallina ciega, y explica esto desde un posición política liberal: “convenía a la política ibérica el fomento de un estado de obscurantismo y atraso en las colonias de su posesión”.¹³ Ahora bien, para esta historiadora, el arte musical es “flor de cultura, exquisito brote de invernáculo, incapaz de vivir fuera de un ambiente saturado, por así decirlo, de civilización”.¹⁴ (Nótese también aquí el uso de una metáfora biológica, orgánica, al comparar la música con una flor.) Concluye entonces que en aquella “sociedad embrionaria, aquel público heterogéneo, ignorante, sin gusto, sin criterio, no estaba en condiciones de aprovechar ninguna propaganda cultural en el terreno de la música que se extralimitara de las más burdas formas”.¹⁵

¹¹ *Ibid.*, p. 20.

¹² *Ibid.*, p. 21.

¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

Herrera recorre la *Reseña Histórica del Teatro en México* de Enrique Olavarría y Ferrari, el *Diario de México* y otros documentos de la época, y encuentra poco más que pobrísimos espectáculos teatrales y mediocridad artística: “la intuición musical de la raza se evaporaba en versos [y] la verdadera música relegada al papel de dama de compañía”.¹⁶ Concluye entonces, de nuevo fiel a la idea de que la música es una manifestación del espíritu, que:

no es difícil imaginar la pobreza intelectual y artística de aquel medio, y por esto no creo probable que ningún musicógrafo del porvenir encuentre, en uno de tantos días de pesquisas laboriosas, la obra maestra del grande e ignorado compositor mexicano de la época colonial...a quien no conocemos hoy por falta de suficientes investigaciones.¹⁷

Después de la guerra de Independencia, ya fuese por

el súbito despertar de las conciencias a una nueva perspectiva espiritual, ya el resultado puro de la ilustración acrecentada, es un hecho innegable que la inspiración musical mexicana...empezó a tomar seriedad...La afición ingénita...infatigable, más vigorosa y más esclarecida cada día hizo prodigios dentro de sus limitadas circunstancias.¹⁸

Alba Herrera describe la fundación y desaparición de las tres sociedades filarmónicas previas a la fundación del Conservatorio, sociedades cuya labor dio pie a la vida musical que ella conoció, y se asombra ante “esos entusiasmos, ese afán desinteresado de la naciente afición musical de México.” Herrera explica la acción histórica de estos primeros músicos y de este público incipiente del México independiente en términos del espíritu que los animó: encuentra un público ávido de ayudar, “ingenuo pero dotado de todos los generosos y sencillos impulsos de la *juventud*, de todo su entusiasmo y su buena fe”.¹⁹ En cuanto a los músicos y promotores musicales, encuentra que

sí existían en esas primera agrupaciones las máculas y mezquindades morales de que adolece toda comunidad humana, [pero que] estas miserias estaban victoriosamente contrabalanceadas por la nobleza de propósito y el generoso entusiasmo de la mayoría; sobre aquellos espíritus en fusión soplaba, libre e impetuosa, la ráfaga exaltadora del romanticismo.²⁰

Herrera establece también una distancia psicológica respecto a esta generación romántica de músicos y promotores musicales, pero es capaz de atravesar dicha distancia para comprender y encontrar en ellos puntos de identificación: “la era actual,...engreída con los rasgos que la degradan, hace un tonto papel

¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 39-40.

¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁰ *Ibid.*, pp. 42-43.

encogiéndose de hombros ante el vasto panorama romántico, escenario vívido, falso, rutilante y arrebatador... a través de sus generosas mentiras, como a través de un fuerte cristal de aumento, la humanidad aparecía agigantada y magnífica, capaz de noblezas épicas y de arranques redentores.” Para ella, a esta “exaltación romántica se debe la creación de los centros artísticos que precedieron y prepararon la del Conservatorio de Música de México”.²¹

En la segunda parte de su libro, dedicada al Conservatorio, hace un relato por el que desfilan sucesos y eventos, políticas internas y oficiales, logros y fracasos y, finalmente, maestros, directores y alumnos con todos sus defectos y cualidades morales. Herrera no sólo describe, sino que critica, analiza y propone. No voy a detenerme en los muchos aspectos interesantes de esta parte; me interesa aquí señalar la manera en que la historiadora se acerca a los procesos de cambio. Para esta historiadora, lo que mueve los procesos históricos, como a la música, es el espíritu del tiempo y de los hombres: son los cambios espirituales los que provocan los cambios materiales y los de la significación de las cosas:

extinguidos los entusiasmos de su primera época, eminentemente creadora e impulsora, la escuela cambió de ambiente, y en consecuencia, cambiaron sus productos y su significación. Con la mengua del primer fervor que ligó a todas las conciencias y alió a todos los intereses, quedó el campo abandonado a los egoísmos...las morosidades y las negligencias...vino por tierra la esperanza de un progreso continuado para la escuela.²²

¿Cómo explica este cambio? Ciertamente no se refugia en la idea de que todo tiempo pasado fue mejor, o en la idea de una inevitable decadencia moral de los pueblos: lo explica a través de un balance, de una interacción entre la vida espiritual y psicológica y las condiciones concretas en las que los hombres ejercen sus facultades morales:

muy lejos estoy de creer que los fundadores del Conservatorio fueron seres extraordinarios, carentes de humanas debilidades... tampoco creo que, después de esos impecables, surgió una generación peor acondicionada en materia de sentimientos y aspiraciones. La diferencia consiste en que aquellos músicos, situados en circunstancias y tiempos diversos, tuvieron un fin altruista, en que, por buena suerte, sintieron la urgencia, no sólo moral sino material de trabajar para los otros; sus sucesores, en cambio, no viendo ya la necesidad de esta dedicación en provecho ajeno, puesto que encontraron la senda trazada y el paso libre de escombros, quedaron en aptitud de ocuparse exclusivamente de sí mismos.²³

En la tercera parte de su libro, “Compositores e intérpretes”, Herrera describe finalmente a los músicos y la música de las generaciones posteriores a la

²¹ *Ibid.*, pp. 43-45.

²² *Ibid.* p. 94.

²³ *Ibid.*, pp. 94-95.

Independencia. En la época prehispánica esta historiadora había buscado un germen y encontrado una infancia; en la virreinal, había encontrado una sociedad embrionaria, y, en las primeras generaciones posteriores a la independencia los valores de la juventud. Su época la describe igualmente mediante una metáfora biológica, que corresponde a esta ecuación del desarrollo musical de un pueblo con la de un ser vivo:

de ningún modo podría ser vasta nuestra historia artística cuando la patria misma no llega, aún, a la edad viril...apenas si tres o cuatro nombres...son dignos de atraer la universal admiración. Pero...la inspiración que se encuentra y se saborea en [esta historia] es tan genuina, tan exuberante, que ha podido existir... sin el cultivo apropiado.²⁴

Alba Herrera encuentra la explicación a este fenómeno basándose de nuevo en la concepción de la historia como el desenvolvimiento del espíritu de un pueblo gracias a, o en contra de, las condiciones concretas de su existencia:

La ingénita musicalidad de nuestro temperamento es responsable de este prodigio; ella ha hecho posibles algunos rasgos que, en más propicias circunstancias, hubiéranse desarrollado hasta alcanzar culminaciones gloriosas.²⁵

En esta última parte Herrera hace un recuento de las sucesivas generaciones de compositores, pianistas y cantantes del siglo XIX y de los primeros años del XX. Hasta esta sección de su libro lo que había podido decir de la música de los siglos pasados era muy poco: no había partituras, no había ediciones; lo que nos informa sobre esa música es lo que supone su concepción de la música y de la historia. En la última parte, según Alba Herrera está ya en posibilidades de hablar de la música que sí conoce.

¿Cómo lo hace? Si la música en general es la manifestación de la vida espiritual, la música concreta de cada compositor será la manifestación de las cualidades espirituales de éste. Herrera define así esta relación: la música es

un arte que vive, esencialmente, de ideas vigorosas y se sostiene de sinceridad sentimental. Porque la música es un lenguaje tan espontáneo e innato que el compositor se ve forzado a ser más verídico respecto de sí mismo que el poeta; las deficiencias de su naturaleza moral, reflejadas inexorablemente, son indisolubles... El armonista que finge en la música, sentimientos e ideas inexistentes dentro de su ser, no engaña ni al más ignaro; se le tolerará, quizá, por un poco de tiempo...pero no despertará un chispazo de placer ni infundirá un átomo de persuasión.²⁶

²⁴ *Ibid.*, pp. 103-104.

²⁵ *Ibid.*, p. 105.

²⁶ *Ibid.*, p. 31.

Consecuente con estas premisas, la crítica de Herrera a los productos musicales de los hombres es *indistinguible* de la crítica a las características espirituales de sus compositores e intérpretes. Esto se ve claramente, por ejemplo, en su crítica a la música de Gustavo Campa: “donde Campa ha demostrado sus dotes de compositor con más felicidad es en el género sinfónico, si bien su misma ciencia constituye un defecto en algunas de sus obras, por el exceso de desarrollo contrapuntístico y la demasiada elaboración en el tratamiento.” Mientras un crítico de la segunda mitad del siglo XX se hubiera detenido aquí en su apreciación —con la constatación de un manejo excesivo de desarrollos y contrapuntos— para Herrera esto no es más que síntoma de aquello que, finalmente, le interesa encontrar en la música: una manifestación del espíritu. Entonces se pregunta: “¿será tendencia irresistible hacia esas sabias complicaciones, manifestada sin premeditación? ¿será placer consciente de escritor que aspira, ante todo, a exhibir sus conocimientos?”²⁷

En cuanto al compositor Ricardo Castro, Herrera nos dice que era un talento excepcional, que tenía una laboriosidad a toda prueba, un carácter de temple magnífico y un alma llena de armonías y blancuras. Así, cuando nos habla de su poema lírico, *La Leyenda de Rudel*, nos dice:

esa inspiración ingenua y fácil, de espontaneidad schubertiana, de limpidez de agua viva, aunque laboriosamente comprimida y estrujada para que se ajustase a los moldes de la escuela francesa, no perdió sus virtudes innatas. Un talento menos vigoroso hubiese sucumbido a la frivolidad y los amaneramientos de ese estilo encantador y efímero; pero Castro conservó, hasta el fin, su melódica exuberancia, retuvo su noble sencillez y la inmarcesible frescura de sus pensamientos.²⁸

Hay en este párrafo tres planteamientos y tres posibles niveles de lectura, de los cuales podemos sacar mayor o menor provecho. Podemos entender simplemente que hay cierta influencia o por lo menos similitud de Schubert con Castro, y que el compositor mexicano escribía dentro de las formas favorecidas por la escuela francesa de composición de finales del siglo pasado. En un segundo término podemos también tratar de escuchar la limpidez del agua viva y disfrutar de la exuberancia, la nobleza y la frescura que hay en la obra de Castro. Podemos, finalmente, comprender que Herrera nos está hablando también de la lucha tenaz entre la vida espiritual de Castro y los influjos de los tiempos, las modas, la música de otros y de otros países: una lucha de la cual sale, además, victorioso.

¿Podemos dudar acaso de que Castro se enfrascó en esa lucha? ¿Podemos dudar de que la nobleza, la frescura y la sencillez de Castro se encuentran efec-

²⁷ *Ibid.*, p. 160.

²⁸ *Ibid.*, p. 156.

tivamente en su música? No, porque el compositor mismo debe haber tenido la intención de plasmarlas en ella. Es decir, Alba Herrera no era una excepción en su tiempo; su trabajo me parece sobresaliente por el rigor y la inteligencia con que aplica una particular filosofía de la historia y de la música a su tarea de historiadora. Sin embargo, la concepción del mundo y sus objetos como organismos vivos, la idea del desenvolvimiento del espíritu a partir de un germen inicial, el símil biológico entre la vida de los pueblos y la vida de un individuo, la idea de la música como la expresión de la vida espiritual de pueblos y compositores, la relación de la música con imágenes visuales, y el uso de metáforas derivadas de la naturaleza para describir el acto de crear y el acto de disfrutar la música, no son exclusivos de ella. En otras palabras, no dudo de que Castro haya estado interesado en expresar lo más noble de su espíritu en la música que escribía y que al componer haya pensado acaso en flores y corrientes de agua. Por la misma razón, tampoco dudo de que a través de esas mismas metáforas e imágenes, a través de esa misma búsqueda de las calidades espirituales en la música, podemos tener un acercamiento muy gozoso a la música del siglo XIX. En este sentido, además de los datos concretos sobre una vida musical que ella conoció, Alba Herrera nos ofrece una ventana hermenéutica única desde la cual acercarnos a la música de su tiempo.

II

Esperanza Pulido inicia su libro *La Mujer mexicana en la música* con una introducción sobre las fuentes existentes para el conocimiento de la música prehispánica. Éste no es aún un primer capítulo, sino un preámbulo que justifica su decisión de empezar por la música prehispánica y revela la preocupación de esta historiadora por establecer el valor de sus fuentes: las obras de los cronistas españoles. Pulido cita opiniones de estudiosos de su época que aseguran que estas crónicas son valiosas no sólo como documentos históricos, sino etnográficos, filológicos y antropológicos. Finalmente, muestra también una preocupación por la veracidad de sus fuentes cuando nos asegura que el valor de la información que extraerá de ellas está asegurado también por la posibilidad de cotejar unas crónicas con otras y con los códices existentes. Es su intención, pues, escribir una historia veraz de la mujer en la música, basada en datos encontrados en fuentes fidedignas que ella sacará a la luz e hilará en una narrativa coherente y objetiva.

Esperanza Pulido inicia entonces su libro y dedica tres de sus diez capítulos a la música prehispánica; es decir, una extensión considerable. Esta extensión se debe, en gran medida, a la cantidad de información que la historiadora encuentra en sus fuentes sobre las mujeres prehispánicas. Pero se debe también al interés especial que demuestra por estas mujeres prehispánicas que

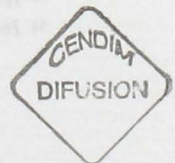


Esperanza Pulido

son *profesionales* de la música. Tal como lo describe la misma Pulido, las mujeres perderán este estatus social en siglos sucesivos y lo recuperarán en forma digna y generalizada sólo hasta finales del siglo XIX, e incluso, plenamente, sólo en el siglo de la propia historiadora. Así, la historia de la profesionalización de la mujer y de su gradual conquista de los ámbitos de la ejecución instrumental y de la composición es lo que Esperanza Pulido va hilando en su narrativa. Una posible lectura de *La Mujer mexicana en la música* es como una crónica de la paulatina recuperación por parte de las mujeres músicas del estatus profesional y digno que perdieron con la Conquista

En consecuencia, además de incluir las descripciones de los cronistas de danzas y ceremonias, Pulido se esfuerza por hacer resaltar que las mujeres eran educadas con cuidado para convertirse en profesionales de la música, que esto les daba un estatus social alto y por mérito propio y que en las danzas privadas las relaciones entre los hombres y las mujeres se veían expresadas con mayor libertad de la que estaban acostumbrados los mismos españoles. Infiere que la técnica vocal de algunas de ellas debe haber sido sobresaliente y, a pesar de que acepta con resignación que “ningun código, descripción o historia nos autoriza a pensar que se les haya enseñado a tocar [flautas, trompetas de caracol, sonajas, huéhuetls, etc.] también a las mujeres”²⁸ —es decir, acepta que no había mujeres instrumentistas— en dos ocasiones especula sobre la posibilidad de que haya habido mujeres creadoras; de que tal como las había compositoras de versos, hubiera también compositoras de melodías:

²⁸ Pulido, *op. cit.*, p. 14.



la parte que tomó la mujer en estos actos [religiosos y sociales] era, desde el punto de vista histórico, más impersonal que la del hombre, quien, por lo menos, aparece dirigiendo y creando melodías, ritmos, instrumentos musicales y coreografías; sin embargo, como ni códices, ni historias registran nombres específicos de compositores, coreógrafos, cantantes o danzarines, no nos parece temerario suponer que, dentro de ese anonimato, englobadas pudo haber habido mujeres artistas creadoras.²⁹

En cuanto a la música, Pulido no se sustrae a los prejuicios mostrados por Alba Herrera —aunque los aplica de manera menos sistemática— y a una concepción de la historia de la música en la que se presupone una manera única de evolucionar para todos los pueblos, con una orientación teleológica basada en la noción de progreso. Dentro de esta concepción, la música polifónica o con un acompañamiento de acordes es superior a la monodia o a la heterofonía, y los diferentes sistemas musicales —pentatonales, modales, etc.— se alinean en una escala del tiempo que tiene por culminación el sistema tonal diatónico de la música occidental posclásica, considerado como el sistema que expone las leyes naturales del sonido y sus armónicos. Vemos en esta concepción, más “cientificada,” un remanente de la fe romántica en el desenvolvimiento y la manifestación inevitable de la naturaleza misma, aunque ya no se le eleve aquí a la categoría de fuerza espiritual.

He aquí un ejemplo de esto:

pese al alto grado alcanzado por las civilizaciones azteca y maya en las artes plásticas, la música hace pensar en ellos como si se tratara de pueblos primitivos; porque al contrario de los griegos y los chinos, si practicaron aquellos una cierta armonía elemental, creemos que desconocieron las leyes naturales del sonido; o sólo tuvieron empírica noción de ellas.³⁰

O bien:

pese a la imaginación y a los buenos deseos de algunos investigadores y músicos contemporáneos, es imposible asegurar aún que la música precortesiana haya alcanzado en México un alto grado de desarrollo, comparable al de las artes plásticas. La filosofía de la historia nos impide recurrir a tales deseos e imaginaciones. Carecemos hasta ahora de documentación etnológicamente comprobada para aceptar que existieran sistemas polimodales en la música precortesiana y otras aseveraciones por el estilo.³¹

Escrito en 1957 o 58, este último párrafo va obviamente dirigido a impartir sobriedad a la glorificación mitificante del pasado prehispánico realizada por las generaciones nacionalistas en las décadas anteriores a la escritura del libro. Pero lo que hay que observar es la ecuación que Esperanza Pulido es-

²⁹ *Ibid.*, p. 12.

³⁰ *Ibid.*, p. 12.

³¹ *Ibid.* pp. 3-37.

tablece: como no podemos afirmar con veracidad que los aztecas utilizaban sistemas musicales polimodales, no podemos afirmar tampoco que hubieran alcanzado un alto grado de desarrollo.

Por otro lado, cuando se abstiene de proyectar un esquema preconcebido, Pulido es sensible a datos muy significativos encontrados en sus fuentes y hace observaciones interesantes. Por ejemplo, afirma que Jacques Soustelle,

analizando la forma que daban los antiguos mexicanos a sus poesías y discursos, observa el empleo de acumulaciones de sinónimos, o términos afines entre sí. Como si la idea necesitara un desdoblamiento de matices para quedar perfectamente fijada en la mente...Pensamos que dicha tendencia encontraba su equivalente en la música. Las frases se repetían a sí mismas, como siguen repitiéndose ahora...Así quedaban grabados en la memoria de los cantores que, como indicamos antes, no podían permitirse la menor desfiguración.³²

Con la conquista la mujer indígena perdió sus cantos y sus danzas y su estatus profesional. Por otro lado, y esto no deja de remarcarlo Pulido, “las que pudieron haber perecido, víctimas de la crueldad de sus dioses...recobraron el derecho a la vida.” Así Pulido nos hace notar que, a pesar de gozar de este estatus profesional, “la mujer estuvo siempre sujeta al hombre por medio de leyes y costumbres ancestrales, que la sustraían a toda iniciativa personal”.³³ Volveré más adelante sobre el aspecto feminista de este libro.

En el primer capítulo dedicado a la música virreinal, Pulido aborda el con-sabido tema de la enseñanza musical, que empezó con la escuela fundada por Pedro de Gante en 1524, apenas terminada la Conquista. Esta enseñanza musical, temprana y eficaz, de los indígenas, llena de orgullo a los historiadores masculinos de la música en México, pero Esperanza Pulido, con justificada razón, no la encuentra tan meritoria cuando dice:

esta escuela donde aprendían los indígenas la música religiosa, estaba destinada exclusivamente a los muchachos. [Pedro de Gante obraba] de acuerdo con la mentalidad hispana. En la vieja nación, la mujer se abstenía de tomar parte pública en actos musicales serios.³⁴

Pulido especula que quizá, aunque no es probable, pudieran haber sido recibidas como alumnas las hijas de indígenas nobles en otras instituciones, “remedos de academias de música y danza.” Pero, afirma, “el canto llano no pertenecía a la jurisdicción femenina.” Es probable y lógico pensar que en las iglesias y durante las diversas festividades religiosas, hayan entonado las mujeres los cantos religiosos ‘de oído’, como lo siguen haciendo ahora, y asume que “las mujeres danzaron, seguramente en las iglesias, según lo practican to-

³² *Ibid.*, p. 34.

³³ *Ibid.*, p. 38.

³⁴ *Ibid.*, p. 42.

davia, pero ya no 'profesionalmente,' como en su cercana antigüedad".³⁵ En resumen, Esperanza Pulido nos pinta un horizonte en el que, con la Conquista, la mujer música indígena no sólo se vio desprovista de su estatus profesional sino que se vio sumida en un analfabetismo musical que la ponía al margen de las manifestaciones musicales de verdadera importancia social y política. Sin duda es un acierto de esta historiadora otorgar esta gran importancia a la educación de la mujer.

En cuanto a las criollas y las mestizas, Pulido reprocha a los cronistas su falta de curiosidad, y encuentra pocos datos sobre ellas en los primeros dos siglos del Virreinato con excepción, por supuesto, de Sor Juana Inés de la Cruz. Pulido cita a la historiadora Nancy O'Sullivan-Beare, quien en un libro titulado *Las mujeres de los conquistadores*, trata de revalorar la aportación femenina al fenómeno de la transculturación de la vida española en las colonias. O'Sullivan llama a esta aportación una "intervención femenina de tipo callado, íntimo y como subterráneo que desempeña la mujer constantemente sin alcanzar lógicamente los honores de la publicidad, pero sin dejar por eso de ser menos eficaz".³⁶ Lo que O'Sullivan parece estar haciendo en su texto es, en términos de feminismo contemporáneo, una reescritura, una recuperación de aquello que se ha situado tradicionalmente bajo el signo de lo femenino: lo callado, lo íntimo, lo subterráneo, con el objeto de revalorarlo, de ponerlo en un mismo nivel que la acción, más extrovertida, de los hombres.

A Esperanza Pulido este tipo de feminismo le interesa poco y responde:

pero lo que a la escritora se le escapó fue el hecho de la idiosincrasia masculina hispana en lo que atañe a la participación de la mujer en las actividades públicas cívicas. Esta idiosincrasia transplantó también sus reales a la Nueva España: la mujer para la casa, el lecho y la iglesia; el hombre para las armas y para las ambiciones.³⁷

Pulido no pide, como O'Sullivan, una transformación de la escala de valores con que se juzga el ámbito tradicional de lo femenino, sino un cambio en lo femenino mismo, y pide para las mujeres, si no las armas, por lo menos sí las ambiciones: oportunidades iguales a las de los hombres en la educación y una participación en la vida musical pública de igual a igual.

Para nuestra historiadora, el XVIII es el siglo en el que "comenzó a enseñarse música a la criolla, sobre todo si se le destinaba a los conventos," y por lo tanto el siglo en el que Pulido misma comienza a encontrar unas "facultades musicales femeninas de México [...] apenas en gestación." A partir de su análisis de este siglo, Pulido empieza a exigir de las mujeres que sobresalgan,

³⁵ *Ibid.*, p. 43.

³⁶ *Ibid.*, p. 48.

³⁷ *Ibid.*, p. 50.

que brillen, que triunfen. Así, al describir las actividades musicales del Colegio de Niñas de Santa Rosa, en Morelia, se congratula de que haya “indicios de una arpista y una violinista,” pero lamenta que “por lo demás, cuando se trata de violinistas, se mencionan siempre varones”.³⁸ Y concluye que “pese a la buena música que aprendían y ejecutaban las *rositas*, no deben haber surgido allí talentos dignos de consideración, pues de lo contrario algún indicio se encontrara en el archivo estudiado”.³⁹

Pulido habla de la sujeción de la mujer al hombre, de costumbres ancestrales hispanas y prehispánicas que la atan y la constriñen al hogar, de su marginación sistemática de la cultura y la educación, y de cómo todo esto contribuye a la creación de “un tipo femenino débil de inteligencia”⁴⁰ que ella encuentra en las mujeres de los siglos anteriores a la Independencia. La excepción a esto es Sor Juana, quien brilla no con un brillo femenino, sino a pesar de ser mujer: por estar dotada de un genio tan excepcional —y aparentemente asexuado, por lo que se desprende del texto de Esperanza Pulido— que vence el obstáculo del sexo: “en [Sor Juana] el sexo fue superado por el enorme talento, hasta el extremo de imponerse este último ante sus contemporáneos masculinos”.⁴¹

Ahora bien, a pesar de las muchas justificaciones sociales que Esperanza Pulido encuentra para el papel poco brillante de la mujer en la música mexicana, no es condescendiente con ellas. Pulido no encontrará la grandeza, el talento y la fama que exige de las mujeres músicas sino hasta el siglo XIX, en la figura de Ángela Peralta, mujer cuya voz extraordinariamente bella supo imponerse pese a los defectos físicos de la artista: “achaparrada, gorda, con ojos saltones de mirar estrábico.” Ella fue la primera artista mexicana de renombre internacional, la primera empresaria, la primera impulsora de óperas mexicanas, la primera compositora de música de salón. A partir de allí los nombres de las cantantes de fama internacional se multiplican.

Sin embargo, respecto a los otros ámbitos de la música en el siglo XIX, Pulido se pregunta:

¿cuál de todas estas mujeres amerita menciones biográficas extensas en la historia de la música en México? Tal parece como si sólo el canto debiera seguir produciendo lumbreras, a lo que contribuía la naturaleza con el don de la voz; así como la falta de obligación de profundizar los estudios musicales requeridos por el dominio perfecto de cualquier instrumento de concierto, o la creación musical, sobre todo.⁴²

³⁸ *Ibid.*, p. 68.

³⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁴¹ *Ibid.*, p. 51.

⁴² *Ibid.*, pp. 88-89.

Es decir, una vez abiertas las puertas de la educación e incluso de los escenarios, Pulido no encuentra otra explicación para la falta de brillo de las mujeres músicas que la indolencia: el hecho de que ni las instituciones educativas ni, por lo visto, las mismas mujeres se impongan la obligación de profundizar en los estudios musicales.

Finalmente, nos dice: “la segunda decena del siglo actual permitió a las mujeres mexicanas la entrada activa en el concertismo militante”⁴³ en el cual destacaron por fin mujeres instrumentistas: la primera gran pianista, la primera cantante de lied, la primera notable ejecutante de música de cámara. En el terreno internacional, dice, son más las mujeres que han dado renombre al país que los hombres. Respecto a la falta de mujeres compositoras escribe:

este es un hecho sumamente desalentador, que pudiera encontrar su explicación...en la falta de propaganda y enseñanza práctica peculiar de las clases de composición del conservatorio. Si desde el aprendizaje de la armonía elemental se le inculcara al alumno la alegría de las progresiones musicales...en forma racional y amena, seguramente que en otros tiempos no hubieran escaseado las mujeres que estudiaran con éxito la composición.⁴⁴

Pulido está convencida de que dadas las condiciones requeridas, la mujer es apta para la creación musical. Pero esto exige la adquisición de “la enorme voluntad que requiere una carrera musical que merezca a título propio el derecho de llamarse como tal”.⁴⁵

Se ha señalado que *La Mujer mexicana en la música* es un texto pionero de la musicología feminista y sin duda alguna lo es. A mí me parece también pionero en otro aspecto. El formato más socorrido de las historias generales de la música y, más importante aún, la concepción más frecuente de la historia de la música consiste en la sucesión de un gran hombre tras otro, una gran obra —compuesta por un hombre— tras otra, un gran estilo de composición —desarrollado por un hombre— tras otro: grandes hombres y grandes obras. Quizá debido a su objeto mismo de estudio, en los primeros capítulos del libro Esperanza Pulido hace una historia de la música diferente a las habituales. La música compuesta por las mujeres mexicanas es inexistente o por lo menos no queda rastro escrito de ella, la música que interpretaban se desconoce y no hay ningún nombre sobresaliente durante siglos a excepción del de Sor Juana. Un acercamiento a la historia como sucesión de grandes nombres y de grandes obras no le era, pues, posible. En parte por esta peculiaridad de su objeto de estudio, pero en parte sin duda por su propia experiencia como

⁴³ *Ibid.*, pp. 123-24.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 125.

mujer profesional de la música, lo que Esperanza Pulido escribe es más que nada una historia de instituciones educativas y profesionales, de rituales y costumbres sociales, de condiciones sociales para el desenvolvimiento de la mujer, una historia de la vida musical y de la participación de la mujer en ella: en breve, una historia social, una historia en que la capacidad de la mujer de producir su propia vida material, como músico, es determinante.

Esto es notorio, sobre todo, en los capítulos anteriores al gran despegue de la mujer como músico profesional en el siglo XIX. A partir de los capítulos dedicados al siglo XIX y en especial en su análisis del siglo XX, nos encontramos una concepción de la historia mucho menos radical: su relato se convierte en una sucesión de nombres —unos más, otros menos— grandes y famosos, casi en una colección de *curricula*, en la que, quizá por la dificultad de no tener la distancia histórica que da el paso del tiempo respecto a contemporáneos y casi contemporáneos, la percepción analítica de Pulido se hace menos presente. Es importante entender, sin embargo, que esta transformación en su enfoque no es casual ni se debe únicamente a la adopción de un modelo histórico tradicional. En estos capítulos la concepción de la historia como sucesión de momentos de gloria se emparenta con el tipo de feminismo que ejerce Pulido: ella quiere no sólo un relato histórico, sino también un acontecer histórico en el que las mujeres luchan codo a codo con los hombres por cada uno de los momentos de gloria y de triunfo. El texto de Esperanza Pulido, entonces, sigue siendo radical porque no es la historia de los grandes hombres y sus mujeres, sino una historia protagonizada por las mujeres, grandes y pequeñas, con lagunas, desencantos y triunfos, pero única —y diferente— en ese sentido.

III

Rostros del Nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación de Yolanda Moreno Rivas es un libro sumamente complejo, provocativo y lleno de ideas. Los párrafos de relleno, de introducción o transición, podrían contarse con los dedos. A pesar de esta complejidad, *Rostros del Nacionalismo* está escrito de manera amena y a menudo humorística. Me propongo hacer aquí un recorrido necesariamente superficial por el libro para destacar algunas de las ideas que me parecen más relevantes. La exposición de estas ideas estará acompañada de la crítica de las mismas. Quiero entonces aclarar que si la crítica parece intensa es porque el libro de Yolanda Moreno Rivas es sumamente estimulante y porque uno de sus valores reside precisamente en su capacidad de provocar al lector a un diálogo imaginario con el texto y de invitarlo a recorrer hasta el final los muchos caminos que abre.

Desde el título mismo Moreno Rivas nos dice de lleno que lo que nos plantea es una interpretación personal del fenómeno del nacionalismo musical en



Yolanda Moreno Rivas

México. En los primeros capítulos nos dice también claramente lo que se propone y en qué difiere su historia y su trabajo crítico de todos los demás.

Al tratar de entender el nacionalismo de la Escuela Mexicana de Composición —la de Chávez y Revueltas, por llamarla de alguna manera— Moreno Rivas se percató de que este nacionalismo

replanteaba dentro de un nuevo contexto una síntesis artística que ya se había intentado en épocas anteriores y que podría definirse como la incorporación decidida y la interacción en la obra musical de elementos de origen dispar y a veces opuesto.⁴⁶

Se vio entonces en la necesidad de remontarse hasta la música colonial con el objeto de reconstruir la historia ya no sólo de las creaciones musicales, o de ciertos hombres y obras o estilos, sino de un fenómeno o concepto: el de la representación de lo nacional en la música. Esta búsqueda, que engloba obviamente también una concepción, desarrollada con anterioridad, del arte como un producto social, la lleva —aunque no lo dice exactamente en estos términos— al entendimiento de que el fenómeno del nacionalismo en la música no se puede considerar como un asunto que se plantea y se resuelve en la esfera de lo puramente musical, sino que también atañe a lo ideológico, lo social y lo político.

Revisando la literatura sobre el tema del nacionalismo en el siglo XX, Moreno Rivas llegó a la conclusión de que quedan áreas por explorar e interrogantes sin plantear que ella parece agrupar en dos campos: uno, el de lo estético-musical, y otro, el de los contenidos ideológicos de las obras.

⁴⁶ Moreno Rivas, *op. cit.*, p. 12.

Las primeras áreas pueden resumirse en esta pregunta: ¿cómo se relacionan la materia popular y la culta en la música nacionalista en un nivel estético y técnico, y cuál es el resultado de esta relación? En cuanto a las segundas, esta historiadora se pregunta:

¿qué representación de lo nacional transmitieron los compositores a través de un determinado manejo de las formas sonoras, y más concretamente, a quiénes, a qué clases sociales, iba dirigido el mensaje nacionalista en música?⁴⁷

Por otra parte, también nos dice que:

a pesar de su importancia, el problema de la asimilación y “sublimación” de los estilos populares fue un aspecto secundario en la producción musical de los compositores nacionalistas. La meta real de esa generación de músicos fue la creación y formación de un lenguaje sonoro [moderno y actual], para lo cual la nueva búsqueda y expresión de lo mexicano fue un estímulo vital y refrescante.⁴⁸

Moreno Rivas considera el problema de la modernidad, entendida como una sincronización en relación con los acontecimientos y desarrollos musicales importantes detectables en el exterior del país, como el problema central de la música en México. En este sentido, su tesis principal será que:

el movimiento nacionalista fue un momento privilegiado de la historia musical de México. Resolvió las carencias básicas que ahogaron a la música mexicana durante el siglo XIX. Propició la destreza y el dominio en el oficio, el enriquecimiento y mayor complejidad de las técnicas y permitió la renovación de la temática. El nacionalismo aseguró el ingreso de la música mexicana a la modernidad y abrió las puertas a una originalidad largamente buscada.⁴⁹

Así, hay tres grandes temáticas que Moreno Rivas aborda, tres grandes preguntas convertidas en hilos conductores de su análisis: 1) ¿En qué consiste la representación de lo nacional y cuál es su relación con la ideología dominante? 2) ¿Cuáles son los medios sonoros que inventan o se procuran los compositores para la representación de lo nacional y cuál es la relación entre los materiales musicales cultos y los populares? 3) ¿Cuál es el grado de rezago o actualización y, quizá más importante, el grado de comprensión y de dominio de los compositores mexicanos de las técnicas más nuevas de composición en los centros de la cultura occidental? Finalmente, por supuesto, se pregunta, ¿cómo interacciona todo esto?

⁴⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 23.

Con estos tres hilos conductores Moreno Rivas entreteje su texto; desarrolla uno sin perder de vista al otro y procura siempre establecer la relación entre ellos y, sobre todo, iluminar a uno a través del otro. Si a esto unimos la cantidad de información manejada, las referencias a la mentalidad de las distintas épocas, los periodos cubiertos, la cantidad de obras que conoce y comenta siempre de manera esclarecedora, el resultado es un verdadero *tour de force* que deja exhausto a un lector atento.

En la introducción a su libro y en un primer capítulo titulado “Para una definición de nacionalismo,” esta historiadora nos plantea las tesis y métodos centrales de su libro. Nos dice, por ejemplo, que uno de los resultados de su revisión de la historia de la música en México en busca de patrones generales caracterizadores fue “la comprobación y la observación de síntesis artísticas previas al nacionalismo de este siglo, como solución siempre pasajera o provisional *al reto de la pluralidad cultural* que subyace en la realidad mexicana”.⁵⁰ Nos dice también que

la persecución de una identidad sonora, excluyente y diferenciada, se manifestó en diversas épocas como una tendencia muy definible hacia la incorporación de los variados elementos que conforman la realidad y la pluralidad nacional. Numerosas veces lo indígena, lo mestizo, lo popular y lo culto han tratado de integrarse en una obra significativa.

Concluye entonces lo siguiente:

tomando en cuenta estos antecedentes, la escuela mexicana de composición podría considerarse como la consolidación de una corriente subterránea que siempre apuntó hacia una síntesis de las pluralidades étnicas o sociales y a la integración de un mensaje sonoro que pudiera ser comprendido, por igual, por las diferentes razas y clases sociales que formaron esa abstracción que denominamos nación.⁵¹

Uno de los grandes aciertos de este libro es el de plantear la necesidad de entender resultados sonoros a la luz de realidades sociales y preocupaciones generales de tipo ideológico. Es también un acierto, me parece, tomar en cuenta en un discurso musicológico el hecho de que existe una pluralidad cultural (y racial y de clase) en la realidad mexicana, pluralidad dentro de la cual sucede la música. Quedémonos con la idea de que Moreno Rivas emplea los términos “pluralidad” y “síntesis” en estas tesis centrales de su libro y observemos de qué manera utiliza estas categorías en su análisis de la música anterior al siglo XX.

Esta historiadora dedica dos capítulos de su libro a la música novohispana, en los que sostiene dos cosas fundamentales: primero, que la función social

⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹ *Ibid.*, p. 25.

misma de la música aseguró la presencia de una tradición técnica y estilística —la de la música religiosa— basada en un código estricto, cuyo conocimiento era transmitido por las instituciones que lo empleaban. Ello no solamente hizo posible obras de alto nivel técnico, sino que también aseguró la continuidad y la “modernidad” de una tradición musical. Esto sucedió hasta el resquebrajamiento de estos códigos con la adopción del estilo italiano a finales del siglo XVII, el surgimiento del músico libre en el XVIII y, finalmente, la consumación de la Independencia. Es importante hacer notar aquí también que Moreno Rivas considera que “la música religiosa producida durante el virreinato fue el resultado de la aplicación y práctica de un oficio severo que nunca se consideró a sí mismo como arte, ni se practicó en el sentido individualista del arte romántico”.⁵² Como veremos más adelante, esta historiadora considerará como uno de los valores más importantes que podemos encontrar en la música de compositores como Ponce y la generación de los nacionalistas del siglo XX el que hayan sido capaces de desarrollar un estilo personal que, a su juicio, garantiza la buena factura de una obra por encima de sus contenidos nacionalistas.

La segunda tesis fundamental de Moreno Rivas sobre la música colonial es que en este periodo surgió un arte distintivamente novohispano, el villancico, que reflejaba los sincretismos y los entrecuchos culturales que eran parte del ámbito cultural del compositor americano. Sobre este arte la historiadora nos dice:

Al lado de la música hierática y escolástica del *officium divinum*, floreció como una expresión incontenible y original, cultivada por los mismos autores catedralicios, la antigua forma del villancico. No es extraño que esta flexible forma poético-musical de origen renacentista fuese el recipiente de la primera expresión sonora de carácter enteramente americano.⁵³

Y agrega:

la abundancia en la producción de villancicos de vena popular durante el siglo XVII es una comprobación de un arraigo y demanda que alcanzó a todas las clases sociales y composiciones raciales de la Colonia. Su vitalidad y persistencia se debió a su calidad de arte social...Era primordialmente un género de participación, por medio del cual el compositor cumplía de maravilla con las necesidades comunicativas de su arte.⁵⁴

⁵² *Ibid.*, p. 29.

⁵³ *Ibid.*, p. 35. Moreno Rivas se equivoca aquí al considerar al villancico “étnico” o “regional” un género enteramente americano puesto que este tipo de villancico era, de hecho, una tradición importante en España, quizá porque en la metrópolis había la misma necesidad que en las colonias de comprender, separar y clasificar una gran diversidad cultural y étnica.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 38.

Más adelante nos dice:

en la Nueva España [el villancico] fue una síntesis —fugaz como todas las síntesis— que no pretendió transmitir la definición absoluta y definitiva de lo criollo, lo mestizo y lo indígena (como posteriormente lo haría el nacionalismo). En las variadas formas del villancico todas las clases sociales tuvieron gozosa existencia real, aunque cada una de ellas actuara dentro de una universalidad que fue la española. Cada una de las castas de la Colonia figura en el villancico con una existencia decorativa, extravagante, antiintelectual y metafórica. Frecuentemente los personajes que cantan las glorias y alabanzas de algún santo son indios, negros, mestizos, guineos, vascos, usando un español macarrónico salpicado de todo tipo de gracejos y ostentosos defectos de pronunciación.⁵⁵

Moreno Rivas tiene razón en caracterizar al villancico como un género lúdico, anti-intelectual y vital. Acierta también, a mi parecer, en señalar que en el villancico se deja ver una conciencia de y una preocupación por la composición diversificada de la sociedad novohispana, y acierta, finalmente, en decir que el villancico probablemente no pretendió una definición definitiva de ninguna cultura o etnia. Lo que parece escapársele —y volveré a las razones para esto más tarde— es que probablemente tampoco se proponía una síntesis ni en un nivel ideológico ni, probablemente, en un nivel musical. Por esta misma causa, los villancicos no pueden tampoco ser una síntesis “incipiente” como dice más adelante en su texto: al contrario, son probablemente un fruto muy logrado de la intención de los autores. Ahora bien, ¿cuál era la verdadera intención de sus autores? Nunca la sabremos con certeza pero, ¿podemos realmente asumir que la intención era una representación de lo nacional? El concepto de nación no existía; lo que había era una pluralidad de etnias y clases sujetas a un mismo rey, sin igualdad de derechos jurídicos; algunas tenían sus propias leyes y se consideraban una nación en sí. Esta pluralidad se ve efectivamente reflejada en el villancico, pero la representación no es participativa. Siguiendo las premisas de la propia Moreno Rivas, habríamos de preguntarnos, tal como ella plantea en su introducción, ¿qué instituciones proporcionaban la música, cuál es el papel del compositor como productor-de-música y a qué clases sociales estaba dirigida? Los villancicos, en su abrumadora mayoría, fueron compuestos por los mismos compositores catedralicios que, a decir de la misma Moreno Rivas, participaban en la evangelización y en el mantenimiento de la ideología y el orden jerárquico de la sociedad novohispana. Sus destinatarios principales eran, como ella misma lo dice, las castas populares. Sin embargo, los que hablan en los villancicos no son los negros sino los criollos y españoles, aunque hablen como negros, y lo que tenemos en el villancico es una representación criolla de lo negro o lo indígena, hecha para negros e indígenas, y no una representación plural y participativa de varias culturas a través de un material sonoro.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 39.

En sus capítulos sobre el México independiente del siglo XIX, Yolanda Moreno Rivas maneja algunos conceptos importantes. Nos dice por ejemplo, ya desde su introducción, que es necesario entender que

en la historia de la música mexicana hay una discontinuidad histórico-estilística que se caracteriza por súbitas interrupciones en la transmisión fluida de estilos y técnicas.⁵⁶

Habiéndose perdido la continuidad garantizada en el periodo colonial, en el siglo XIX

se podrían definir y resumir los desarrollos estilísticos o formales como un intento prolongado, a veces infructuoso o parcial, de penetrar en los grandes estilos románticos y códigos culturales europeos considerados como valores universales.⁵⁷

A este respecto escribe:

el músico del México independiente fue incapaz de lograr de inmediato la evolución psicológica, formal y expresiva así como un manejo ágil del oficio que le permitiese la construcción de una sinfonía, una sonata o un concierto.⁵⁸

La idea de que los músicos mexicanos no lograron escribir obras dentro de la tradición centroeuropea, basadas en el desarrollo temático como ocurre, por ejemplo, en la forma sonata, no es nueva. Lo novedoso es el tipo de descripción que hace esta historiadora de cuáles son los elementos primarios y cuáles los derivados en este estilo de composición. Esta descripción le permite ser más precisa dentro de esta particular línea de apreciaciones analíticas, y adaptar con éxito a su valoración de la música mexicana el concepto de “malentendimiento” de las coordenadas de un estilo artístico, derivado del trabajo del historiador de arte Jorge Alberto Manrique.

Nos dice por ejemplo que:

el compositor de la primera mitad del siglo XIX fue plenamente consciente de las actitudes y sensibilidades que daban origen a la música romántica. Pero al adaptar las novedades del lenguaje y, básicamente, las nuevas posibilidades de una armonía expresiva y cromática de un modo superficial o parcial, predominó en su música el elemento más obvio y de más fácil asimilación: la expresividad apoyada en el movimiento de la melodía.⁵⁹

En cuanto a los contenidos ideológicos de la música, escribe:

al iniciarse la Independencia hubo una semblanza de pluralismo cultural. Sin embargo, las diferencias étnicas o culturales permanecieron sumergidas y se optó por un solo modelo de

⁵⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 60.

cultura: el modelo liberal burgués que implícitamente creía en la universalidad de todo proyecto estético que surgiera en sus filas.⁶⁰

Moreno Rivas no desarrolla a fondo lo que este modelo liberal burgués representa, pero al describir los contenidos de la música del siglo XIX señala tres grandes series temáticas, la primera de las cuales parece corresponder a esta ideología predominante y permear el enfoque que los compositores dieron a las otras dos. Para esta historiadora, la primera de dichas series

equivale a la expresión más íntima de la burguesía decimonónica: sus opciones éticas y estéticas. Su limitado perímetro sentimental —el permitido por las buenas costumbres— se podría denominar romanticismo intimista y familiar.⁶¹

La segunda consiste en la exposición de una temática local y nacional expresada a través de los aires nacionales, recolecciones tópicas de tonadas, temas y costumbres. La tercera estuvo constituida por una serie de elaboraciones y reelaboraciones de himnos y marchas cívicas, ocasionadas por los numerosos conflictos bélicos.

Moreno Rivas se concentra en la segunda de esas series y en la relación que mantiene entre la música y la ideología de la época. He aquí lo que nos dice:

para ese primer mexicanismo, un tema, un acento...bastaba para convertir un poema...o una novela...en obra mexicana...A la exigencia radical de una literatura y un arte autónomos e independientes se respondió...con...la designación y descripción de las diferentes regiones...En muchos casos la designación de lo diferente sustituyó a un intento real de traducción artística y la descripción de una identidad ocupó el lugar de la expresión propia.

Y un poco después:

¿Como reunir la pluralidad étnica que caracterizaba al país y sus prácticas musicales opuestas y distantes? La solución inicial de los compositores mexicanos fue la más obvia: la suite, el popurrí. A falta de una creación *sui generis* bastaba con la enumeración seriada de temas...Con los temas vernáculos, las danzas semicultas, las canciones...se podría crear un todo fragmentado que diese la impresión de una unidad sonora.⁶²

Hay en estos párrafos varias ideas muy interesantes. Moreno Rivas se da cuenta de que lo que caracteriza a estas suites y popurrís es su calidad designativa, enunciativa y descriptiva, y que lo que designan es sin duda una pluralidad de etnias y de prácticas musicales diferentes. Les reprocha, sin embargo, que no sean, por un lado, una verdadera traducción artística y una

⁶⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁶¹ *Ibid.*, p. 73.

⁶² *Ibid.*, p. 77.

unidad sonora, y por otro, que no sean una creación *sui generis*, ni una expresión personal. Más adelante nos explicará que en un nivel musical estas piezas se limitan a la enumeración seriada de temas armonizados, exentas de todo desarrollo temático y de estructuras formales con un mínimo de complejidad. Sin embargo, siguiendo de nuevo los planteamientos iniciales de Moreno Rivas, en los que se propone preguntarse qué representación de lo nacional hacen los compositores, encontramos que ella misma nos da los elementos para entender lo que quizá ella no alcanza a entrever: que la representación que nos intentan brindar estas piezas no es la de una síntesis, no es la de una identidad integral y única, sino precisamente la de un todo fragmentado, y que quizá la suite y el popurrí sean efectivamente los medios ideales para representar una realidad de este tipo.

¿Por qué entonces el reproche al uso del popurrí y la suite? Moreno Rivas utiliza aquí un sistema de valores derivados de una concepción, de nuevo, organicista de la obra musical, según la cual el valor de una obra reside en su coherencia interna, en la manera en que las partes están integradas en un todo con una estructura omnipresente y en que cada aspecto de la obra halla su razón de ser en su pertenencia a este todo. Esta concepción se encuentra encarnada precisamente en las composiciones más importantes de la tradición decimonónica y romántica centroeuropea, y es indudable que puede ser de gran utilidad para juzgar las obras que efectivamente toman dichas obras como modelos, pero no necesariamente es adecuada para evaluar toda la música mexicana ni aquella producida por otras tradiciones de la misma Europa, como la italiana. En este caso concreto, dicho sistema de valores lleva a Moreno Rivas a una contradicción. La contradicción estriba en reconocer —en un nivel ideológico— que existen la representación de una pluralidad y la voluntad de designar (con base en la noción de diferencia que ella misma reconoce) una serie de entidades que dan como resultado un todo fragmentado y, sin embargo, en exigir en la música una síntesis cuya posible ausencia se atribuye necesariamente a una deficiencia técnica de los compositores.

Otros criterios derivados hasta cierto punto de esta concepción son, por ejemplo, que el valor de una obra reside en su factura técnica y que la capacidad de un compositor de desarrollar un estilo propio tiene una importancia mayor que aquella que puedan darle a la música sus contenidos ideológicos. Estos dos criterios serán aplicados por Moreno Rivas en los capítulos subsiguientes de su libro.

Uno de los capítulos más interesantes, en el que los nexos entre factura musical, ideología y búsqueda de la modernidad están más finamente planteados, es el dedicado a la música de Manuel M. Ponce. En su revaloración de la obra de este compositor, Moreno Rivas nos dice que uno de los mayores problemas que ha tenido la crítica para enfrentarse a ella ha sido la falta de comprensión de la relación en su obra entre música e ideología. La música

de Ponce, nos dice, “es actualmente un arte sin rostro, descalificado por motivos absurdos o venerado por motivos equivocados”.⁶³ Moreno Rivas critica a aquellos comentaristas que ven en la autenticidad del material temático la medida de valor de una obra musical, que valoran la obra de Ponce por el hecho de que utiliza materiales populares o, incluso, que quieren adjudicarle preocupaciones políticas y sociales que en realidad no tuvo. Por otro lado, critica también a aquellos que no aquilatan que los verdaderos logros de Ponce se dan a nivel de la factura de sus obras y de la creación de un estilo personal.⁶⁴

Para esta historiadora, la obra de Ponce se sitúa por encima de las referencias que hace a materiales nacionales. Nos dice, por ejemplo, que aun en su primer periodo, las obras más abiertamente mexicanistas

demuestran un avance formal y una posición más activa del compositor frente al tema popular que ya no se limitaría a hacer armonizaciones bellas y expresivas —pero finalmente neutras— de canciones mexicanas...Desde la perspectiva que le daba un mayor dominio técnico, Ponce comprendió que la efectiva construcción de una pieza no dependía tanto de la procedencia de los temas sino de su posición y proporción dentro de ella.⁶⁵

En cuanto a la posición personal de Ponce respecto a la utilización de materiales derivados de la música popular, escribe:

un arte se define no solamente por lo que incorpora. Lo que se niega o se excluye es igualmente definitorio...Ponce...trazó una separación...tajante con respecto al elemento indígena...[En sus opiniones sobre lo indígena] Ponce expresa algo más que una incompreensión ingenua o un rechazo; expresa la desconfianza hacia un material no moldeable. Es una decisión y un juicio estético...El “melos” indígena era un elemento anguloso, duro y seco que se resistía a ser manipulado.⁶⁶

Nos dice también que

en vez de pretender abarcar todas las posibilidades de lo nacional o lo folklórico, la música de Ponce prefirió hundir sus raíces simultáneamente en un pasado recalcitrantemente romántico y en el arte popular que se resumía en las costumbres musicales de la provincia mexicana. Sus relaciones con las fuentes populares son de carácter íntimo, instintivo, provinciano... Ponce destaca y rescata de los lenguajes populares únicamente lo que coincide con el flujo interno de su música...esa esencia “mexicana” tan buscada por los nacionalistas *no es únicamente lo general, lo que puede ser aplicado a todas las músicas mexicanas, sino lo que “individualiza”* los materiales que encarnan en cada obra específica. Por ello, su arte mexicanista *no es un arte público como el de Chávez*, es un arte privado...En una cultura popular *aún no masificada*, como la que conoció Ponce a principios de siglo, cada canción era una proposición interior, un momento irrepitible y no estandarizado de un sentimiento individual.⁶⁷

⁶³ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 107-108.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 95.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 109, el subrayado es mío.

Así, por medio de un análisis de los nexos entre ideología y música en la obra de Ponce, Moreno Rivas nos brinda elementos para una valoración más rica de la obra de este compositor y establece importantes diferencias entre sus propuestas estéticas y sociales y las de la generación posterior de nacionalistas. Por otro lado, hay que señalar que Moreno Rivas concede a Ponce lo que no concedió a los compositores del siglo XIX: la posibilidad de no representar una esencia nacional única y totalizadora.

Moreno Rivas dedica los tres capítulos finales de su libro a la escuela nacionalista del siglo XX. Mis comentarios, sin embargo, se detendrán en el capítulo sobre Carlos Chávez, que es tan interesante como el de Ponce. Adoptando una concepción teleológica de la historia, Moreno Rivas representa la escuela de composición inaugurada y definida por Chávez como la culminación de aquella corriente subterránea de síntesis sonora y de representación de una identidad nacional, cuyo recorrido ella traza desde la Colonia. Para la autora, la Escuela Mexicana de Composición representa también, por las características que revistió esta síntesis, el ingreso definitivo de la música mexicana a la modernidad musical y el desarrollo, por parte de los compositores, de una técnica de composición sobre la cual tuvieron pleno dominio.

Uno de los grandes aciertos de este capítulo es el reconocimiento de la íntima relación que existe entre la música de Chávez y su actividad como hombre público —como funcionario, educador y político— y del hecho de que esta relación se establece, parcialmente al menos, a través de los contenidos ideológicos de aquella parte de su obra que puede considerarse abiertamente nacionalista:

Sin lugar a dudas existe una dinámica socio-cultural de la música que Chávez tuvo la claridad de detectar. Al comprender que los problemas técnicos de la música pueden ser objeto de indagación histórica y sociológica, de una manera empírica, si se quiere, aceptaba que la música era también el símbolo e imagen de la realidad social. Esta preocupación repercutió de una manera casi obsesiva en sus escritos, conferencias y declaraciones públicas. La conciencia de practicar un arte responsable y social era un seguro de racionalidad y legitimidad. Aclaraba el sentido de la obra y era, en última instancia, una garantía de efectividad social.⁶⁸

Y más adelante:

[Rivera y Chávez] pretenden, o *pretendieron* traducir la experiencia de todas las comunidades del país, la constante transformación a través de las culturas y de las razas disímbolas y la permanencia de la nacionalidad.⁶⁹

Moreno Rivas señala así que la representación que hace Chávez de lo nacional corresponde a una identidad única y sintética, que se pretende re-

⁶⁸ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 150.

conocible como tal por todos los grupos sociales del país. Señala, también muy acertadamente, que estas características son en parte el resultado de una confluencia: la de las genuinas preocupaciones sociales de Chávez con la necesidad de legitimar la función social de su arte y de garantizar su incidencia y su importancia en la cultura nacional.

En cuanto a la muy ansiada modernidad en la música mexicana, Moreno Rivas analiza con éxito las características que hacen a la obra de Chávez cien por ciento moderna en un nivel musical. Respecto a la propuesta estética de una modernidad nos dice lo siguiente: “Al ampararse en la búsqueda de categorías distintivas como ‘la sobriedad,’ ‘el hieratismo,’ y el ‘antisentimentalismo’—características que, como lo explica Moreno Rivas, este compositor cree encontrar en la música indígena—la música de Chávez se definía a sí misma y se distanciaba definitivamente del arte burgués que le precedía”.⁷⁰ Y también:

Chávez proponía un acercamiento a la simplicidad y a la medida, y aun —llevado por la exageración de una virtuosa sobriedad— el rechazo de lo “estético” y la belleza sonora como valor en sí.⁷¹

La preocupación de Chávez por la austeridad y la sobriedad como características de una sensibilidad moderna confluyen —nos hace notar la historiadora— con sus propuestas éticas, derivadas de sus preocupaciones sociales:

la preocupación del joven compositor y funcionario por los objetivos éticos y educativos de la música rebasaron lo meramente personal...Es importante notar cómo evolucionó en el pensamiento y la obra de Chávez este rechazo de lo estético como un valor en sí y corroborar que, aunque jamás llevo esta discriminación ética de la belleza hasta sus últimas consecuencias...ésta surgió paso a paso en la negación paulatina de los elementos exclusivamente sensoriales en su música...La preferencia por la construcción y la estructura lineal en oposición a la armónica, la precisión y cuadratura rítmica, son características que conforman un aspecto de un estilo de composición practicado por Chávez que no casualmente se originó en las colosales exigencias y voluntarismos éticos del autor.⁷²

Finalmente, Moreno Rivas encuentra en esta síntesis de lo nacional una perfecta congruencia con una preocupación central de Chávez por la forma musical. Esta congruencia, ansiosamente esperada por ella, constituye finalmente, gracias a la maestría y al dominio técnico de Chávez, una síntesis de ideología y forma musical que se resuelve en el arquetipo mismo del arte nacional:

la *Sinfonía India* presentaba una formulación sonora en la que forma y contenido eran equivalentes o similares. El tema indígena, transplantado fuera de su tiempo, lugar y cultura,

⁷⁰ *Ibid.*, p. 148.

⁷¹ *Ibid.*, p. 135.

⁷² *Ibid.*, pp. 137-38.

asumía un nuevo significado, iba más allá de la pura reconstrucción arqueológica y sentimental para colocarse en el terreno de los arquetipos.⁷³

El concepto de identidad nacional que se maneja después de la Revolución de 1910—y que maneja Yolanda Moreno Rivas—es un concepto mestizo, de síntesis. Ella tiene plena razón al afirmar que en la música de la Escuela Mexicana de Composición este concepto de identidad única encuentra una congruencia feliz y privilegiada con los medios expresivos. El problema que nos plantea un libro como *Rostros del nacionalismo* es el intento de aplicar este concepto sintético y mestizo al análisis de las representaciones musicales de lo nacional en tiempos anteriores al nuestro. La aplicación no siempre resulta. Un par de conceptos claves son los de síntesis y pluralidad. Una síntesis no es lo mismo que una representación de lo plural: la síntesis por definición cancela la pluralidad, y si es verdadera, el producto es un todo nuevo en el cual las partes originales pierden las características que las hacen entidades diferentes unas de otras. Por esta misma razón, en una sociedad de clases y grupos étnicos diferenciados la formación del concepto de identidad no se da en realidad en forma de síntesis; muy a menudo lo que se nos presenta con apariencia de síntesis es una relación: una confrontación con lo ajeno para mejor reconocer, definir y afirmar lo propio. Así, materiales musicales de etnias y grupos sociales diferentes pueden estar presentes no para fundirse, sino para contrastar: un material negro puede estar presente para reafirmar, con su negrura, la blancura de lo blanco, sin que se pretenda una síntesis o una pluralidad, sino al contrario: una mejor definición de uno a costa del otro.

El gran mérito de *Rostros del nacionalismo* es que nos empuja a pensar en estos términos, que nos brinda incluso los elementos para ir más allá de los hallazgos contenidos en él y resolver por nuestra cuenta las cuestiones que en ocasiones sólo se resuelven de manera aproximada en el libro. No importa si Yolanda Moreno Rivas no lleva sus planteamientos hasta sus últimas consecuencias; no importa: ninguna obra pionera recorre todos los caminos que descubre y este libro los recorre, de hecho, en forma extraordinaria. Lo importante es que es la primera obra que señala una metodología de este tipo para resolver el problema de lo nacional en la música mexicana, y que sus aportaciones son esclarecedoras y estimulantes.

No voy a abundar en las conclusiones de este primer análisis de la obra de Alba Herrera y Ogazón, Esperanza Pulido y Yolanda Moreno Rivas. El

⁷³ *Ibid.*, p. 170.

análisis mismo me parece que consiste principalmente en conclusiones. Simplemente quiero invitarles a leer estas obras ya no con el propósito de encontrar en ellas tal o cual dato específico sobre la música en México, sino para observar con la imaginación a estas tres mujeres en el momento en que realizan su trabajo como historiadoras. La lectura es muy gratificante. Las personalidades de las tres aparecen con una claridad y una integridad asombrosas: todas se entregan al trabajo de interpretación y de valoración con una enorme valentía. Las tres tienen una unidad de propósito que queda clara desde el principio y las tres se enfrascan en una lucha a veces placentera, a veces a brazo partido, con sus materiales para llevar a cabo lo que se proponen con un éxito, si no total, ciertamente muy envidiable.



Este artículo analiza la obra de Alicia Urreta, *Salmodia I* para piano (1971). Los factores que se señalan como unificadores del proceso temporal no se consideran automáticamente suficientes. Al contrario, el presente estudio examina los marcos metodológicos que permiten descubrir, clasificar y valorar la función de dichos factores dentro del proceso atonal de la obra. La coherencia armónica de *Salmodia I*—y en particular la manera de revelar y explicar dicha coherencia— sirve como punto de partida para reflexionar sobre la correlación entre los métodos analíticos, la percepción auditiva y la valoración estética de la obra. Desde un punto de vista analítico, el propósito de este trabajo es triple: señalar los factores que unifican la pieza, definir el sentido de devenir que comunica y justificar la proporción y finalidad de las partes que la integran.

This article presents an analysis of Urreta's Salmodia I for piano solo (1971). The elements indicated as unifiers of the temporal process are not automatically deemed sufficient. On the contrary, this study examines the methodologies that allow a researcher to find, classify and value the functions of those elements within the atonal framework of the piece. The harmonic coherence of Salmodia I—and especially the way in which this coherence can be discovered and explained—is used as the basis to examine the correlation between the distinct analytical methods, the auditory perception, and the aesthetic appreciation of the work. From an analytical point of view, the purpose of this paper is threefold: to identify the factors that unify the piece, to define how the piece conveys a sense of motion and temporality, and to justify the proportion and purpose of its composite parts.

Compuesta a principios de la década de los setenta (1971), *Salmodia I* presenta un caso interesante, tanto para el análisis musical como para la reflexión sobre la finalidad y alcance de la actividad analítica misma. El momento histórico en el que esta obra aparece se caracteriza por la extrema —y en más de una manera problemática— diversidad de prácticas compositivas ejercidas en escenarios nacionales e internacionales. En este tiempo, la dialéctica de la obra “abstracta”, o “ensimismada” como lo llama Rubert de Ventós,¹ continuaba invitando a la experimentación dirigida hacia el interior de la naturaleza de

* Decano de Humanidades y Profesora de la Licenciatura de Música en la Universidad de las Américas, Puebla.

¹ Xavier Rubert de Ventós, *El arte ensimismado*, Barcelona, Ediciones Península, 1993, primera edición en *Nexos*. El libro apareció por primera vez en 1963.

cada arte. A la vez, para ese entonces, los senderos favorecidos por las tesis de la vanguardia ya habían conducido a los artistas a varios callejones sin salida, o a posturas que rayaban en el solipsismo. En parte, esta situación se debió a que el discurso estético de críticos y artistas no sólo valoraba la complejidad conceptual de la creación, sino que contraponía esta complejidad a la presencia de elementos que hicieran la obra accesible a públicos vastos. No obstante, como siempre ocurre con los períodos de exacerbado racionalismo, lo más probable es que las obras que sobrevivan sean aquellas que cumplan—además del papel teórico específico apreciado por sus contemporáneos—otras funciones estéticas, históricas, sociales, e incluso teóricas. Precisamente, la diversidad de intereses que caracterizaron la vida y el mundo intelectual de Alicia Urreta sirvió como marco a la creación de obras que, por un lado, manifiestan de manera ejemplar la vanguardia mexicana y, por otro, eluden el ostracismo de algunas corrientes estéticas de su época.²

Una de las metas principales de este trabajo es contextualizar, desde el punto de vista de la metodología analítica, una pieza atonal compuesta en la segunda mitad del siglo XX. Los factores que se señalan como unificadores del proceso temporal de *Salmodia I* no se consideran automáticamente suficientes. Al contrario, el presente estudio también reflexiona sobre los marcos metodológicos que permiten descubrir, clasificar y valorar la función de dichos factores como propulsores del devenir de la obra. El tema se antoja necesario en el momento de desarrollo en que se encuentra la musicología en México, especialmente dado el interés y las contribuciones que ya existen en este país por parte de autores como Joel Almazán, Brian Banks, Luis Jaime Cortés, Roberto Kolb y Hebert Vázquez, entre otros.³

Urreta llegó a la composición después de haber experimentado el mundo musical y artístico desde ángulos muy diversos y una vez que tenía una reconocida trayectoria como pianista.⁴ Como creadora sostenía una profunda

² “Urreta realizó una serie de obras disparejas; a un lado de obras como *Natura mortis o la verdadera historia de Caperucita* se hallan piezas como *Hasta aquí la memoria* (1978) para orquesta de cuerdas, la ópera *El romance de doña Balada* (1974), las dos *Salmodias* para piano, el concierto *Arcana* (1981) para piano amplificado y orquesta, *Hugo de la letra nocturna* (1981) para barítono, cuarteto de cuerdas, piano y percusión y la *Cantata de la pluma al ángel* (1982) para narrador, voces solistas, coro, órgano y percusiones.” Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el Siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 82.

³ Ponencias presentadas en el Segundo Coloquio Internacional “Silvestre Revueltas” Escuela Nacional de Música, UNAM, agosto de 1998, y el Coloquio Internacional “Carlos Chávez y Silvestre Revueltas: Diálogo de resplandores”, CENIDIM-Coordinación Nacional de Música, México, D.F., octubre de 1999.

⁴ Comenzó distinguiéndose como pianista, al obtener más de una vez el primer premio en concursos organizados por el Conservatorio Nacional de Música. Posteriormente, a lo largo de su vida, su trabajo como intérprete continuó siendo objeto de críticas favorables y premios.

identificación con las corrientes musicales más novedosas y permanecería vinculada con movimientos de vanguardia en las distintas artes.⁵ Su notable cuidado por el balance auditivo de la obra musical se manifiesta en una esmerada atención a los procesos armónico-formales. Como se intenta demostrar en el presente trabajo, esto la lleva a componer obras que dialogan con procesos musicales poco estudiados antes de los ochenta. Procesos cuya importancia la musicología internacional ahora empieza a ponderar y a relacionar con gran parte del repertorio del siglo XX, incluyendo autores tan diversos como Bartok, Berg, Carter, Schoenberg, Scriabin, Strauss, Webern, etc. Dado que la autora profesaba una especial admiración por Schoenberg el presente artículo estudia algunos procesos musicales empleados por ambos autores.⁶








El lenguaje musical empleado en *Salmódia I* toma elementos que eran ya comunes dentro de la vanguardia de los sesenta. El pequeño glosario mostrado en el ejemplo 1 comprende las instrucciones que aparecen en la partitura. Además de apoyar la lectura de fragmentos estudiados en este ensayo analítico, el glosario sirve para ilustrar que la obra usa efectos sonoros tales como el *cluster*, y que incorpora pasajes en donde el número de veces que aparece una sonoridad es indeterminado y/o donde las relaciones melódico/armónicas son aleatorias. Una revisión rápida de los siguientes ejemplos demuestra que la autora prescinde de una notación rítmica y métrica tradicional, que indica la duración de los eventos musicales en términos de segundos y que, mediante la cuidadosa notación de los pedales, exige del intérprete una especial atención a la calidad tímbrica de la pieza.⁷ El análisis que aquí se expone sugiere una división en dieciséis segmentos; el esquema estructural propuesto se basa en elementos sonoros fáciles de percibir, como los cambios de texturas y énfasis en ciertas notas.

Fungió como acompañante en clases y ensayos en la Academia de la Danza Mexicana. A partir de 1957, se desempeñó como pianista de la Orquesta Sinfónica Nacional, con la cual participó numerosas veces como solista. Como coordinadora de conciertos de la Casa de Lago de la UNAM apoyó el estreno y difusión de una gran cantidad de música nueva. Fue ahí, también, donde comenzó su carrera como compositora. Urreta vivía en contacto continuo con todo tipo de creadores: músicos, directores de teatro, coreógrafos, escritores, pintores, escultores, etc.

⁵ Entrevistas con artistas que conocieron a fondo a Alicia Urreta, tales como Rafael Corkidi, Federico Silva y su hija, la bailarina y coreógrafa Pilar Urreta.

⁶ El interés de Urreta por la música de Schoenberg quedó plasmado de manera incontrovertible en la creación de un quinteto para cuerdas titulado *Homenaje a Arnold Schoenberg*.

⁷ “Uno de los méritos de la obra reside sin duda en el señalamiento de nuevas avenidas sonoras para un instrumento tan explorado y conocido como ha sido el piano”, Ricardo Miranda, notas al disco *Imágenes mexicanas para piano*, Alberto Cruzprieto: piano, 1994, CENIDIM, Serie Siglo XX, vol. XIX. El disco contiene una estupenda interpretación de la obra aquí analizada.

-  = repetir el modelo escrito hasta cumplir con el tiempo anotado.
-  = cluster de blancas y negras, oprimiendo las teclas sin sonarlas.
-  = sonidos sucesivos, legato, indeterminados. Mano derecha teclas blancas, mano izquierda, negras.
-  = repetir el modelo escrito, tantas veces como aparezca este signo.
-  = sonidos rápidos, cortos, uniformes.
-  = calderón corto.
-  = calderón largo.
- pedal 1 = extremo derecho. Resonancia total.
- pedal 2 = medio. Resonancia parcial.

Ejemplo 1: Instrucciones de *Salmodia I*

Por su escritura *Salmodia I* se ubica sin duda en la vanguardia; sin embargo, cabe anotar que el título de la obra evidencia una posición estética en la cual la autora no trata de eludir referencias históricas y hasta religiosas o espirituales. El término ‘salmodia’ se refiere al canto de los salmos en la liturgia católica. En esta práctica los salmos pueden ser recitados por un solo lector, o interpretados por dos coros antifonales que alternan la lectura de las estrofas. El carácter de la salmodia es más bien estático ya que se recita sobre una sola nota con terminaciones especiales según se llegue al fin de cada verso o al fin de cada versículo.⁸ La denominación que otorga Urreta está sustentada por el carácter de la obra y contrasta con la temática de otras piezas compuestas en esos años. Como era práctica común en la época, muchas obras contemporáneas —especialmente dentro del repertorio pianístico— reciben nombres menos comprometidos con el mundo externo o histórico, tal es el caso de *A lápiz*, *Módulos*, *Móvil I* de Manuel Enríquez, y *Cluster y Pieza para dos pianistas y un piano* de Mario Lavista.⁹

⁸ Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, segunda edición, Massachusetts, Harvard University Press, 1981, pp. 701-703.

⁹ *A lápiz* para piano (1965), *Módulos* para dos pianos (1965) y *Móvil I* para piano solo (1968-69) de Manuel Enríquez; y *Cluster* para cualquier número de pianos (1973) y *Pieza para dos pianistas y un piano* (1975) de Mario Lavista. No obstante, es necesario hacer hincapié en que en México la vanguardia nunca fue muy pertinaz. Por ejemplo, hacia 1967 Rodolfo Halfter ya había terminado su *Tercera sonata op. 30*, una obra dodecafónica pero en un sentido schoenbergiano más tradicionalista del encontrado en EE UU en la obra de Milton Babbitt y muchos de sus contemporáneos.

No obstante, la coherencia armónica de la *Salmodia I* —y en particular la manera de descubrir y explicar dicha coherencia— es, definitivamente, uno de los puntos que más nos invitan a reflexionar sobre la correlación entre los métodos analíticos, la percepción auditiva y la valoración estética de la obra. Se trata aquí de una triple labor: señalar los factores que unifican la pieza, definir el sentido de devenir que comunica y justificar la proporción y la finalidad de las partes que la integran.

En general, el repertorio musical occidental logra lo anterior calculando la capacidad predictiva del oyente y decidiendo la medida en la que quiere sorprenderlo o darle lo que espera. Este proceso normalmente se lleva a cabo instituyendo puntos de referencia ante los cuales se acercan o se alejan las distintas progresiones armónicas empleadas por el compositor. Con frecuencia, dentro de la música del siglo XX, estas progresiones se inventan como parte del proceso compositivo y, por lo tanto, sólo explican un grupo de obras reducido.

Con respecto a *Salmodia I*, lo primero que llama la atención de la obra es la frecuencia con la que aparecen todas, o casi todas, las notas que conforman el total de la colección cromática. En el ejemplo 2 puede observarse cómo, du-

Segmento 1

Segmento 2

Segmento 3

Ejemplo 2: Segmentos 1, 2 y 3



rante los tres primeros segmentos de la pieza, Urreta presenta las doce notas haciendo poco uso de la repetición.¹⁰ A lo largo de estos tres segmentos sólo se duplican cuatro notas: La (aparece en los segmentos 1 y 2), Si (aparece en los segmentos 2 y 3), Fa# (aparece dos veces en el segmento 2) y Sib (aparece una vez en cada segmento).

La tendencia de la pieza a presentar uno por uno los tonos que integran el total cromático no cancela la existencia de centros jerarquizados de atracción armónica. Al contrario, en *Salmodia I* los procesos de estratificación armónica se establecen de manera eficaz desde el comienzo de la obra. Los tres primeros segmentos de la pieza enfatizan cuatro notas [Sib,La,Sol#,Fa#], tres de las cuales habrán de integrar la sonoridad final, (La,Sol#,Fa# como puede observarse en el ejemplo 3. Al comienzo de la pieza (ejemplo 2), la nota La₃ aparece dos veces: como La₃ en la cuarta sonoridad que escuchamos (Segmento 1), y como La₄ al principio del Segmento 2. La primera aparición del La resulta notable después de la repetición continua del Sib₃. Este La₃ tiene, además, otros elementos que apuntan hacia él, especialmente el *ritardando* y la apoyatura de la mano izquierda. El siguiente La es la nota más aguda que se escucha durante la primera mitad de la pieza. El Fa# aparece por vez primera como Fa#₄ en el segundo segmento y este mismo segmento termina en un prominente Fa#₅ que se escucha aislado en el quinto registro. El efecto es fácil de retener en la memoria especialmente porque el siguiente segmento comienza con Sib₂. Finalmente, el tercer segmento, mostrado en el mismo ejemplo, termina en una presencia destacada y larga de Lab₃.

Antes de explicar el papel del Sib, tan prominente en el comienzo de la pieza, resulta de gran utilidad mostrar otros medios que contribuyen a apuntalar la sonoridad final de *Salmodia I*. En la nomenclatura de Allen Forte la colección final equivale a un conjunto 3-2.¹¹ En otras palabras, es un conjunto de notas que —en una de sus inversiones y en posición cerrada— puede leerse como una colección 0,1,3 (contando semitonos en forma descendente a partir del La, La=0, Sol#=1 y Fa#=3). El vector interválico de este conjunto sonoro se mide en posición cerrada y comprende una relación de semitono (entre 0 y 1, en este caso La y Sol#), una relación de tono (entre 1 y 3, en este caso Sol# y Fa#) y una relación de tres semitonos (entre 0 y 3, es decir, entre La y Fa#).

¹⁰ Siguiendo el postulado de Arnold Schoenberg, la reiteración sucesiva de un mismo tono, por ejemplo Sib al comienzo del segmento 1, no cuenta como repetición. Sí se toma como repetición la aparición del Sib como tercera nota en el segmento 2 y como primera nota en el segmento 3.

¹¹ Allen Forte, *op. cit.*

Transposiciones de este mismo conglomerado armónico aparecen en varios momentos estratégicos durante la segunda mitad de la pieza. Al final del ejemplo 3, en el segmento 16, puede verse que las tres últimas notas que anteceden a la sonoridad final son [Sib,La,Sol], otro conjunto 0,1,3. Ésta es también la configuración interválica de la segunda mitad del segmento 14, un momento crucial para la preparación de la cadencia final donde participan los elementos [Reb,Do,Sib]. La sonoridad 0,1,3 predomina también en el segmento 9, construido a partir de sólo tres notas —[Si,La#,Sol#]— y en el segmento 13, donde aparece encarnada en [Fa,Mi,Re] sobre un pedal de Re# (véase ejemplo 4).

Segmento 14

Segmento 15

Segmento 16

Ejemplo 3: Segmentos 14, 15 y 16

La clasificación de estos grupos sonoros permite observar equivalencias entre varios pasajes de la pieza. La sistematización también nos ayuda a ver cómo se logra una coherencia armónica dentro de ciertos segmentos. Éste es el caso de las otras dos configuraciones que dominan el final de la pieza: varios conjuntos 0,1,2 que a lo largo de los segmentos 10 y 11 (ejemplo 4) sirven como antecedentes de formaciones 0,1,6. El primer 0,1,2 que se observa está constituido por las notas [Si,Do#,Do] seguidas por el 0,1,6 integrado por [Fa#,Fa,Do]. Transposiciones de estos conglomerados armónicos se encuentran también en el pentagrama superior, 0,1,2 [Mib,Mi,Fa] que antecede al 0,1,6 [Do#,Do,Sol]. Más adelante, el Segmento 11 queda integrado por un 0,1,2 [Fa,Fa#,Sol] seguido por el 0,1,6 [Eb,E,A]. Finalmente, otro 0,1,2,

[Fa,Mi,Re#], introduce el Segmento 13 el cual, como ya se observó antes, presenta uno de los conjuntos 0,1,3 (Sib,La,Sol) que anuncian el 0,1,3 final (La,Sol#,Fa#).

Segmento 9

Segmento 10

Segmento 11

Segmento 12

Segmento 13

Ejemplo 4: Segmentos 9,10,11,12 y 13

Las nomenclaturas desarrolladas en las últimas décadas del siglo XX han permitido una cierta estandarización del lenguaje analítico. No obstante, hay dos problemas que persisten incluso el día de hoy. El primer problema se da cuando el musicólogo o teórico musical basa su análisis en elementos o agrupaciones de notas que, dado el contexto donde aparecen, no se escuchan como unidades de corte sintáctico o semántico. En ocasiones, este tipo de análisis llega a demostrar ciertas técnicas de composición, pero no logra exponer una forma coherente de escuchar la pieza. Situaciones equivalentes a lo aquí descrito se presentan también en el análisis de la música tonal. Por ejemplo, en un manuscrito de J. S. Bach la figura de una cruz formada por la

instrumentación (un *tutti* con un solo de alientos como antecedente y como consecuente) puede decirnos algo sobre la intencionalidad del autor, pero esa información no será percibida por el oído sino transmitida visualmente. El mensaje ahí contenido dependerá del acceso al manuscrito original, o de la voluntad y percepción visual del editor.

El segundo problema es mucho más grave y demasiado frecuente en la literatura que estudia la música de la segunda mitad del siglo XX. Se da cuando el analista no toma en cuenta que, para explicar el devenir armónico de una pieza, no basta con señalar ciertas agrupaciones armónicas, sino que a menudo es necesario estudiar el “peso” interno de los elementos que integran la agrupación y definir el papel que dichos elementos ejercen dentro de, o en contigüidad con, otras agrupaciones sonoras. En otras palabras, es necesario estudiar la obra en términos de direccionalidad melódico-armónica para comenzar a entender cómo algunos autores de la vanguardia logran que una pieza fluya a través del tiempo. Esto, por supuesto, en los casos donde la música transmite la sensación de un devenir que, o bien alcanza una cierta meta, o bien suena como si la pieza al final se interrumiera.

Durante todo el siglo XVIII, y buena parte del XVII y el XIX, los compositores cuentan con un amplio vocabulario armónico que sirve de base a todo el repertorio tonal. Por otro lado, la producción de fines del siglo XIX se caracteriza por un discurso armónico de tal complejidad que la presencia llana de una progresión tonal clásica termina resultando demasiado obvia. En el siglo XX algunos compositores (Prokofiev y Shostakovich en Europa y Ponce y Moncayo en México, entre otros) logran un empleo novedoso y fresco de progresiones tonales que en manos de otros creadores parecerían “obvias”. Otros compositores consideran herido de muerte el discurso tonal y dedican gran parte de sus esfuerzos a la concepción de métodos que recuperen el poder sintáctico y semántico de la tonalidad, pero que, al mismo tiempo, hagan la menor referencia posible a su mundo sonoro.

Dentro de este contexto la creación y difusión del dodecafonismo es de suma importancia. A pesar de que sólo representa una parte de la producción de la música de concierto del siglo XX, el serialismo —sobre todo el serialismo total— ha tenido un tremendo impacto en el discurso crítico y en la formación del canon de la música de los últimos tres cuartos de siglo.¹² La manera sintética en que se describen los postulados de esta corriente musical

¹² El término ‘canon’ se utilizó en el siglo IV para distinguir una serie de textos o autores que debían ser preservados: los textos bíblicos y las obras de los primeros teólogos cristianos. En tiempos recientes la crítica literaria y en general la teoría del arte comparan la selección de textos ‘clásicos’ con la formación del canon bíblico. Esta misma teoría cuestiona la objetividad de dicha selección. Véase John Guillory, “Canon” en Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin, *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990, pp. 230-249.

resulta lo suficientemente llamativa como para figurar en toda clase de libros y artículos, tanto especializados como de divulgación o, incluso, de reflexión estética profunda.¹³

El más difundido de dichos postulados demanda la total independencia de cada uno de los elementos que conforman los distintos parámetros musicales. En este contexto el dodecafonismo schoenbergiano se convierte en ejemplo imprescindible para cualquier aproximación a la vanguardia musical del siglo XX y, bajo la influencia de las tesis de Pierre Boulez, también sirve de contraejemplo. Es decir, por un lado se define a Schoenberg como el impulsor de un método verdaderamente atonal cuya meta es garantizar la igualdad de todas las notas: “la emancipación de la disonancia”, como lo llama él mismo; por el otro, se le reprocha haber empleado formas y texturas que provienen de la tonalidad.¹⁴ Este juicio—omnipresente en la literatura de la vanguardia musical—tiene una inferencia negativa para cualquier aproximación a la producción postchoenbergiana dentro de la cual se sitúa la obra de Urreta.

El mismo Schoenberg acuñó una gama de conceptos que todavía hoy desvía a muchos investigadores de los senderos adecuados para el entendimiento de su obra y la de sus seguidores. Para proteger su originalidad—y para no ser tachado de puramente cerebral—Schoenberg sólo describió el método dodecafónico de una manera muy general y sin referencia a un uso más complejo de la serie. También eludió hablar de los procesos compositivos con los que a menudo infundía coherencia y movimiento a la trama musical. Más bien, en un afán de ostentación vanguardista y con el fin de propagar su obra, Schoenberg mantuvo un discurso que dejaba entrever que en su producción dodecafónica “todas las notas eran iguales”. Esta tendencia puede verse sobre todo en afirmaciones tardías, como ésta de 1948: “En mi *Harmonielehre* afirmé que el énfasis dado a una nota por medio de la repetición prematura es capaz de elevarla al nivel de la tónica. Sin embargo, la aplicación regular de una serie de doce sonidos pone énfasis en todos los otros de la misma forma, y evita que una sola nota tenga el privilegio de supremacía”.¹⁵

Las descripciones teóricas de Schoenberg se prestan a varias interpretaciones pero la más difundida es la más equivocada. Con ese mismo afán de di-

¹³ Por ejemplo, Xavier Rubert de Ventós, *op. cit.*

¹⁴ Pierre Boulez, *Notes of an Apprenticeship*, trad. de Herbert Weinstock, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1968, pp. 268-74.

¹⁵ “I have stated in my *Harmonielehre* that the emphasis given to a tone by a premature repetition is capable of heightening it to the rank of a tonic. But the regular application of a set of twelve tones emphasizes all the other tones in the same manner, thus depriving one single tone of the privilege of supremacy”. Arnold Schoenberg, “Composition with Twelve Tones” (1948) en Leonard Stein, ed., *Style and Idea, selected writings of Arnold Schoenberg*, Berkeley, University of California Press, 1975, p. 246.

vulgación ya mencionado aquí, numerosos textos han propagado una imagen totalmente errónea de la música serial dodecafónica, imagen que desgraciadamente ha afectado la manera como se intenta promover y escuchar no sólo el repertorio serial dodecafónico, sino toda la música atonal. Como ejemplo de lo anterior tenemos el texto que Gilbert Chase escribió en 1966:

Puesto que ninguna nota debe enfatizarse más que otra, es esencial que en la pieza musical todas las doce notas de la serie suenen antes de que alguna de ellas sea repetida...Schoenberg buscó un nuevo principio de organización, que ofreciera unidad y coherencia y al mismo tiempo variedad y flexibilidad, sin comprometer la libertad de la disonancia —esto es, la circulación libre e igualitaria de todas las doce notas de la escala cromática.¹⁶

El mismo tipo de representación puede observarse en textos mucho más recientes y de gran difusión. Tal es el caso de Gerald Abraham en *The Concise Oxford History of Music* publicada en 1985: “Schoenberg se dio cuenta de que el uso exclusivo de tal serie dodecafónica en una composición no solamente salvaguardaría la absoluta atonalidad al garantizar que ninguna nota sería escuchada más que otra, sino que, al mismo tiempo, resolvería el viejo problema de la estructura atonal.”¹⁷

La escuela serialista norteamericana se ha manifestado en contra de esta postura, la cual ciertamente no corresponde a la manera como Schoenberg compone. En 1987 Milton Babbitt impugna: “La gente se imaginó que uno no podía repetir una nota antes de que todas las otras doce hubieran sonado. Tan terrible confusión en la representación de un conjunto o de una serie [...], me temo, todavía persiste.”¹⁸

Milton Babbitt, al igual que numerosos teóricos y compositores, entre ellos Andrew Mead y Robert D. Morris, aciertan al señalar que el devenir de la música atonal se explica mediante configuraciones armónicas que ayudan a balancear y a organizar formalmente la obra musical.¹⁹ En su intento de iden-

¹⁶ Gilbert Chase, *America's Music. From the pilgrims to the present*, segunda edición revisada, Nueva York, Mac Graw-Hill, 1966, pp. 602-603.

¹⁷ Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music*, Nueva York, Oxford University Press, 1985, pp. 834-5.

¹⁸ Milton Babbitt, *Words About Music*, Stephen Dembski y Joseph N. Straus eds., Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1987, p.8. La palabra “row” ha sido omitida de la traducción por no tener el mismo sentido en el idioma español, en inglés este término se utiliza con el intento de crear una correspondencia con el alemán “Reihe”.

¹⁹ Andrew Mead, “Large-Scale Strategy in Arnold Schoenberg's Twelve-Tone Music” en *Perspectives of New Music*, vol. 24, núm. 1, 1985, pp. 120-157. Robert D. Morris, “Set Groups,

tificar estos conglomerados armónicos la teoría atonal norteamericana ha logrado promover nomenclaturas que comienzan a ser internacionalmente aceptadas y a facilitar el trabajo analítico tanto en su comprensión como en su difusión. En este sentido, la teoría producida en el ámbito de las universidades estadounidenses y canadienses lleva la delantera frente a la labor analítica realizada por los europeos o por el resto del continente americano.²⁰ Junto con un número considerable de artículos y libros teóricos, los investigadores residentes en EE UU y Canadá han realizado importantes estudios sobre obras específicas. Estos trabajos analíticos han permitido avanzar notablemente en el entendimiento de la música atonal del siglo XX.

A pesar de estos logros, por querer mirar sólo hacia el futuro, la vanguardia norteamericana ha tendido a eliminar de su discurso cualquier proceso armónico que pudiera percibirse como un regreso a la tonalidad, y ha desalentado la evaluación histórico-crítica tanto en sus objetos de estudio como en su propia metodología.²¹ Por ejemplo, refiriéndose a Schoenberg, Milton Babbitt afirma que: “Las conjeturas sobre su motivación y sobre el modo en que arriba al sistema son tan irrelevantes como vanas,” y que dichas conjeturas sólo consiguen “oscurecer tanto el carácter del sistema como las profundas diferencias entre el sistema dodecafónico y los sistemas musicales donde aparecen algunos antecedentes históricos de las operaciones dodecafónicas”.²²

Como resultado, a excepción de algunos compositores como es el caso de George Pearle, la vanguardia norteamericana tiende a concentrarse exclusivamente en la apreciación de procesos armónicos cuya explicación claramente reposa dentro del marco de las transformaciones y transposiciones seriales.²³ Esto sucede en el análisis de la música dodecafónica; en cuanto a la música

Complementation, and Mappings among Pitch-Class Sets” en *Journal of Music Theory*, vol. 21, núm. 2, 1977, pp. 238-262 y *Composition with Pitch-Classes*. New Haven, Yale University Press, 1987.

²⁰ Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven, Yale University Press, 1973, y John Rahn, *Basic Atonal Theory*, Nueva York, Longman, 1980.

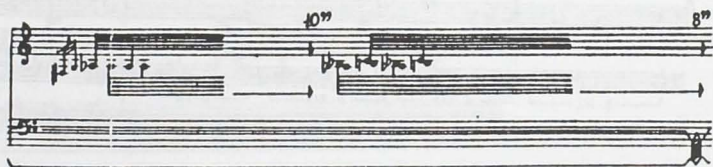
²¹ Algunos investigadores europeos, especialmente ingleses, han reaccionado de manera opuesta y, concentrándose en ciertas configuraciones melódicas, han tratado de explicar la obra dodecafónica de Schoenberg en términos tonales. Esto es incorrecto ya que en un contexto que recicla sistemáticamente las doce notas de la escala cromática, el poder explicativo de la tonalidad se torna minúsculo o de plano nulo.

²² “Twelve-tone Invariants as Compositional Determinants” en *Musical Quarterly*, vol. 46, 1960, p. 246.

²³ George Perle, *Twelve-Tone Tonality*, Berkeley, University of California Press, 1977.

atonal no serial, la teoría norteamericana con frecuencia cae en el segundo problema mencionado antes, ya que a menudo se limita a señalar ciertos conglomerados armónicos como elementos que dan unidad a la pieza. Se asume que dichas agrupaciones involucran movimiento armónico, pero el analista no se da a la tarea de explicar exactamente cómo se logra crear esta sensación de movimiento.

Salmodia I exhibe procedimientos armónicos que Schoenberg utiliza en piezas dodecafónicas como la *Suite para piano op. 25* y el *Quinteto de alientos op. 26*, y en algunas composiciones atonales que preceden a estas dos obras. En lo que resta del análisis se explicará uno de esos procedimientos: el uso de ejes simétricos que apuntan hacia una sola nota; asimismo, se discutirá el uso que Urreta hace de esta técnica y su relación con Schoenberg. La situación aquí mencionada nos lleva de regreso a la primera parte de la obra, al segmento 4 (ejemplo 5).



Ejemplo 5: Segmento 4

En este segmento puede observarse la presencia de dos conjuntos 0,1,2 [Fa#,Sol,Lab] y [Sib,Si,Do]. No es accidental que ambos conjuntos 0,1,2 sean equidistantes alrededor de la nota La, que no aparece durante largo tiempo en la pieza. En la música atonal de Arnold Schoenberg este tipo de formación cromática llega a manifestarse en momentos donde se quiere dejar sentir una cierta direccionalidad armónica. El recurso compositivo consiste en crear una especie de “red” cromática alrededor de una nota que posteriormente funciona como punto de llegada. A veces la simetría ocurre alrededor de un eje de dos notas. En estos casos Schoenberg hace que una se comporte como sensible de la otra. También con frecuencia, en este tipo de situación la nota más alta es la que sirve como sensible superior, lo que los teóricos de habla inglesa denominan “upper leading tone”. (De hecho, a nivel estructural, el Sib con que empieza *Salmodia I* puede escucharse como una sensible superior de La.)

El ejemplo 6 muestra el cierre de la primera mitad del Minueto de la *Suite para piano op. 25* de Schoenberg. Como puede verse tanto en la partitura como en la reducción registrada en el renglón inferior, a lo largo de este pasaje Schoenberg acomoda las notas de la serie dodecafónica en forma de una secuencia dirigida hacia un gesto cadencial que principalmente descansa en la diada La-Sib. El proceso armónico se escucha en otros momentos de la pieza y aparece deletreado en la red cromática que presenta la mano izquierda y cuyo centro es precisamente la diada La-Sib.²⁴ La percepción de esta cadencia está apuntalada además por otros dos factores: la colocación de ambas notas como las más altas del compás 15 y la repetición de este movimiento en el compás 16. Por supuesto, en un nivel mucho más elemental, el oyente capta que el compás 17 regresa a un material que nos recuerda el comienzo del Minueto.²⁵

Ejemplo 6: Schoenberg

En ocasiones el proceso aparece sepultado en la textura musical y resulta difícil o confuso desde el punto de vista de la percepción musical. Normalmente, cuando esto sucede, los elementos que figuran como centros armónicos aparecen también enfatizados en otros momentos de la pieza y en formas tan sencillas como la simple repetición de una nota, o como la nota más alta o más baja de la pieza o de un pasaje particularmente relevante. Esto depende, por supuesto, del nivel de claridad formal que el compositor desee imprimir en su obra.

Además de la red cromática expuesta alrededor de la nota La, Urreta emplea otro recurso que se manifiesta en las obras atonales de Schoenberg y que

²⁴ Luisa Vilar-Payá "Schoenberg's Re-Centerings: Pitch Organization and Formal Processes in Early Twelve-Tone Music", ponencia presentada en el Congreso Nacional de la American Musicological Society, Pittsburgh, 6 de noviembre, 1992. Premio Paul Pisk.

²⁵ Véase Silvina Milstein, *Arnold Schoenberg: notes, sets, forms*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 19-23 y Luisa Vilar-Payá, "Silvina Milstein's 'notes', 'sets', and 'forms'" en *Theory and Practice, Journal of the Music Theory Society of New York State*, vol. 17, 1992.

consiste en omitir una o dos notas durante un tiempo largo mientras que, por otro lado, se satura la gama cromática.²⁶ En *Salmodia I* este proceso se suma al anterior, ya que el eje de la red simétrica —la nota La— nunca se escucha en el segmento 4 cuando se presentan los seis tonos cromáticos que la rodean: los dos conjuntos 0,1,2 [Fa#,Sol,Lab] y [Sib,Si,Do]. El ejemplo 7 muestra los cuatro segmentos centrales de la pieza. En ellos puede observarse que la nota La sólo aparece en dos puntos estratégicos: el principio y el final del segmento 8.

Segmento 5

Musical score for Segmento 5. It consists of two staves: a piano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The piano staff contains a series of chords and melodic lines with dynamic markings 'Sempre cresc...' and 'Più cresc...'. The bass staff contains a single line of music. There are three measures marked with '2^{na}', '3^{ra}', and '4^{ta}'.

Segmento 6

Musical score for Segmento 6. It consists of two staves: a piano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The piano staff contains a series of chords and melodic lines with dynamic markings 'p' and 'ff'. The bass staff contains a single line of music. There are three measures marked with '3^{ra}', '5^{ta}', and '3^{ra}'.

Segmento 7

Musical score for Segmento 7. It consists of two staves: a piano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The piano staff contains a series of chords and melodic lines with dynamic markings 'ff' and 'fff'. The bass staff contains a single line of music. There are two measures marked with '4^{ta}' and '10^{na}'.

Segmento 8

Musical score for Segmento 8. It consists of two staves: a piano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The piano staff contains a series of chords and melodic lines with dynamic markings 'pp', 'ff', and 'rall...'. The bass staff contains a single line of music. There are three measures marked with '1^{ra}', '2^{da}', and '15^{na}'.

Ejemplo 7: Segmentos 5,6,7 y 8

²⁶ Véase, por ejemplo, Charles Rosen, *Schoenberg*, New Jersey, Princeton University Press, 1975.

El segmento 7 corresponde al clímax central de la pieza y consiste en la alternancia en fortísimo (*ffff*) de dos grupos de notas claramente distintos: [Sib, Reb, Mib, Solb] y [Si, Do, Re, Mi, Fa]. Al principio del segmento se alternan subconjuntos y, al final, los dos conjuntos completos. Ambos conglomerados suman un total de nueve notas y la intención armónica resulta clara cuando [Sol, Lab, La], las tres notas que faltan para completar la gama cromática, se escuchan al principio del siguiente segmento. Cabe notar también que este momento coincide con el cambio más drástico de textura que se ha presentado hasta ese momento en la pieza. El segmento termina con una nota La que aparece señalada *ff* y que suena en medio de la repetición de un Mi designado *pp* y *rallentando*.

Resulta interesante observar la correspondencia del segmento 7 con la última frase de la pieza (el segmento 16) donde se yuxtaponen dos grupos que también suman un total de nueve notas: [Si, La, Sol, Fa, Mi] y [Mib, Solb, Lab, Sib]. Igual que en el caso anterior los grupos coinciden con una oposición entre notas blancas y negras en el piano. Pero lo interesante es que en este pasaje final Urreta decide omitir un conjunto 0,1,2, donde queda incluido el Do, el otro tono que compite con la acentuación de la nota La en el nivel estructural (segmentos 5 y 10).

Al inicio del acercamiento analítico a *Salmodia I* se planteó como meta de este estudio una triple labor: el señalamiento de los factores que unifican la pieza, el planteamiento de un modelo dinámico que explique su devenir temporal y la justificación de una división analítica donde la articulación, la proporción y la finalidad de las partes que la integran quede documentada. El cuadro que se exhibe en el ejemplo 8 presenta una visión sintética de los elementos que se han seleccionado para cumplir con este triple objetivo. Este último ejemplo nos permite repasar los siguientes puntos:

- (1) La preparación de la sonoridad final en términos de énfasis en ciertas notas ocurre en los segmentos 1, 2, 3 y 12.
- (2) Los segmentos 4, 8, 11 y 16, colocados en el extremo derecho del cuadro, justifican el mayor énfasis que se le da a la nota La al final de la pieza.
- (3) Los segmentos 5 y 10 encarnan los momentos de mayor contraste estructural y ambos enfatizan la nota Do.
- (4) En la parte central de la pieza los segmentos 6 y 7 ayudan a establecer la nota La como centro armónico. No es accidental que estos segmentos utilicen los mismos procesos compositivos que en el segmento anterior habían servido para enfatizar el Do, la nota de mayor contraste estructural.
- (5) Los segmentos 9, 13 y 14 fundamentan la agrupación armónica que cierra la pieza.

La importancia de la nota La comienza a perfilarse. El Sib que inicia la pieza funciona a nivel estructural como una sensible superior de La. Los segmentos 2 y 3 enfatizan Sol# y Fa#, dos de las notas que integran la colección final de la pieza.			4
1 Énfasis en Sib-La.	2 Comienza acentuando La y termina en un prominente Fa#.	3 Énfasis en Lab.	Red cromática alrededor de la nota La. [Fa#,Sol,Lab]—[Sib,Si,Do].
5 Expansión del proceso armónico iniciado en el Segmento 4 pero con una cierta centricidad en Do.	6 Continúa el proceso de expansión cromática iniciado en el Segmento 4.	7 Climax y saturación de la gama cromática mediante la oposición de dos grupos que suman un total de nueve notas: [Sib, Reb, Mib, Solb] y [Si, Do, Re, Mi, Fa].	8 Cambio drástico de textura. Arribo a la colección 0,1,2 [Do, La, Lab] integrada por las tres notas ausentes en el Segmento 7.
9 Retoma la textura que prevalece en la primera mitad de la pieza. Aparece la colección 0,1,3 como pronóstico del cierre de la pieza.	10 Sección de evidente contraste y con un claro énfasis en Do. Junto con el cambio de textura se presentan varios 0,1,2 seguidos por colecciones 0,1,6. En el primer 0,1,6 el 6=Do.		11 El segmento más breve de la pieza. Continúa el mismo lenguaje armónico del segmento anterior pero con una colección 0,1,6 donde 6=La.
12 Una textura diferente que termina en un relativo énfasis en Fa# apoyado por las sensibles superior e inferior.	13 Reitera la importancia de la sonoridad 0,1,3 encarnada en [Fa,Mi,Re] sobre un pedal de Re#.	14 La primera parte de este segmento se compone de varios 01 y 02 que se integran en un 0,1,3 [Reb,Do,Sib] durante la segunda segunda mitad del segmento.	15 Único segmento de total indeterminación sonora.
			16 0,1,3 [Sib,La,Sol] conduce al 0,1,3 final: [La,Sol#,Fa#] con un decidido énfasis en La.

Ejemplo 8

Junto con el estudio de *Salmodia I*, el presente ensayo ha querido subrayar algunos puntos que conciernen la naturaleza de la actividad analítica en sí misma. Principalmente, se ha hecho hincapié en que el papel propulsor de una agrupación armónica no puede asumirse y que, en muchos casos, el devenir musical se explica mejor si se atiende a la función jerárquica de ciertas notas, a las cuales debe dárseles un seguimiento individual. La organización formal de *Salmodia I* permite exponer la utilidad de un análisis que localiza y clasifica bloques armónicos pero, a la vez, señalar factores que no quedan atendidos mediante dicha identificación. Más allá de los resultados obtenidos con

la localización de agrupaciones armónicas, los procesos compositivos empleados por Alicia Urreta han ayudado a demostrar cómo una aproximación analítica que atienda al comportamiento estructural de notas específicas puede fructificar en una manera coherente de explicar y escuchar el desarrollo temporal de la obra.

El acercamiento hermenéutico y el problema de la intencionalidad: el caso de *Anamnesis*, de Mariana Villanueva



Ana R. Alonso Minutti*

La hermenéutica brinda diferentes tipos de acercamiento a una obra musical. *Anamnesis* informa, por medio de una nota de programa, acerca de la posible intención que tuvo la compositora al momento de crear. Aunque el escucha no tenga acceso a la nota, puede obtener una lectura de referencia propia. De esta manera, el programa, junto con cualquier indicación visual o textual en la partitura, a pesar de ser importantes, no son imprescindibles para obtener una percepción estética de la obra. Para elaborar un acercamiento hermenéutico se tendrán que considerar los tres factores que intervienen en el acto interpretativo (autor, obra e intérprete), lo que forzosamente nos adentrará en el problema de la intencionalidad. Al considerar los factores que determinan la intención tanto de la obra como del autor, veremos qué tanto convergen o divergen entre sí. El elemento unificador en esta evaluación será el tercer factor; esto es, la intención del que realiza la interpretación.

Hermeneutics can provide a perspective to validate different approaches to a musical work. Through a program note, Anamnesis lets us infer the composer's intention during the process of creation. However, with or without it, the listener would obtain a different perspective, in the light of his or her own perception. The resultant interpretation can be either similar or opposite in relation to the programmatic text. One obtains an adequate aesthetic perception of the music even without the program notes. To attain a hermeneutic approach to the work, we have to consider the three parts present in the interpretative process (author, work and interpreter). This will introduce us to the problem of intentionality. Looking at the aspects that determine the author's and the work's intentions, we can see how much they converge or diverge in themselves. The unifying element in the evaluation will be the third factor: the intention of whomever carries out the interpretation.

Anamnesis, “más allá de la memoria”, es el título de la obra para cuarteto de cuerdas y clarinete de Mariana Villanueva (México DF, 1964). Fue comisionada en diciembre de 1995 por el clarinetista Luis Humberto Ramos, para que se estrenara en el Coloquio de Zacatecas en agosto del año siguiente. La obra está inspirada en la creencia de Villanueva en la inmortalidad del alma y los orígenes del universo.¹ Se divide en trece fragmentos, cada uno con un

* Estudiante del doctorado en musicología y crítica. Universidad de California en Davis.

¹ En la partitura de *Anamnesis* encontramos la siguiente nota: “Existe una historia muy antigua que narra el origen del Universo a través de un sonido el cual generó a todas las cosas, comenzando por el Agua, el Aire, el Fuego y la Tierra,” p. 2, versión de 1998. (Documento que poseo gracias a la compositora).

título programático: I. *Principio*, II. *El Mundo*, III. *El Alma*, IV. *La Muerte*, V. *El Ascenso*, VI. *El Descenso*: BA: *Fuego*, VII. PHO: *Agua (alma)*, VIII. *El Vacío*, IX. MET: *Aire*, X. BAPHOMET: *Tierra (muerte)*, XI. *El Ascenso*, XII. *El Mundo*, XIII. *Fin=Principio*.

Una de las cualidades más notables de *Anamnesis* es que presenta una gran riqueza desde una perspectiva hermenéutica, ya que se le puede abordar desde diversos ángulos o marcos de referencia. De esta manera, la hermenéutica musical se ofrece como una herramienta que posibilita la existencia de diversos tipos de acercamiento, sobre los cuales se pueden elaborar juicios valorativos. *Anamnesis* presenta elementos que pueden agruparse en diversas lecturas estéticas: citas literarias escritas en la partitura en momentos estratégicos de la pieza, texturas y movimientos melódicos que, a través de la historia de la música, se asocian con la expresión de ciertos sentimientos (y en este contexto se relacionan con los títulos), etc. Villanueva con frecuencia utiliza pasajes que se refieren a otras obras musicales; es decir, que se parecen, ya sea en términos melódicos o simplemente expresivos, a otras obras del repertorio musical no necesariamente fáciles de reconocer por el escucha.

Por medio de la nota de programa,² se nos informa sobre la posible intención que tuvo Villanueva al componer *Anamnesis*. Pero ¿qué sucede cuando el escucha está expuesto a la música sin haber tenido contacto con el texto que la describe? ¿Será igual el sentido percibido? Cuando el escucha tiene a su alcance un texto programático, tiende a juzgar muchos elementos musicales con base en esa referencia. Sin embargo, la obra musical se puede abordar sin el texto, con lo cual se obtiene una lectura de referencia distinta, tal vez opuesta, tal vez semejante. De esta manera, el programa, junto con cualquier indicación visual o textual en la partitura, a pesar de ser importantes, no son imprescindibles para adquirir una percepción estética de la obra. En este sentido, Edward Lippman, en su artículo "The Problem of Musical Hermeneutics: A Protest and Analysis", aclara que "la complejidad del simbolismo musical está ciertamente conectada con el hecho de que la experiencia tonal en sí misma es incapaz de representar un objeto externo específico que no sea su fuente acústica".³

La cita de Lippman nos indica que si bien el oyente que conoce la descripción o programa de una obra musical podría pensar en una referencia externa

² "Las sustancias psicotrópicas como la mescalina y el LSD se han utilizado como detonantes para desencadenar una anamnesis o recreación del mundo y sus orígenes. A veces esta visión se da también en sueños. Lo que ustedes van a escuchar es un collage de trece fragmentos que cuentan una historia. La historia de un nacimiento, un crecimiento, una muerte, una resurrección". Nota de programa, 1998.

³ Edward Lippman, "The Problem of Musical Hermeneutics: A Protest and Analysis", en *Art and Philosophy: A Symposium*, ed. S. Hook, N.Y. Univ Press, Nueva York, 1996, p. 319. (La traducción de las citas del inglés es de la escritora del presente artículo).

al escuchar la música, existe también la posibilidad de que un oyente que no conozca la referencia textual escuche la obra de una manera diferente, incluso si reconoce que el compositor está utilizando las convenciones de la tradición que lo informa.

Esto tiene que ver con una serie de elementos musicales que no son referenciales, a pesar de ser convencionales, que determinan cierta expresividad del lenguaje básicamente musical. Son los elementos que crean en el escucha la sensación de haber entendido el sentido primordial de la pieza, sin haber previamente conocido las intenciones del autor. Muchas veces, aunque éste quiera plasmar un contexto, o una idea en su composición, el resultado auditivo es distinto. Se podría hablar de una *intención* de la música que es captada por el escucha. En este sentido los elementos convencionales de la música hablan por sí mismos.

De esta manera, podemos notar la presencia de varias intenciones en el proceso interpretativo: la del autor, la de la obra y la del que realiza el acercamiento interpretativo. Como postula Mauricio Beuchot en su *Tratado de hermenéutica analógica*, cuando existe una conjunción adecuada de las tres intenciones la hermenéutica cumple su objetivo: interpretar. Esta conjunción se dará a partir de la información obtenida al conocer el contexto del autor, así como las circunstancias a partir de las cuales se originó la obra. Por otro lado, la intención de la obra surgirá por medio de un estudio analítico por parte del intérprete, quien inevitablemente, en el proceso de interpretar, expondrá su propia intención.

Para elaborar un acercamiento hermenéutico a una obra musical específica —en este caso *Anamnesis*—, se considerarán los tres factores que intervienen en el acto interpretativo (autor, obra, intérprete), lo cual nos adentrará en el problema de la intencionalidad.

La intención del autor

Al utilizar la palabra *intención* pareciera que se establece una *única* intención por parte del autor al concebir su obra, y evidentemente no es así. La intención del autor es en realidad el conjunto de situaciones, contextos, ideas musicales, afectos, etc., que influyeron en él al momento de crear. Aquí utilizaremos el término *intención* en singular como la idea (relativa) del conjunto de una intención global: el marco dentro del cual el compositor coloca su obra.

En el proceso creativo, el compositor escoge, entre la infinidad de recursos musicales, cuáles va a utilizar para elaborar su discurso; desde la elección del número y clase de instrumentos, hasta un determinado lenguaje armónico, estructura global, etc. Si bien es cierto que la obra provino de una mente creadora, en el momento en que se plasma en signos convencionales —es

decir, en una notación musical—, o bien cuando se expone a la percepción de un escucha, la obra toma otra dimensión. Ya no le pertenece al autor, sino que empieza a tener autonomía.

El compositor puede llegar a ser muy explícito al expresar cuál es la intención que trata de reflejar en su obra. Obviamente este es el caso de Villanueva, quien, al otorgar un título programático a cada uno de los trece fragmentos de la pieza, sugiere que éstos cuentan una historia específica. El hecho de que la obra esté dividida en 13 fragmentos es simbólico.⁴ En palabras de Villanueva:

Dentro de la tradición del Tarot, la carta número 13 representa a la muerte, que simboliza la desorganización de viejas formas para dar espacio a las nuevas. El niño muere para dejar salir al adolescente y éste a su vez debe morir para que el hombre maduro crezca, y así hasta la muerte final, que es una condición indispensable para la resurrección. En las lecturas adivinatorias la muerte significa una época de cambio. Como todo lo que he escrito como compositora nace de lo que vivo, *Anamnesis* no es la excepción. A lo largo de su factura, yo pasaba por una época de cambio. Sabía que tenía que dejar morir a la antigua Mariana para que pudiera surgir una nueva Mariana. De ahí el simbolismo de los trece fragmentos.⁵

Se pueden enlistar varios temas o conceptos del autor que se representan como referencias en *Anamnesis*; los más importantes son el concepto de dualidad y la inmortalidad del alma. La dualidad es una noción primordial para la comprensión de *Anamnesis* en dos niveles principales: el ideológico y el musical. En el ideológico, la pieza presenta lo que llamaremos una dualidad entre lo espiritual y lo terrenal; el bien y el mal; la vida y la muerte. Notamos esta dualidad en la disposición de los instrumentos: por ejemplo el clarinete, que representa el ser espiritual, lo sublime, el alma. Esto se refleja en la intervención principal del clarinete en los fragmentos donde se sugiere cierto carácter espiritual. Las cuerdas, en cambio, representan lo terrenal, la muerte y el descenso, y son protagonistas en los fragmentos cuyos títulos indican esta tendencia. Por otro lado, en el nivel musical, se presenta una dualidad entre centricidad tonal e indeterminación, con la presencia de dos agrupaciones de notas principales, que analizaremos más adelante.

La inmortalidad del alma funciona como un concepto que, de alguna manera, justifica la existencia de tres citas literarias que Villanueva escribe en la partitura. La primera aparece en el fragmento V. *El ascenso*: “*I ain’t got long to stay here*”. Esta cita marca la entrada del clarinete, cuya melodía apunta hacia el clímax del fragmento. Proviene del canto espiritual “*Steal Away*”,⁶ cuya letra habla sobre la vida eterna, sobre un Dios que está esperando. La “*Plegaria*” (subtítulo del fragmento) quizá se refleja musicalmente en la

⁴ Cabe mencionar que el número trece es peculiar, por ser impar, primo, etcétera.

⁵ Mariana Villanueva, entrevista, 27 de marzo de 1999.

⁶ Canto espiritual negro de autor anónimo.

melodía de carácter dulce y expresivo del clarinete. La segunda cita —“*Anything rather than the burning brightness of unmitigated Reality—anything!*”— figura en el fragmento VIII. *El vacío*, que, como se verá más adelante, podría considerarse como el centro de la pieza. Esta cita está tomada del libro *On Art and Artists de Aldous Huxley*. Villanueva aclara: “La verdad de la realidad es tan extraordinariamente aterradora que a veces no podemos soportarla”.⁷ La manera de ilustrar o representar esta cita fue a través de una sonoridad ambigua, que provoca una atmósfera etérea a partir del *cluster* sonoro de las cuerdas (la#-si-do) en trémolo. En la tercera referencia textual, en el fragmento X. *Tierra*, la compositora cita al escritor alemán Goethe: “*So long as you do not die and rise again, you are a stranger to the dark earth*”. Para Villanueva la muerte simboliza un cambio; no corresponde al fin de una vida, sino al paso de otra etapa que deja nacer algo nuevo. Este fragmento es una variación del fragmento IV. *La muerte*, con la peculiaridad de que presenta un solo del primer violín. Este pasaje muestra la única vez en donde hay un protagonista en la sección de las cuerdas. En un sentido general, a lo largo de la obra, las cuerdas funcionan como “un” instrumento. Sin embargo, el solo de violín en el fragmento mencionado rompe con ese esquema. Quizá la cita aclara esta situación musical y el primer violín es el extraño en la tierra: el personaje que tiene que morir y volver a levantarse (véase ejemplo 1).

X BAPHOMET:tierra.(muerte) *Pesante* [♩. c.a. 70]

Clarinete sacet.

Violín 1

Violín 2

Viola

Vcllo

So long as you do not die and rise again,
you are a stranger to the dark earth.
Goethe

A *À la puerla*

23

B

Ejemplo 1: Fragmento X. Tierra- muerte, compases 1-11.

⁷ Mariana Villanueva, entrevista, 5 de marzo de 1999.

Si bien podemos considerar la intención del autor como parte de su pensamiento, de su propia concepción de la obra, de lo que intenta expresar, etc., es una falacia pensar que en el momento de la creación el artista está plasmando concretamente lo que piensa. La música no refleja, como si de un espejo se tratara, el pensamiento del autor. No es autobiográfica; no podemos suponer con exactitud qué sentimientos tenía el autor cuando la escribió, y, si fuera el caso, aún no hay leyes musicales que permitan plasmar, a manera de fórmulas, los sentimientos en sonidos.

La intención del autor nos puede aclarar el panorama de la obra; no obstante, su intención nunca deberá ser el único paradigma bajo el cual elaboremos un juicio estético. Por lo tanto, ¿podremos hablar de una intención de la obra por sí misma, independientemente de las intenciones del autor o del intérprete?

La intención de la obra

Se podría afirmar que la obra, una vez que se desprende de las manos del autor, tiene una voz propia. Así que cuando escuchamos, por ejemplo, un preludio de Bach, aunque ya hayan pasado doscientos cincuenta años de su creación y no sepamos cómo fue concebido, de todos modos la obra sigue viva y sigue teniendo un sinnúmero de juicios valorativos y analíticos, porque “la evaluación de la obra de arte permanece pública; la obra se evalúa con algo fuera del autor”.⁸

Con frecuencia se compara la música con el lenguaje; sin embargo, una serie de problemas queda sin resolución: si la música es un lenguaje, ¿qué mensaje expresa?: el pensamiento del autor, los afectos producidos en el escucha, relacionados a su estado psicológico, las convenciones puramente musicales, es decir, su estructura, forma, lenguaje armónico, etc. Determinar el significado específico de una pieza es una tarea ideal, pero no completamente realizable. ¿Cómo podremos afirmar que tal pasaje expresa un concepto específico? Es imposible, porque una sucesión de tonos no es un signo que exprese un contenido único.

Monroe C. Beardsley, en su artículo “The Meaning of Music”, expone que hay varias maneras comunes en las que la música nos invita a suponer que se remite a algo particular: cuando está acompañada de texto y es fácil determinar que el sentido o contenido va íntimamente relacionado con las palabras; cuando está vinculada a una ocasión específica, como en el caso de la música militar, religiosa, funeral, etc., y cuando tiene asociaciones imitativas: una

⁸ W.K. Wimsatt y M.C. Beardsley, “The Intentional Fallacy” en *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing, Indianapolis, 1981, p. 372.

tormenta, una batalla, etc. Pero ninguna de estas asociaciones nos lleva a determinar un sentido de la música, pues todas se originan directamente en una predisposición del escucha. Muchas veces, al oír una obra musical decidimos permitir que ciertas asociaciones visuales o mentales la acompañen, y si la música nos remite a recuerdos del pasado, o a viajes ilusorios, concluimos que hubo un entendimiento pleno y que la obra cumplió su objetivo. Tratar de conformar imágenes cuando escuchamos una obra puede ser un ejercicio a la vez creativo y relajante, pero no se puede considerar como el acercamiento a un goce estético que hable acerca del sentido de la pieza.

A pesar de las críticas exageradas que ha recibido el formalismo de Hanslick, su concepción del significado musical es muy acertada. Hoy en día es bastante común pensar que no hay manera de expresar concretamente un concepto ideológico, visual, o mental en forma de sonidos particulares, ni mucho menos un sentimiento específico; la música sólo puede provocar que emerjan conceptos o emociones en el escucha. En este sentido, Hanslick aclara: “¿Qué parte de los sentimientos puede entonces representar la música, si el sujeto no se involucra en ellos? Únicamente sus propiedades dinámicas... la música no puede reproducir el sentimiento de amor, sino únicamente el elemento motor”.⁹

El estudio de la forma musical como posible vía para conocer su contenido se convierte en un ángulo de acercamiento que da como resultado lecturas distintas. Gisèle Brelet expone que: “...la forma, muy al contrario de hacer inútil toda experiencia, plantea una nueva experiencia auditiva. Si es que el oído capta los sonidos en relación a un sistema, éste, una vez propuesto, deriva hechos acústicos nuevos que son observados como si fueran datos auditivos inmediatos”.¹⁰ El análisis musical debe proponer una manera coherente de cómo escuchar la música. Sin embargo, el resultado analítico nunca será absoluto, pues sólo es el reflejo del punto de vista de alguien. En este sentido, Scruton escribe: “Todo tipo de relaciones estructurales suceden en la música, y pueden ser ‘traídas a la superficie’ por medio de un análisis paciente. Pero existe una cuestión real en cuanto a si es a éstas a las que realmente debemos estar atendiendo, o si, por el contrario, las debemos ignorar en favor de algo más”.¹¹

Si el contenido de la música no es el reflejo de lo que sintió el autor al momento de componer, ni tampoco las emociones provocadas por algún título o programa que la acompañe, y mucho menos las reacciones psicológicas del

⁹ Eduard Hanslick, “A Formalist Theory of Sound in Motion: from *The Beautiful in Music*,” en *Aesthetics. A Critical Anthology*, ed. G. Dickie y R.J. Scafani, St. Martin’s Press, Nueva York, 1977, p. 410.

¹⁰ Gisèle Brelet, *Estética y creación musical*, trad. L. Hurtado, Hachette, Buenos Aires, 1957, pp. 59-60.

¹¹ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford Univ. Press, Nueva York, 1997, p. 396.

escucha, ¿cómo se podrá determinar el sentido? El modelo hermenéutico nos sugiere descontextualizar para entonces poder recontextualizar; es decir, se “llega a la contextualización después de una labor elucidatoria y hasta analítica”.¹² Este modo de diferenciar los elementos que constituyen la música para después entenderlos puede proporcionar un buen comienzo para un acercamiento interpretativo. Arnold Isemberg escribe que “en un sentido podemos ‘explicar’ la obra: podemos analizarla en sus partes y rearmarla nuevamente; de esta forma la obra se ‘entiende’ mejor, es decir, llega a dar el sentimiento que es capaz de dar”.¹³

A partir del análisis musical se puede llegar a una comprensión de la función de las múltiples relaciones puramente musicales que se llevan a cabo a lo largo de la obra. Estas relaciones se dan a partir del reconocimiento de ciertos patrones musicales, como temas, motivos, series, células, progresiones armónicas, etc. El reconocimiento de estos patrones equivaldría a *descontextualizar* el discurso musical. Por otro lado, cuando se logra comprender cómo operan estos patrones dentro del desarrollo del discurso musical, se podrá efectuar una síntesis. Como expone Scruton:

Lo que importa es la experiencia con la cual el análisis concluye. La experiencia es el criterio que distingue mera teoría plástica de un entendimiento de la superficie musical. El verdadero análisis es también una síntesis, una construcción del objeto intencional a través de comparaciones y contrastes que pueden ser oídos.¹⁴

De esta manera, la posible intención o discurso de la obra, desde el punto de vista hermenéutico, será el resultado del estudio analítico de los elementos musicales no referenciales. Este significado no referencial nos informa sobre un discurso musical, con ideas puramente musicales. Así, al descontextualizar ciertos elementos del discurso musical de *Anamnesis*, podemos llegar a algunos acuerdos que ya están implícitos: el concepto de simetría y la dualidad armónica.

Aunque *Anamnesis* no es una obra completamente simétrica, el ritmo estructural de los fragmentos se percibe como simétrico. Las indicaciones de *tempo* y de carácter comprueban esta simetría. Se establece que dos fragmentos son simétricos porque presentan elementos musicales intrínsecos que permiten establecer una relación entre ellos. En *Anamnesis* se pueden encontrar distintos tipos o niveles de simetría:

a) Fragmentos con sugerencias de carácter similar, que tienen una estructura rítmica parecida (lento, rápido, marcha, etcétera):

¹² Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica*, UNAM, México, 1997, p. 12.

¹³ Arnold Isemberg, *Aesthetics and the Theory of Criticism*, Univ. of Chicago Press, Chicago, 1973, p. 7.

¹⁴ R. Scruton, *op.cit.*, p. 427.

<i>I. Principio. El sopro creador</i>	<i>XIII. Fin (=Principio)</i>
La obra comienza con la nota la, que empieza desde cero a subir su intensidad. Durante 8 compases auditivamente no hay movimiento rítmico.	La obra termina con la misma nota sostenida, creando un regulador de intensidad que va de <i>pp</i> – <i>ff</i> – <i>pp</i> y regresa al silencio. Durante 9 compases se pierde el sentido rítmico.
Las cuerdas entran en sucesión, con una apoyatura de intervalo de segunda menor de la. De manera que se crea un <i>cluster</i> sonoro de sol#-la-sib.	En los primeros compases del fragmento, las cuerdas presentan un <i>cluster</i> sonoro de fa#-sol-sol#.
Los instrumentos, que entran con la misma nota sostenida, crean un sentido de estaticidad. Sin embargo, desde el compás 13, el discurso musical es contrastante con esta textura (por los <i>gliss.</i> gráficos).	El sentido de estaticidad se presenta no sólo por la marca en la partitura, sino por varios factores: desde el compás 5 las cuerdas tocan en armónicos, mientras el violonchelo toca un sol# que permanece 6 compases, subiendo con un <i>glissando</i> hasta la nota la una octava arriba. En este pasaje aparece la indicación “Ruido blanco”, donde los ejecutantes producen el sonido “ <i>shh...</i> ” con la voz.

<i>V. El ascenso. Plegaria</i>	<i>IX. El ascenso</i>
Hay una centricidad tonal en dos notas principalmente: fa y sib.	Centricidad tonal en sib.
El contrapunto es imitativo, el tema pasa de un instrumento a otro.	No hay mucho movimiento contrapuntístico; en algunos pasajes las cuerdas retoman material melódico de la melodía del clarinete.
El clarinete entra en el clímax del fragmento.	El clarinete es el protagonista del fragmento, mientras las cuerdas soportan armónicamente.
Hay ciertos motivos rítmicos que unifican el fragmento.	Ciertos motivos rítmicos son parecidos al fragmento V.

b) Fragmentos que utilizan material musical similar:

VI. <i>El descenso. Los cuatro diablos.</i> BA: fuego	IX. MET: Aire
Fragmento de carácter agitado.	También tiene carácter agitado.
Empieza el fragmento con figuras rítmicas de dieciseisavos por parte de la viola y el violonchelo.	Empieza el fragmento con la misma figura rítmica por parte del violonchelo.
El tema tiene una centricidad en la. Simultáneamente, hay una indeterminación de tonos, con ciertas especificaciones rítmicas.	En la letra de estudio F se presenta un tema bastante agitado en el clarinete y primer violín. No hay centricidad tonal, y la indeterminación se da por la presencia de los <i>glissandi</i> que siguen una gráfica lineal.
El intervalo principal es la segunda menor.	El intervalo principal es la segunda menor.
	Es el fragmento con mayor agitación rítmica. Carece de tema definido.

III. <i>El alma. Errante, dulce</i>	VII. PHO: agua (alma)
Hay una centricidad tonal en mi.	Hay una centricidad tonal en mi en la primera sección del fragmento y en si en la segunda sección.
El clarinete es el protagonista de la primera sección del fragmento.	El clarinete es el protagonista de la segunda sección del fragmento, mientras las cuerdas funcionan como soporte armónico.
La primera sección está formada por cuatro frases: 3 son secuenciales; las frases 2 y 3 son secuencia de la 1 a distancia de segundas mayores descendentes: mi-re-do.	El tema que presenta el clarinete es una variación del tema de <i>El alma</i> ; también consta de 3 frases secuenciales con una distancia de terceras: si-sol-mi (más una pequeña coda).

c) Fragmentos que, además de tener un título similar, son variación o transposición del anterior:

II. <i>El mundo. Solemne</i>	XII. <i>El mundo. Majestuosamente</i>
Especie de coral: movimiento homofónico de las cuerdas.	Especie de coral: movimiento homofónico de las cuerdas.
Centricidad tonal en la.	Centricidad tonal en fa.
Instrumentación: cuerdas.	Instrumentación: cuerdas y clarinete. El clarinete marca el pulso.

IV. <i>La muerte. Procesional</i>	X. <i>Tierra (muerte). Pesante</i>
Instrumentación: violín –melodía (<i>pizz.</i>); violonchelo –acompañamiento (<i>pizz.</i>); violines – <i>glissandi</i> .	Instrumentación: viola –melodía / acompañamiento; violonchelo –acompañamiento. Arpegiado; violín I – <i>gliss.</i> solo rapsódico; violín II – <i>gliss.</i> / acompañamiento. Escala descendente.
Tema de 8 compases inspirado en la canción popular “Funeral de um Lavrador.” ¹⁵	Mismo tema, transpuesto una sexta mayor descendente, más un solo de violín.
Centricidad tonal en la.	Centricidad tonal en fa.

Al analizar los diversos tipos de simetría en *Anamnesis*, concluimos que ésta no se presenta como un concepto estático, sino dinámico, ya que los fragmentos no corresponden exactamente en simetría (véase figura 1).

¹⁵ Del compositor brasileño Chico Buarque. El recuerdo de esta canción proviene de la infancia de Villanueva, cuando su padre trajo un grupo de teatro de España para presentar la obra teatral “Muerte y vida severinas”, del autor Camilo de Melo Nieto.

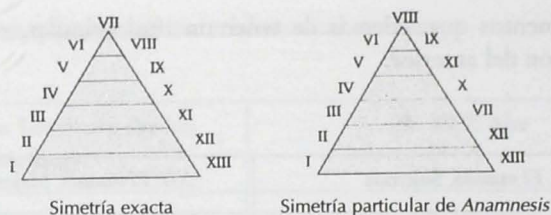


Figura 1. Concepto de simetría.

En un aspecto general, la estructura rítmica de la obra se percibe como simétrica (forma ternaria): una parte A, a la que pertenecen los cinco primeros fragmentos de la obra, que se podrían denominar “tranquilos”, con ciertas centricidades tonales definidas y ritmo definido, y una parte B, que abarca los fragmentos V al IX. Esta sección contiene una carga armónica y rítmica más fuerte e incluye, además, sonidos percutivos, voces de los ejecutantes y *glissandi* prolongados, donde el semitono es el intervalo principal. Por último, hay una parte A’ en los fragmentos X al XIII, en donde se regresa a la “tranquilidad” rítmico-armónica del principio.

Por otro lado, *Anamnesis* presenta una dualidad armónica de centricidad tonal e indeterminación. Básicamente se presentan dos motivos principales: uno formado por una colección de escala menor ascendente (la-si-do-re-mi), y el otro por un *cluster* de dos segundas menores (por ejemplo, sol-sol#-la, o mi-fa-fa#). Ambas agrupaciones de notas se presentan de manera simultánea, o bien, como intervalos melódicos principales (véase ejemplo 2).

Ejemplo 2. I. Principio. El sopro creador, compases 13-15.

El uso de la colección principal ilustra una centricidad tonal en A; mientras que el *cluster* provoca una ambigüedad (indeterminación) de sonidos (es imposible distinguir separadamente los tres tonos que lo conforman). La utilización de ambos motivos durante la obra muestra la dualidad armónica que se ha señalado aquí (véase tabla 1).

Tabla 1: Presencia de la colección principal y de *cluster* de segundas menores en los fragmentos de *Anamnesis*.

Número del fragmento	Colección [la-si-do-re-mi]	Motivo: <i>cluster</i> de dos segundas menores (mi-fa-fa#, sol-sol#-la)
I	La colección aparece por primera vez en el compás 13 en forma descendente.	<i>Cluster</i> : sol#-la-sib (compás 4 al 9).
II	Todas las notas del coral son de la colección.	
III	El solo de clarinete presenta notas de la colección si-do-re-mi, pero con una centricidad en mi.	En la entrada de los violines se crea el <i>cluster</i> mib-mi-fa, que rompe con la centricidad en mi.
IV	Todo el fragmento está formado por las notas de la colección.	
V		Al final del fragmento el <i>cluster</i> tiene el mismo efecto que en el fragmento <i>III</i> : rompe la centricidad en sib: la-sib-si.
VI	El tema principal (inspirado en Penderecki), ¹⁶ está formado por las notas de la colección la-si-do.	El intervalo de semitono es el más importante del fragmento. Se presentan choques constantes: la-sib-si-do, sol-sol#-la-si.
VII	Empieza el tema del fragmento anterior, transpuesto al intervalo de quinta: mi-fa#-sol-la-si.	El tema del clarinete "Rapsódico y apasionado" tiene como intervalo principal el semitono.

¹⁶ Este tema proviene del tema principal del *Stabat Mater* de *La pasión según San Lucas* de K. Penderecki. Villanueva retoma el carácter, más que citar con exactitud melódica. Ambos temas se caracterizan por tener tonos bajos sostenidos, en un ritmo punzante.

VIII		Todo el fragmento tiene la sonoridad sib-si-do, que rompe con la centricidad en si.
IX		Presencia constante del choque de semitonos: fa#-sol-sol# / do-do#-re / mi-fa-fa#.
X	El tema principal es una variación del tema del fragmento IV, transpuesto una sexta mayor descendente: do-re-mib-fa-sol.	El solo de violín presenta constantes semitonos. Al final del fragmento se presenta la sonoridad si-do-do#, que rompe la centricidad en do.
XI	Centricidad tonal en fa.	
XII	Todas las notas del coral forman parte de la colección principal transpuesta una tercera mayor descendente: fa-sol-lab-sib-do.	
XIII		En el compás 5 encontramos el <i>cluster</i> fa#-sol-sol#; del compás 5 al 8, la sonoridad sol-sol#-la.

La intención del intérprete-hermeneuta

El intérprete (hermeneuta) es la persona que está expuesta a la obra musical y que elabora un juicio sobre ella. Este juicio será relativo en la medida en que los factores emotivos, psicológicos o anímicos envuelvan la totalidad de la percepción. Es un hecho que el intérprete está inmerso en una infinidad de variables que determinarán la apreciación de la obra, pero éstas no deben (y no pueden) conducir al intérprete al entendimiento pleno de la obra. La posible subjetividad es parte de la experiencia estética; sin embargo, se puede llegar a un grado de objetividad a través del acercamiento analítico a la obra.

Sin postular un subjetivismo extremo, la intención del intérprete es tal vez la menos objetiva. Muchas veces el resultado de su interpretación difiere notablemente de lo que el autor quiso expresar, o de lo que el discurso musical expone. Una interpretación adecuada será la que mantenga en equilibrio las tres intenciones (autor, obra, receptor), y ése es el trabajo del intérprete hermeneuta.

En primer lugar, la nota de programa sirve como diseño para ordenar las ideas del autor; como un esquema que él mismo se plantea para desarrollar sus ideas. En segundo lugar, el texto programático es una sugerencia para un acercamiento por parte del oyente; no determina la intención del autor, ni mucho menos la de la obra. Asimismo, los títulos de los fragmentos de la obra, si bien pueden ayudar a esclarecer cierto carácter y esbozan o controlan el proceso de la creación musical, no constituyen el contenido de la obra ni tampoco deben predisponer al oyente. Cabe mencionar que el título puede no corresponder a lo que el oyente perciba y que, incluso, puede tener un sentido opuesto.

En *Anamnesis* hay varios ejemplos que ilustran lo anterior. El fragmento V. *El ascenso* es muy interesante desde esta perspectiva pues el oyente podría esperar una melodía ascendente (como en el fragmento XI. *El ascenso*) y, sin embargo, la melodía que marca la entrada del clarinete desciende. Por otro lado, el fragmento IV. *La muerte* presenta elementos que no corresponden necesariamente al título: una centricidad en A muy clara, la armonía basada en el intervalo de quinta y el *pizzicato* de las cuerdas que sugiere un recuerdo del pasado renacentista, etc., no reflejan por fuerza una muerte. Esto nos permite suponer que el concepto de muerte en *Anamnesis* no es carencia de vida o destrucción del ser, sino una búsqueda de origen, un renacer, un retorno. Lo mismo podríamos decir de los fragmentos que representan los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra (véase ejemplo 3). El oyente, si no tiene a su alcance un programa donde se especifiquen los títulos de los fragmentos, no asociará infierno, diablos, agua, tierra, fuego o aire con los acontecimientos auditivos.

Considerando las convergencias y divergencias entre la intención del autor y la intención de la obra, podemos concluir que ciertos conceptos que se originaron en la mente del autor indiscutiblemente se reflejan de alguna manera en la obra, lo cual posibilita que el receptor tenga conocimiento de los mismos. De manera innegable, la percepción de estos conceptos logra una unidad o coherencia en la conjunción interpretativa.

2

Ejemplo 3. VI: *El descenso: fuego*, compases 5-14.

Podemos mencionar conceptos como “ciclo de vida”, que existe desde la nota de programa y aparece musicalmente con la disposición simétrica (hasta cierto punto cíclica) de los fragmentos. Por otro lado, el concepto de dualidad, tanto en el nivel ideológico como musical, se percibe desde la lucha constante de las dos células interválicas presentes. Durante toda la obra, el oyente aprecia la dialéctica entre centricidad tonal e indeterminación, que finalmente concluye con la ausencia de sonido. Lo que define la unidad tanto ideológica como musical de la pieza es el concepto de eternidad. Para Villanueva la muerte terrenal es el paso a una vida eterna. Al inicio de la obra, el clarinetista empieza a emitir un soplo, que carece de sonido, para paulatinamente aumentar la intensidad hasta que se logra esclarecer el sonido determinado. A la inversa, al final de la obra, el clarinetista disminuye la intensidad de la nota producida hasta llegar al silencio. Este silencio suspendido produce la sensación de que la música sigue; tal vez a una intensidad tan pequeña que el oído humano no la puede percibir, pero ahí está, continúa. Esto provoca una sensación de eternidad (calidad atemporal o infinita del sonido), así como la expectativa de un resurgimiento auditivo de la música.

Anamnesis es una obra rica en elementos simbólicos que no se agotan en un solo análisis. Los factores que dieron lugar al acercamiento hermenéutico de la pieza dan como resultado una interpretación, un punto de vista, que evidentemente no es el único. La finalidad de la hermenéutica consiste en ampliar las posibles interpretaciones y tener una postura abierta hacia el encuentro inagotado de significados en una obra de arte. Si el intérprete mantiene una propuesta coherente, a través del análisis y la explicación de su experiencia bajo ciertos márgenes otorgados por el resultado analítico de la obra, ha cumplido el cometido hermenéutico. De esta manera, la hermenéutica no se propone como una novedad en la musicología o en el análisis crítico-musical; han existido musicólogos, críticos, ejecutantes y oyentes que han sido “hermeneutas” porque han seguido, de alguna manera, los principios hermenéuticos para llegar a la interpretación.

Introducción crítica al "Sonido 13" de Julián Carrillo¹



Luca Conti*

Traducción del italiano de Lorena Díaz Núñez

La teoría del "Sonido 13" de Julián Carrillo (1875-1965) sigue siendo poco conocida por al menos dos razones: es difícil descifrar la notación numérica inventada por el compositor mexicano y su música es escasamente ejecutada. Por otro lado, el contenido de los tratados del "Sonido 13" es redundante, no faltan momentos de autoexaltación y se encuentran a veces afirmaciones discutibles. Sin embargo, a pesar de todos estos obstáculos, la importancia del "Sonido 13" es innegable. El intento de este ensayo es realizar una aproximación crítica al argumento, ponderando los aspectos más importantes de esa teoría.

Julián Carrillo's (1875-1965) "Sonido 13" musical theory is not yet well known for at least two different reasons: it is difficult to read the number notation invented by the Mexican composer and his music is rarely played. Also, the content of the "Sonido 13" treatises is redundant, and at times there are passages that are self-exalting and questionable. However, the importance of "Sonido 13" is undeniable. This essay attempts to approach the matter critically, considering the main aspects of this theory.

La teoría del "Sonido 13" de Julián Carrillo (1875-1965) se conoce poco, no obstante los esporádicos artículos dedicados a ella; los motivos son múltiples: la notación numérica inventada por el compositor mexicano no se descifra con facilidad, es difícil encontrar grabaciones de la música y escucharla en vivo no es común. Por otro lado, el contenido de los libros teóricos en los cuales Carrillo delinea su sistema es con frecuencia redundante; además, en ellos está presente la autoexaltación del autor, y las afirmaciones que se plantea son discutibles y despiertan sospechas en el lector contemporáneo. Sin embargo, la importancia del "Sonido 13" es innegable a pesar de todos estos obstáculos. Expresar dudas sobre algunos aspectos de la teoría es justo, pero extenderlas a todo el sistema carrilleano sería un error demasiado grande. Por este motivo es necesaria una aproximación crítica al tema, ponderando los aspectos más importantes de esa teoría.

* Doctor en Musicología por la Universidad de Bolonia-DAMS, Italia.

¹ Este ensayo es una elaboración de algunas partes de la tesis doctoral de Luca Conti, *Sperimentalismo e microtonalismo nell'opera di Julián Carrillo*, dirigida por Giuseppina La Face Bianconi, Universidad de Bolonia-DAMS, año académico 1996-1997.

Según el testimonio del compositor, el origen de la teoría del “Sonido 13” estaría en el descubrimiento del decimotercer sonido: la nota sol más $1/16$ de tono, obtenida en su propio violín el año 1895, cuando estudiaba en el Conservatorio Nacional de Música. Si hubiera dudas sobre la precisión de un experimento similar, a éste se le podría atribuir una importancia simbólica que el mismo compositor nunca dejó de recordar: la superación de la barrera de los doce sonidos temperados. La verdadera teoría fue elaborada sólo a partir de 1924, y sus bases fueron establecidas en breve tiempo a causa de una encendida polémica en el ambiente musical mexicano. Carrillo se defendió primero de viva voz y fundó la revista *El sonido 13*; después aceptó demostrar las posibilidades musicales de los microtonos y presentó en 1925 el primer concierto de música microtonal; posteriormente continuó con su trabajo de compositor y profundizó y aclaró sus ideas.

El propósito del “Sonido 13” fue “enriquecer, purificar y simplificar la música”.² Enriquecer, porque el uso de los microtonos ofrecía una cantidad, teóricamente infinita, de nuevos intervalos musicales nacidos de la división del tono y de la octava. Asimismo, con las “leyes de metamorfosis musical” delineadas en el tratado del mismo nombre, también era posible transformar cualquier composición semitonal en microtonal y viceversa. Para Carrillo, la ampliación de las posibilidades del lenguaje musical era ilimitada y dependía solamente de la capacidad evolutiva de la percepción humana. En cuanto a la simplificación, el “Sonido 13” desarrollaba una crítica radical de la teoría musical, considerada por el compositor como demasiado arbitraria e imprecisa. En el tratado *Rectificación básica al sistema musical clásico. Análisis físico-músico “Pre-Sonido 13”*³, el compositor mexicano puso a discusión los nombres de las notas, las claves, las alteraciones, el pentagrama, el concepto de consonancia y disonancia y realizó una revisión de la teoría tradicional de los armónicos.

El tercer propósito revolucionario, que se refiere a purificar la música, tuvo como punto de partida la crítica al temperamento igual y a la sucesión de los armónicos, al menos como está referida en los tratados de acústica y de instrumentación examinados por el compositor. El procedimiento teórico de los matemáticos renacentistas, y su aplicación práctica, significó para Carrillo un imperdonable error que destruyó la naturaleza de los sonidos, representada por la sucesión de los armónicos; la presencia de diversos sistemas de encordadura o fabricación de los instrumentos de la orquesta no hacía más que agravar el desorden acústico ante el cual, por hábito, la mayoría de los músicos permanecía insensible. Sin embargo, luego de criticar las complicaciones y las arbitrariedades de la teoría tradicional, Carrillo terminó por utilizar microintervalos temperados y por transcribir frecuentemente en sus partitu-

² Julián Carrillo, *Dos leyes de física musical*, El Sonido 13, México, 1956, p. 6.

³ Julián Carrillo, *Rectificación básica al sistema musical clásico. Análisis físico-músico “Pre-Sonido 13”*, Talleres Gráficos de la Escuela Industrial Militar, San Luis Potosí, 1930.

ras la notación numérica en el pentagrama. El autor se dio cuenta de que la aplicación instantánea de todos los postulados de su revolución provocaría una ruptura, con el resultado de que al final sólo una parte de las nuevas ideas se pondría en práctica.

Una vez establecida en sus fundamentos, la teoría del "Sonido 13" se vio enriquecida con nuevos aspectos. Entre 1927 y 1930 Carrillo vivió en los Estados Unidos, donde conoció a Leopoldo Stokowski, quien le aconsejó limitar el uso de los microtonos a un grupo restringido de instrumentos acompañado por una orquesta tradicional. A partir de este sistema nacieron diversas obras —algunas de ellas estrenadas por el propio Stokowski—, así como las ya mencionadas leyes de metamorfosis musical, que no están exentas de ingenuidad, sobre todo en relación con la transformación de obras del repertorio tradicional y con varios cálculos cronológicos sobre la duración de las mismas en la memoria histórica. Más que intentar corregir las ideas de Carrillo, es interesante subrayar cómo estos cálculos grandiosos mostraron que el "Sonido 13" no nació para trastocar la tradición musical, sino para "enriquecer y purificar", ya que su objetivo principal fue poner fin a una serie de errores históricos. Esto no le impidió al compositor emplear el sentido común en la aplicación de algunos métodos: por ejemplo, al considerar la metamorfosis microtonal en una obra de Bach como un proceso ordenado que no menoscababa la autenticidad del original.

A partir de los principios del "Sonido 13" nacieron obras orquestales, de cámara, corales y estudios para instrumento solo que utilizaron intervalos de tercios hasta dieciseisavos de tono. Aun así, los diversos tipos de microtonos no estuvieron presentes de manera uniforme en las obras de Carrillo; es más, algunos no se utilizaron jamás, lo cual es otro indicio de que la correspondencia entre teoría y práctica en la obra del autor no fue automática. Por otra parte, el catálogo carrilleano está formado, además, por obras escritas en aquello que el compositor definió como el "sistema tradicional o clásico de doce sonidos", sea tonal o atonal, un todo heterogéneo que comprende sinfonías y música de cámara, suites, obras líricas y otras composiciones realizadas también después del inicio del "Sonido 13".

La producción del maestro no siguió un camino evolutivo unívoco, sino que presentó importantes momentos de tránsito. Es evidente que de las obras en estilo romántico compuestas en Leipzig a los primeros trabajos microtonales, hechos en 1925, hay una ruptura clara; cabe señalar que el *Preludio a Colón* es la primera obra compuesta con el sistema del "Sonido 13". Los nuevos intervalos se usaron con frecuencia como un medio de fluctuación intermedia entre las alturas del sistema temperado, sin olvidar la función demostrativa de la obra durante su composición; es decir, la de comprobar la posibilidad de escribir música con microtonos y convencer a un público seguramente conformado, asimismo, por no músicos. Con este propósito resulta necesario hacer notar cómo el compositor mexicano utilizó las pequeñas for-

mas para evitar “desarrollar” el material expuesto: los nuevos intervalos constituían un problema estructural casi insuperable, por lo menos en el inicio. Pero se trataba también de una elección de economía formal: de hecho, el programa del primer concierto incluyó diversos ejemplos de pequeñas dimensiones —escritos por los alumnos de Carrillo— cuyo propósito era demostrar la versatilidad del “Sonido 13”.

Después de su regreso a México, de 1930 a 1941, Carrillo redujo su actividad compositiva, escribió varios tratados y organizó algunos grupos musicales especializados. Cabe mencionar que fue necesario superar numerosos problemas ligados al uso de los microtonos, sobre todo en la construcción de nuevos instrumentos musicales y en el adiestramiento de nuevos ejecutantes. La reanudación del trabajo compositivo —primero con trabajos atonales (1941-1963) y en seguida también con obras microtonales (1949-1965)—, representó la fase dura del “Sonido 13”, en la cual surgieron, igualmente, obras de mayores dimensiones: por ejemplo, el poema sinfónico *Horizontes* y la *Misa* para cuatro voces masculinas en cuartos de tono.

Las dificultades técnicas presentes en una reforma amplia e intransigente como aquélla del “Sonido 13” no pueden ser menospreciadas en el estudio de su recepción. Sin embargo, en esta investigación se deben tener en cuenta otros dos factores importantes. El primero es la personalidad del compositor: inflexible, polémica y a veces visionaria, al menos por la forma en que se manifiesta Carrillo en los tratados y en las entrevistas. El segundo es la crisis social que atravesó México durante la Revolución de 1910 y el surgimiento del movimiento nacionalista encabezado por Carlos Chávez, con quien Carrillo tenía pésimas relaciones, así como el escaso espacio ofrecido a iniciativas demasiado experimentales. La consecuencia fue que el “Sonido 13” terminó por encontrar mejor acogida en los Estados Unidos y en Francia. Como prueba de la desconfianza de las instituciones hacia Carrillo basta un par de ejemplos: en 1930 el proyecto de una gira mundial de la orquesta microtonal realizado en la ciudad de México tuvo el beneplácito del presidente de la república, a pesar de lo cual se perdió la propuesta en los meandros de la burocracia; en la Exposición Universal de Bruselas en 1958 los “pianos de Carrillo”, microtonales, estuvieron en el pabellón belga y no en el mexicano. Solamente las consecuencias de estos viejos antagonismos podían justificar la paradójica *damnatio memoriae*⁴ y los equívocos⁵ comprobados en algunas obras mexicanas de historia musical.

⁴ No se cita a Carrillo en el libro de Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989; en Simón Tapia, *Música y músicos en México*, Panorama Editorial, México, 1991, se cita al compositor únicamente como director del Conservatorio Nacional.

⁵ Cfr. Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana*, El Colegio de México, México, 1941, p. 93: “Los compositores [...] como Julián Carrillo, Rafael J. Tello y otros, sólo

Un lento e inexorable proceso de adquisición de nuevos sonidos, según Carrillo, caracterizaba la historia de la música. En sus tratados, el compositor recorrió con frecuencia el camino de la civilización musical:⁶ desde los albores, establecidos en China durante el tercer milenio a.C. —donde sólo se contaba con los cinco sonidos de la escala pentatónica—, pasando por la Grecia Antigua, en la cual Terpandro conquistó los sonidos 6 y 7, hasta llegar a la época moderna con el empleo de los doce sonidos conocidos. Con el descubrimiento del decimotercer sonido, Carrillo estaba convencido de haber inaugurado una nueva era que abría las puertas al infinito musical: la conquista de nuevos intervalos musicales no tendría fin y dependería sólo de la capacidad perceptiva del oído humano.

Antes del advenimiento del "Sonido 13", la voluntad de reformar la educación musical se había manifestado en Carrillo con la publicación de una serie de manuales de teoría musical "sintética" y con la búsqueda de un método didáctico innovador, encaminado a eliminar las lagunas de los programas tradicionales de armonía, canon y fuga, contrapunto y orquestación; su ansia reformadora se había revelado también en un ensayo juvenil donde se proponían nuevos nombres para las notas. Sin embargo, fue sólo después del concierto de obras microtonales de 1925, y durante la primera estancia neoyorquina, cuando el compositor, en sincronía con la elaboración de su teoría, redondeó una despiadada crítica al sistema musical en uso: cada convención fue examinada y casi siempre refutada, por considerarla ilógica. En este examen, Carrillo frecuentemente no se preocupó por dar a su crítica una perspectiva correcta ni por considerar las varias convenciones de la teoría musical en el ámbito de su propia evolución histórica.

Los textos teóricos del "Sonido 13" respondían a dos exigencias: enunciación de la teoría y crítica al sistema en uso. El camino seguido en la elaboración del "Sonido 13" no fue siempre lineal, y para estudiar los fundamentos de la teoría carrilleana es necesaria una lectura transversal de los artículos

lograron aportar nuevos elementos europeos —el estilo de Wagner y de Strauss o el impresionismo francés— pero sin lograr con ello un arte genuino y representativo". Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, pp. 36-37: "Este esfuerzo colosal de Carrillo se explayó en una obra musical realmente limitada, tal vez por el íntimo convencimiento de que sus intuiciones y certezas no hallarían acogida sino en los tiempos venideros [...] tendríamos que aceptar que la eclosión de la música microtonal se daría a partir del uso de los medios electroacústicos [...] La afinación necesaria para producir las más mínimas fracciones dentro del tono en los instrumentos tradicionales destruye necesariamente la calidad y riqueza tímbrica de éstos."

⁶ Cfr. Julián Carrillo, *Teoría lógica de la música*, [s.e.] Manuel Casas impresor, México, 1954, pp. 55-61.

y libros publicados por el compositor. Por otro lado, aunque los tratados aportaban el aparato teórico a las composiciones microtonales de Carrillo, también es verdad que con frecuencia presentaban ideas que nunca se habían puesto en práctica: es más, el compositor parece a veces más preocupado por profetizar un futuro musical diverso que por plasmar todas las consecuencias de su teoría. Los tratados del "Sonido 13", en su conjunto, tienen un contenido redundante, pues se trata casi siempre de obras publicadas por cuenta del compositor, con un tiraje limitado, nacidas como manuales didácticos y como vehículos de difusión.

En 1924 Carrillo fundó la revista *El Sonido 13*, en la cual refirió su descubrimiento del $5/4$ de tono, comprendido entre los armónicos 6 y 7 y entre el 7 y el 8.⁷ Después anunció el descubrimiento de nuevos intervalos: $7/4$, $9/4$ de tono, etc.,⁸ y planteó escalas con base en un tono y un cuarto ($5/4$), en las cuales los semitonos serían sustituidos por $5/8$ de tono.⁹ En el número de septiembre de 1924 de *El Sonido 13*, el compositor repitió el descubrimiento acerca de los nuevos sonidos conquistados e informó acerca de aquellos que consideraba como la verdadera dimensión de los intervalos de los armónicos: $1/4$ de tono, $3/4$, $5/4$, $7/4$, $9/4$, $11/4$, $13/4$, $15/4$, $17/4$, $19/4$, $21/4$, y $23/4$. Asimismo, anunció que había terminado el sistema de escritura numérica para los microtonos, junto con una teoría de los intervalos igualmente precisa, y admitió, también, que había obtenido resultados en el campo de los sonidos simultáneos. Finalmente, afirmó que había construido ya la primera arpa-cítara en cuartos de tono,¹⁰ la guitarra cuartitonal y había encontrado nuevas digitaciones microinterválicas en algunos instrumentos tradicionales.

El "Sonido 13" estaba apenas comenzando: después de esas primeras visiones y las primeras obras microtonales, Carrillo elaboró en forma sistemática su propia teoría. Para obtener nuevos intervalos el proceso fue siempre el mismo: dividir la octava o el tono en partes iguales. Dos eran las categorías principales: la primera comprendía intervalos obtenidos a través del temperamento igual microtonal, producido por subdivisiones del tono de 3 a 16 partes (tercios, cuartos, quintos, hasta los diesiseisavos de tono); la segunda, más compleja, comprendía aquellas subdivisiones de la octava en partes iguales que no incluían tonos ni semitonos: por ejemplo, las subdivisiones en trece

⁷ *El sonido 13*, julio de 1924, p. 2.

⁸ *Ibid.*, agosto de 1924, p. 9.

⁹ *Ibid.*, p.10.

¹⁰ *Ibid.*, diciembre de 1924, p. 4.

partes, quince partes, etc. En la base de los nuevos intervalos estaba la conocida fórmula del temperamento igual:

$$12 \div 2$$

de la cual se obtenía la amplitud de cada intervalo temperado:

$$1: 12 \div 2 = 1.059$$

Con un procedimiento análogo, Carrillo extendió esta fórmula a otras subdivisiones de la octava; por ejemplo, si se quería dividir el tono en dieciséis partes iguales y, por lo tanto, la octava en 96 partes, se tendría:

$$96 \div 2$$

Para obtener fracciones inferiores al sistema temperado en uso bastaba sustituir al 12 por cualquier otro número entero positivo "mayor que" 12. Las razones matemáticas de las nuevas fracciones de tono son las siguientes:

Tercios	$18 \div 2 = 1.039259$
Cuartos	$24 \div 2 = 1.029293$
Quintos	$30 \div 2 = 1.023373$
Sextos	$36 \div 2 = 1.019450$
Séptimos	$42 \div 2 = 1.016640$
Octavos	$48 \div 2 = 1.014545$
Novenos	$54 \div 2 = 1.012908$
Décimos	$60 \div 2 = 1.011619$
Undécimos	$66 \div 2 = 1.011557$
Duodécimos	$72 \div 2 = 1.009739$
Trigésimos	$78 \div 2 = 1.008926$
Cuatrigésimos	$84 \div 2 = 1.008285$
Quincuagésimos	$90 \div 2 = 1.007730$
Sexagésimos	$96 \div 2 = 1.007246$

El criterio para obtener los microtonos es simple, pero no es tan fácil construir los instrumentos aptos para producir los nuevos intervalos, adiestrar a los músicos y crear una teoría de la composición lógica y tan convincente como aquella en uso. En la práctica musical, de hecho, Carrillo al principio se limitó a utilizar cuartos, octavos y dieciseisavos de tono; más tarde adoptó tercios de tono. Los fragmentos que no presentaban cuartos, octavos ni dieciseisavos en su *opera omnia* constituían una parte exigua y marginal, casi experimentos o bien estudios para instrumento solo.

El motivo de esta autoselección del material sonoro, disponible a nivel teórico en el momento de la composición, era evidente para el mismo Carrillo: poner en práctica al instante todos los nuevos sonidos conquistados sembraría confusión, ya que muchas subdivisiones temperadas de la octava en 5, 7, 8, 9 partes, etc.,¹¹ excluían los sonidos del sistema temperado. (Para verificar la presencia de tonos y semitonos en cualquiera de estos sistemas temperados basta verificar si el número es divisible, respectivamente, entre 6 y 12.) Este tipo de subdivisión era mucho más difícil de organizar: una aplicación inmediata de todos estos sistemas, según Carrillo, habría provocado el fracaso del “Sonido 13”.¹² En una subdivisión del tipo:

$$13 \div 2$$

faltan tonos y semitonos y es evidente la dificultad de entonar una sucesión interválica igual. El compositor jamás practicó este tipo de divisiones y la referencia al sistema temperado tradicional resultaba imprescindible: una especie de referencia para las divisiones más pequeñas.

Los sistemas musicales son infinitos, como los números que los definen, y el compositor no se conformó con haber obtenido experimentalmente los dieciseisavos de tono. El camino debía proseguir: “Enrique Rodríguez, eminente colaborador de la revolución del ‘Sonido 13’ había entonado ya treinta y seisavos de tono y estaba por obtener los sesenta y cuatroavos”.¹³ En su tratado *Sonido 13*, editado en 1948, Carrillo anunció que estaba a punto de obtener los cientoveintiochésimos de tono; los descubrimientos del “Sonido 13” en el mundo de los sonidos fueron comparados por el compositor con el descubrimiento de la energía atómica en la física,¹⁴ o bien con el sistema fraccionario de los números¹⁵ en las matemáticas.

En sus tratados, Carrillo frecuentemente estuvo más preocupado por demostrar las infinitas posibilidades del “Sonido 13” que por definir con precisión sus límites operativos. La escisión entre teoría y práctica estimuló al compositor mexicano a ir mucho más lejos que cualquier otro que hubiera aventurado esta hipótesis o realizado un sistema microtonal propio hasta el siglo XX. Sin embargo, el descubrimiento de nuevos intervalos no le sugirió a Carrillo una nueva teoría que indicara las modalidades de empleo; por ejem-

¹¹ Algunas de las subdivisiones que no producen tonos ni semitonos se encuentran en Carrillo, *Teoría lógica...*, op. cit., p. 53.

¹² Julián Carrillo, “Sonido 13”. *Fundamento científico e histórico*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1948, p. 39.

¹³ *El Sonido 13*, julio de 1925.

¹⁴ Julián Carrillo, “Sonido 13”. *Fundamento...*, op. cit., p. 6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 5.

plo, un tratado de armonía cuatrironal. Para el autor del "Sonido 13", el empleo de nuevos intervalos haría posible la producción de emociones más intensas y sutiles que las experimentadas hasta entonces, gracias al relleno de los vacíos existentes entre sonido y sonido: los microtonos eran comparados con el uso del claroscuro y las gradaciones de los colores en la pintura.¹⁶ El oído es capaz de percibir estas mínimas diferencias de frecuencia; una prueba para el compositor era la posibilidad de escuchar el entero *continuum* de alturas, producido por la rueda dentada de Sawart. Si el órgano auditivo podía distinguir las subdivisiones del semitono, a las generaciones venideras les quedaba la tarea de proseguir con la conquista de intervalos cada vez más pequeños, hasta llegar, según el compositor, al uso de más de 70 mil sonidos diversos. Si alguien no percibía estos sonidos no quería decir que no existieran; las causas de esta incapacidad serían atribuibles a los límites de la educación tradicional del órgano auditivo. Carrillo estaba seguro de que debería transcurrir un cierto tiempo antes de poder emplear libremente los nuevos intervalos, pero que los sonidos "iluminarán con toda la fuerza la llegada de las futuras generaciones que pueblan el mundo".¹⁷

El compositor, al menos en un primer momento, buscaba legitimar los nuevos intervalos con su presencia en la sucesión de los armónicos. Para el autor del "Sonido 13", los estudiosos de acústica habían aproximado las frecuencias para adaptarlas a la base fundamental de la escala temperada. Muy pocos advirtieron alguna incongruencia; por ejemplo, François-Auguste Gevaert quien, sin embargo, se conformó con decir que el séptimo armónico (si bemol) era demasiado bajo para formar un intervalo de tono exacto con la octava (do). Carrillo criticó minuciosamente las escalas realizadas por físicos y matemáticos debido a sus contradicciones.¹⁸

Para Carrillo, otro error que se cometía con frecuencia era considerar el semitono como el resultado de la diferencia entre el armónico 16 y el 17 ($16/15=1.066$), mientras que la distancia entre el armónico 18 y el 17 ($18/17=1.058823$) se aproximaba más a la amplitud del semitono temperado (1.059463). En cambio, los tercios de tono se formaban, casi con exactitud, entre los armónicos 27 y 26 (1.038461), los cuartos, a su vez, se originaban entre los armónicos 36 y 35 (1.08571). Para cada nuevo intervalo Carrillo encontró la relativa correspondencia en los armónicos, hasta llegar al dieciséisavo de tono, identificado entre el armónico 144 y el 143.

Para el compositor mexicano, el "Sonido 13" revelaba la gran mistificación del temperamento igual. Desde enero de 1925, en la revista *El Sonido 13*, el

¹⁶ [Dolores Carillo], *Julián Carrillo. Testimonio de una vida*, Comité organizador San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1992, pp. 195-196.

¹⁷ *Ibid.*, p. 198.

¹⁸ *El sonido 13*, septiembre de 1924, pp. 3-4.

compositor afirmó que ningún armónico tenía una amplitud equivalente a un tono o a un semitono temperado,¹⁹ y que las notas utilizadas en el sistema temperado no estaban presentes en la naturaleza. Esto fue evidente para todos aquellos que teorizaron y pusieron en práctica, por comodidad de uso, el temperamento igual. A Carrillo le resultaba vergonzoso que la música practicada en todo el mundo estuviera en desacuerdo con las leyes naturales. Además, según el compositor, no existían dos armónicos iguales: la escala de los armónicos constaba de un solo intervalo de cada especie y, por lo tanto, no era verdad que el armónico 4 fuese el doble del 2, etc., puesto que las divisiones de las cuerdas o de los tubos eran de $1/2$, $1/3$, $1/4$, etc. y, por lo tanto, tenían valores diversos.²⁰ En su ataque al temperamento, Carrillo no perdonó a nadie: “Bach, el maravilloso compositor, cometió el craso error de poner en práctica la teoría musical de los matemáticos, teoría que produce música impura”.²¹ La purificación de la música obligaba a criticar también la sucesión de los armónicos, tal y como la describen todos los estudiosos de acústica. El libro *Dos leyes de física musical* es una reseña crítica de las teorías de los armónicos presentadas por varios tratados de acústica e instrumentación (Gevaraet, Helmholtz, Berlioz, Hindemith, etc.). La mayoría de los teóricos afirmaba que el tono tenía una amplitud par a $9/8$ —o sea, 1.125— mientras que el “Sonido 13” demostró que el verdadero tamaño del tono era 1.122462.

Carrillo continuó investigando los armónicos aun después de los años veinte, hasta sostener que el nodo formado en las cuerdas y en los tubos de las vibraciones superiores a la fundamental reducía la longitud de las dos partes vibrantes: por ejemplo, el armónico 2 en un tubo de 100 cm resultaba más agudo que la fundamental en un tubo de 50 cm.²² Con el llamado “experimento del nodo”, efectuado en Nueva York el 16 de diciembre de 1947, el autor del “Sonido 13” demostró que ni siquiera el armónico 2 estaba entonado por los instrumentos una octava exacta sobre la nota fundamental.²³ Según el compositor, era falso que una octava musical dividiera exactamente a la mitad una cuerda o un tubo, como se afirmaba en la ley del nodo. Por consiguiente, formuló la “nueva ley del nodo”: “El nodo es un punto muerto en una longitud vibrante, y por esto le resta longitud, lo que causa un aumento de las vibraciones en el armónico 2 y muy probablemente en todos los otros”.²⁴ De tiempo atrás estaba convencido de que la octava producida por

¹⁹ Julián Carrillo, *Dos leyes de física musical*, p. 5.

²⁰ *Ibid.*, p. 16.

²¹ Julián Carrillo, “Sonido 13”. *Fundamento...*, op. cit., p. 11.

²² Julián Carrillo, *Génesis de la revolución musical del “Sonido 13”*, [s.e.], San Luis Potosí, 1940, pp. 31-32.

²³ Carrillo rechaza el término ‘octava’ (porque se refiere a una serie de ocho sonidos) y lo sustituye con ‘doble’. Por ejemplo: la escala cromática se llama ‘dozavos del doble’.

²⁴ Julián Carrillo, *Dos leyes de física musical*, op. cit., p. 101.

los instrumentos musicales era creciente;²⁵ el compositor demostró su hipótesis con un oboe, puesto que la octava resultaba 5 Hz más alta. Para Carrillo, la creencia en la ley del nodo había causado muchos errores en la construcción de los instrumentos y la consiguiente "falta de entonación en todas las orquestas del mundo".²⁶ La coexistencia de sistemas de encordadura, y de diversos métodos de construcción para los instrumentos de la orquesta, terminó por generar un notable desorden acústico, por lo cual urgía una reforma radical también a nivel organológico.

Era necesario "purificar" los sonidos de las arbitrariedades del sistema temperado y restituirlos en su pureza natural; pero el uso de las escalas naturales era irrealizable, a pesar de que la utilización de microtonos hacía posible una aproximación más precisa a los intervalos "físicos" de los armónicos. Carrillo debió desistir de la tentativa de refundar la composición sobre bases naturales y de rectificar el sistema musical occidental: al final no lo quedó más que esperar que alguien más se encargara de tomar el camino indicado. La revolución del "Sonido 13", al utilizar microtonos, se desarrollaba también, por lo tanto, en el ámbito de los sistemas temperados.

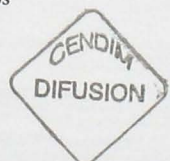
Desde los años veinte el compositor desarrolló una técnica que le permitía transformar el material musical de varios modos, mediante las "leyes de la metamorfosis musical",²⁷ que son transposiciones proporcionales de los intervalos sobre diversos órdenes de amplitud. Por ejemplo, de una metamorfosis al doble de un tono y un semitono, se obtienen, respectivamente, dos tonos y un tono. Las metamorfosis permitían también transformar las notas del sistema musical tradicional en microtonos y viceversa, sin alterar la proporción entre los intervalos. En su *Concertino*, el compositor aplica por primera vez la metamorfosis para transformar cuartos, octavos y dieciseisavos de tono en semitono. Estas leyes, para Carrillo, se aplicaban también a las obras de repertorio, con el propósito de prolongar la vida de obras maestras que, de otra manera, caerían en el olvido. Con base en grandiosos y arbitrarios cálculos de época, el compositor establecía la vida promedio de una obra musical y la prolongación de su existencia (a 20 000 546 años) una vez que se sometiera a la metamorfosis.²⁸ La obra metamorfoseada, según Carrillo, continuaba

²⁵ Cfr. Julián Carrillo, *Génesis de la revolución ...*, op. cit., pp. 31-35.

²⁶ Julián Carrillo, *Dos leyes de física musical*, op. cit., pp. 103-104.

²⁷ Julián Carrillo, *Leyes de metamorfosis musicales*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1949.

²⁸ "Quiero suponer que las nueve sinfonías de Beethoven vivan trescientos años; tal cosa significa que posiblemente el célebre maestro vivirá trescientos años por cada nueve sinfonías. ¿Cuántos años aumenta la revolución del Sonido 13 por medio de estas 'Leyes de metamorfosis' la *postvida* de Beethoven, de acuerdo con estos cálculos, de *trescientos años*? Dividiremos 308 340 metamorfosis entre nueve, y obtendremos treinta y cuatro mil doscientas sesenta veces las nueve sinfonías; en seguida multiplicaremos 34 260 por trescientos años y obtendremos



siendo la misma obra, incluso si se le aplicaba la metamorfosis al Preludio en Do mayor del *Clavecín bien temperado* (1er libro) de Bach. Con la reelaboración en sentido microtonal de las obras tradicionales, se llegaba a la suprema utopía: que “toda la música anterior al Sonido 13 se podr[ía] contener en un intervalo menor a $3/4$ de tono”.²⁹

Otro género de metamorfosis se obtenía con la variación rítmica, o contrapuntística, del material musical. Con el movimiento contrario, la inversión, el desfase rítmico entre melodía y acompañamiento, el cambio de mayor a menor y viceversa, etc., se obtenían otras 15 metamorfosis.

La crítica despiadada a todo lo que sonara ilógico a los ojos y al oído de un hombre del siglo XX que estaba al corriente de las nuevas tendencias de la música, se efectuó con irreverencia deliberada. La eliminación de lo absurdo en la teoría musical fue otro de los propósitos revolucionarios del “Sonido 13”. Se abolieron los nombres de las notas porque no reflejaban la realidad física de los sonidos: nombrar a la misma nota do sostenido o re bemol era un contrasentido, entre otras cosas porque aquella nota no tenía ninguna relación ni con el do ni con el re. A partir de la nota natural, los estudiosos de la acústica habían definido como “sostenido” a un intervalo que dista $25/24$, y como “bemol” al que dista $24/25$: pero para el maestro mexicano estos dos intervalos no correspondían al sostenido y al bemol del sistema temperado.³⁰ La abolición de los nombres de las notas también tenía razones prácticas porque, después de la revolución del “Sonido 13”, sería imposible inventar millones de monosílabos diversos para las nuevas adquisiciones. Las notas sobre el pentagrama quedarían sustituidas por números; para solfear o cantar en el nuevo sistema se vocalizaría con cualquiera de las cinco vocales.³¹ Otro motivo que, según Carrillo, justificaba la abolición del pentagrama era la imposibilidad de escribir con claridad acordes de notas continuas —como por ejemplo, do bb, do b, do #—, lo cual era cada vez más necesario en la música moderna.³²

Para el compositor, las dificultades de la teoría en uso eran evidentes, puesto que calculaba que había 78 modos de escribir la misma nota mediante las diversas claves y alteraciones. Como alternativa para el sistema tradicional,

diez millones setenta y ocho mil años que vivirá espiritualmente Beethoven, gracias a estas Leyes de metamorfosis, en vez de trescientos [...] Todos estos cálculos se desarrollarán dentro del sistema temperado, y la ir [sic] a la pureza física de los intervalos naturales, todo eso se duplicará, y con ello Beethoven vivirá veinte millones quinientos cuarenta y seis años. (Julián Carrillo, *ibid.*, p. 41.)

²⁹ Julián Carrillo, “Sonido 13.”. *Fundamento ...*, op. cit., p. 10.

³⁰ Julián Carrillo, *Teoría lógica ...*, op. cit., p. 10.

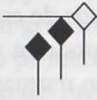
³¹ Julián Carrillo, “Sonido 13.”. *Fundamento ...*, op. cit., p. 41.

³² Julián Carrillo, *Teoría lógica ...*, op. cit., p.10.

Para indicar los silencios se podían adoptar los símbolos tradicionales o bien los mismos símbolos de las notas sin número; en los acordes los números se sobreponían. La notación numérica no utilizaba la armadura en clave. Para Carrillo, quedaban también abolidos los modos mayor y menor, pues la revolución del "Sonido 13" tenía a su disposición 13,300 escalas para el sistema en doce sonidos.³⁴ El resto eran detalles de segundo plano, como el rechazo al calderón, considerado demasiado impreciso; sin embargo, significaban desahogos producidos por un exceso de celo, puesto que en realidad en las obras carrilleanas el calderón no desaparecería jamás. Hasta la palabra "conservatorio" fue eliminada en la teoría del "Sonido 13", puesto que transmitía la idea de un museo y fue sustituida por los términos "instituto" o "academia musical".

³⁴ Julián Carrillo, *Teoría Lógica*, op. cit., p. 33. Cfr. Julián Carrillo, *El infinito en las escalas y en los acordes*, Sonido 13, México, 1957.

Modernismo, futurismo y *kenosis*: las canciones de Átropo según Julián Carrillo y Carlos Chávez



Alejandro L. Madrid*

Las canciones de Átropo se utilizan como una metáfora para representar las distintas recepciones de las ideas modernistas y futuristas en el México de la década de los veinte. Este trabajo compara dos generaciones de músicos que representan visiones distintas del camino que había de seguir la música mexicana en un momento histórico específico, que se caracterizó por una preocupación general, tanto política como filosófica y estética, por la construcción de una identidad nacional y un proyecto de país. El autor muestra un paisaje cultural mexicano diversificado a partir del cuestionamiento de la historia hegemónica creada por el sistema político mexicano durante la segunda parte del siglo XX. A través del análisis del *Preludio a Colón* y *Energía*, de Julián Carrillo y Carlos Chávez, respectivamente, se abordan las razones estéticas y políticas que motivaron el choque generacional que se dio en esa década, el cual se expone como parte de la diversidad mencionada.

*The songs of Atropos are used as a metaphor to represent different receptions of modernist and futurist ideas in Mexico during the 1920's. This paper compares the visions of two different generations regarding the future of Mexican music and its relation to the idea of modernity after the Revolution. The author shows the diversity of the Mexican cultural landscape in the 1920's, and questions the hegemonic construction of history inherited from the political system in the second half of the twentieth century. The aesthetic and political reasons for the generational clash that took place in the 1920's are analyzed through a close exploration of Julián Carrillo's *Preludio a Colón* and Carlos Chávez's *Energía*. These works are taken as points of departure to further explore the complexity of the cultural manifestations and power relationships in Mexico during the 1920's.*

Te asomas por la celosía de las canciones
y los colores de la lejanía me miran
con tus tiernos ojos
Manuel Maples Arce,
Puerto (fragmento)

En *La república* de Platón, las Moiras son tres hilanderas que cantan las canciones del pasado, del presente y del futuro mientras atienden su telar. La última en la línea es Átropo y a ella le corresponde cantar las "cosas del futuro". Platón no nos indica cuántas melodías cantan; sin embargo, con un poco

* Pasante del doctorado en Musicología y Estudios culturales por la Universidad Estatal de Ohio (EE. UU). Ha sido investigador del CENIDIM.

de imaginación, bien podríamos asumir que cada una de ellas debía cantar varias canciones; de tal manera que cada una de las melodías de Átropo representaría diferentes caminos hacia distintos futuros. Algunos de estos futuros podrían coexistir en un complicado contrapunto; otros podrían existir sólo como universos paralelos, mientras que otros se excluirían mutuamente.

Las ideas centrales del modernismo en el arte aparecieron en Europa como corolario al triunfo del positivismo y el método científico, al pensamiento hegeliano que permeó la filosofía centroeuropea y a la revolución industrial que cambió para siempre la cara de ese continente. Estas ideas cruzaron el océano Atlántico para influir en la vida intelectual de América, desde Canadá hasta Argentina. Sin embargo, como sugiere Néstor García Canclini, las circunstancias sociales y culturales propias de la América Latina de principios del siglo XX crearon una atmósfera especial que rechazó una “adopción mimética de modelos importados”.¹ Los diversos “paisajes culturales” latinoamericanos fueron producto de las experiencias históricas específicas de cada una de esas sociedades. No era lo mismo hablar de “expresionismo” o “primitivismo” en un país como Cuba, cuya independencia de España era reciente, que hacerlo en Uruguay, cuya identidad cultural se definió a través de una herencia mayoritariamente europea, o que hacerlo en México, donde se había experimentado una lucha armada extremadamente larga que, si bien no cambió de fondo las relaciones de poder en el país, sí estremeció la estabilidad económica y provocó una re-evaluación del concepto de “identidad cultural” en el país. El significado de las ideas y modelos importados se construyó a través de diversos procesos de interacción con el conglomerado de elementos culturales, sociales y económicos que conformaban la comunidad que las adoptó.

Aunque frecuentemente reducido a enfatizar la visión de la historia hegemónica y unidireccional favorecida por el Estado, el papel desempeñado por José Vasconcelos en la construcción de la identidad cultural posrevolucionaria durante los primeros años de la década de los veinte es, en términos generales, bastante conocido. Christopher Domínguez Michael sugiere que gracias a la anuencia del presidente Álvaro Obregón, José Vasconcelos pudo diseñar un sistema para que el Estado tomara en sus propias manos la educación del pueblo, convirtiéndose así en “el primer editor de la nación, en el guardián del patrimonio nacional y [...] el director del gusto estético de las masas.”² El año de 1921 es particularmente importante para el proyecto vasconcelista porque además de ofrecer los muros públicos a pintores como Diego Rivera y José Clemente Orozco, José Vasconcelos y la Secretaría de Educación encargaron dos obras músico-escénicas con el mismo tema indige-

¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1989, p. 80.

² Christopher Domínguez Michael, *Tiros en el concierto: literatura mexicana del siglo XX*, México, Era, 1997, p. 89.

nista abordado por los muralistas: la ópera *Xúlitl* (1921) de Julián Carrillo (1875-1965) y el ballet *El fuego nuevo* (1921) de Carlos Chávez (1899-1978).³

Tiene un gran valor simbólico la elección de estos dos compositores para escribir las primeras obras musicales que habrían de representar los ideales indigenistas del proyecto vasconcelista. Julián Carrillo había realizado sus estudios con el apoyo del gobierno de Porfirio Díaz y era uno de los músicos más prominentes del país al iniciarse la década de los veinte, mientras que Carlos Chávez era un joven compositor de apenas 22 años que se había educado durante la revolución mexicana, entre 1910 y 1920, y no tenía peso alguno en la escena musical de México. La brecha generacional entre ambos compositores incluía la semilla del choque cultural que se dio en la década de los veinte. El intento de José Vasconcelos por combinar dos generaciones diferentes de compositores en su cruzada cultural fue el inicio y el fin de las relaciones entre Julián Carrillo y Carlos Chávez. Las agendas de la vieja y la nueva generaciones fueron simplemente irreconciliables. Las separaba no sólo una diferencia de edades de casi veinticinco años, sino también el conflicto generacional entre una visión artística conservadora y una radical.⁴ Visto desde una posición freudiana, este conflicto asemejaría la actitud del hijo que rechaza la figura del padre para, de esa manera, eliminar la sombra que lo oculta.⁵ Irónicamente la vida de *Xúlitl* y *El fuego nuevo* como entes estéticos ha sido menos que discreta: la importancia del ballet de Carlos Chávez se ha sobrevalorado históricamente y la obra sólo se estrenó, en una versión revisada, hasta 1928, mientras que la ópera de Julián Carrillo sobrevive sólo como manuscrito en el archivo privado de sus herederos y nunca se ha puesto en escena.

Igual que las diferentes “canciones de Átropa”, en el México de los veinte existían, simultáneamente, muchas “canciones del futuro”. El propósito de este trabajo es acercarse a dos de estas propuestas. Me concentraré en explorar dialécticamente las personalidades e ideas de Julián Carrillo y Carlos Chávez por medio de un ejercicio comparativo de dos de los trabajos más

³ Algunos intelectuales del siglo XIX manifestaron un interés temprano en las culturas prehispánicas. Una muestra son los trabajos empíricos de don Manuel Orozco y Berra (1816-1881): *Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México* (1864) e *Historia antigua y de la conquista de México* (1861). Sin embargo, el interés gubernamental en el asunto indígena surgió sólo después de la revolución de 1910.

⁴ Emito este juicio desde una perspectiva histórica y tomando en cuenta el trabajo que estos autores realizaron durante la década de los veinte. La lucha de Julián Carrillo, a principios del siglo XX, por introducir en México el canon alemán y su paradigma estético, también podría verse como postura radical en su momento.

⁵ Mi intención al utilizar esta metáfora se limita a un nivel generacional. No propongo que Julián Carrillo fuera una figura paterna para Carlos Chávez; sugiero que veía en él a un importante representante de la “generación paterna.”

representativos de su visión del modernismo: el *Preludio a Colón* (1924) de Julián Carrillo y *Energía* (1925) de Carlos Chávez. Mi objetivo es mostrar el choque de dos visiones diferentes del modernismo durante un momento histórico específico (los años 1924-1925); mientras una de estas visiones representaba a los intelectuales que sobrevivieron al colapso del gobierno de Porfirio Díaz, la otra nos muestra a aquellos que buscaban separarse de la generación previa. Aquí tenemos dos “canciones de Átropo” que parecieran excluirse mutuamente pero que convivieron en un momento histórico crítico en que el Estado buscaba cristalizar un proyecto de nación tendiente a la homogeneización de una sociedad separada por innumerables diferencias étnicas, sociales y culturales, lo cual traería, por añadidura, una lectura también homogénea y unívoca de la historia mexicana posrevolucionaria. Sin embargo, la convivencia de dos posturas estéticas no sólo antagonicas, sino también enfrentadas al modelo nacionalista-indigenista, nos ofrece una pequeña muestra de la pluralidad estética que se dio en ese momento de la historia cultural mexicana.

Teleología como camino al modernismo

Después de haber sido considerado por sus contemporáneos como uno de los músicos más importantes e influyentes en las primeras dos décadas del siglo XX, una serie de errores políticos y un cambio radical en sus intereses profesionales empujaron a Julián Carrillo a la esquina cultural más alejada de la principal corriente musical del país. Aun cuando nunca especificó su ideología claramente, podemos identificarla al leer los numerosos artículos que escribió durante su vida. Al hacer un seguimiento de su periodo formativo y de sus relaciones profesionales, y al analizar los procesos composicionales en su música, es posible establecer y trazar los orígenes y el desarrollo de esa ideología.

El primer aspecto que consideraré es el entorno cultural que rodeó al compositor en sus años como estudiante. Como mencioné antes, Julián Carrillo se formó musicalmente durante la dictadura de Porfirio Díaz, en medio de un sistema influido por las ideas positivistas que Gabino Barreda había importado de Europa a mediados del siglo XIX. No debe sorprendernos que de sus ensayos más tempranos emane si no un pensamiento positivista estricto en cuanto al seguimiento riguroso del método científico, sí un claro empirismo. En sus *Pláticas musicales* (1913) podemos descubrir la preocupación por un método más “científicamente correcto” de notación musical, junto con una actitud inquisitiva hacia otros conceptos básicos (la definición de términos musicales basados en una revisión etimológica y, más importante, la revisión de los sistemas armónico y de afinación con base en las propiedades acústicas

del sonido). Cada cuestionamiento que Julián Carrillo hizo al sistema musical tradicional siguió un procedimiento *quasi* científico: definición del problema, una revisión teórica y una demostración práctica. Esta orientación positivista pareció haberse reforzado gracias a su relación con Justo Sierra a finales de la dictadura de Porfirio Díaz.

La escena musical mexicana había sido influida históricamente por modelos españoles durante la Colonia, italianos desde el siglo XVIII y franceses, especialmente durante el régimen de Porfirio Díaz. Sin embargo, como sugiere Leonora Saavedra, podríamos hacer una historia de la música mexicana hasta principios del siglo XX sin necesidad de recurrir al paradigma organicista alemán que ha dominado la música occidental hasta tiempos recientes.⁶ Julián Carrillo fue uno de los primeros músicos mexicanos que estudiaron en Alemania, y fue él quien introdujo algunas de las ideas básicas del paradigma centro-europeo en México: principalmente el organicismo como elemento de cohesión y unidad en cada obra y un fuerte principio teleológico hegeliano que lo llevaría al desarrollo de sus teorías microtonales. Este interés de Julián Carrillo es patente en las *Pláticas musicales*, especialmente en el capítulo dedicado a su participación en el Congreso Internacional de Música de Roma de 1911, donde leyó la ponencia llamada “Unidad ideológica y variedad tonal”. En este trabajo, el compositor hace eco de las propuestas lisztianas de coherencia cíclica entre los distintos movimientos en las formas clásicas, sobre todo la sinfonía, el concierto y la sonata.⁷

La reticencia del medio musical mexicano a los métodos compositivos importados por el joven potosino fue manifiesta desde el estreno en México de sus primeras obras de factura alemana. Melesio Morales (1838-1908), antiguo maestro de Julián Carrillo, publicó en 1905 un artículo en el que se expresa de su ex-discípulo de la siguiente manera:

El maestro mexicano [Julián Carrillo] componiendo en un estilo alemán descubre involuntariamente —y no podría ser de otra suerte—, la pronunciación, el acento que le resulta al hablar la lengua misma, que no le es familiar como no nos es a sus connacionales; y música que éstos no paladean ni mucho menos saborean...⁸

⁶ Leonora Saavedra, “Música, historiografía y el Occidente en el México del siglo XX”. Ensayo inédito de próxima publicación en Roberto Kolb, ed., *Ventanas y Caminos*, México, UNAM.

⁷ Estas ideas se pueden inferir a partir de algunos escritos donde el mismo Julián Carrillo toca tangencialmente el tema de este artículo; sin embargo, hasta el momento no se ha localizado una copia del texto de este ensayo.

⁸ Melesio Morales, “Julián Carrillo”, *El Tiempo* (27 de julio de 1905). Reproducido en: Áurea Maya, recopiladora, *Melesio Morales (1838-1908): Labor periodística*, México, CENIDIM, 1994, p. 148.

Más adelante, en el mismo artículo, Melesio Morales afirma que el “desdén” mexicano por la música alemana es compartido por Italia y España, y sugiere que esto es el resultado de diferentes “ideales” musicales.⁹

Algunos miembros de la generación de Julián Carrillo, así como sus alumnos, estuvieron más abiertos a los nuevos conceptos. Años después de la reseña de Melesio Morales podemos observar una recepción más entusiasta de estas ideas.¹⁰ En 1910, Manuel M. Ponce (1882-1948) compuso un Concierto para piano y orquesta basado en los mismos principios de coherencia temática expuestos por el potosino desde su Sinfonía núm. 1 (1901).¹¹ Dos años después, en 1916, la musicóloga Alba Herrera y Ogazón publicó *El arte musical en México*, donde escribió la siguiente reseña a la Sinfonía núm. 2 (1905) de Julián Carrillo:

Como demostración de contrapuntista y técnico de primera fuerza este trabajo es admirable; en él ha realizado Carrillo su ideal —que fue, también, el ideal lisztiano— de conservar la unidad psicológica y estética en la Sinfonía a través de muchas metamorfosis y de una gran variedad de tratamientos, produciendo por ese medio un todo homogéneo y acorde, derivado de la idea fundamental.¹²

El desarrollo musical en las sinfonías de Julián Carrillo está basado en las ideas de transformación temática y desarrollo variado que Franz Liszt y Johannes Brahms utilizaron, respectivamente, en la segunda mitad del siglo XIX. Este organicismo alemán sería la base de lo que, años después, Carrillo llamaría sus “leyes de metamorfosis musicales”, las cuales posibilitan un sistema de desarrollo temático que pretendía la “unidad y coherencia” en la música escrita para ensambles que combinaran instrumentos tradicionales con instrumentos microtonales.¹³

⁹ *Ibid.*, p. 148.

¹⁰ Indudablemente que el cambio en cuanto a la recepción del paradigma alemán tuvo que haber resentido la actividad pedagógica que el mismo Julián Carrillo llevó a cabo durante la primera década del siglo XX, por medio de la cual pudo abonar el terreno para que la generación de músicos más jóvenes aceptara y comprendiera estos principios.

¹¹ Véase Joel Almazán, “Integración temática en el Concierto para piano de Manuel M. Ponce,” *Heterofonía*, vol. XXXI, núms.118-119 (1998). Julián Carrillo dirigió el estreno de este concierto con Manuel M. Ponce al piano. Tratar de dilucidar si la labor de Julián Carrillo tuvo alguna influencia en el pensamiento compositivo de Manuel M. Ponce sería una mera especulación; sin embargo, el simple hecho de que el concierto esté fundamentado en principios organicistas tomados del paradigma alemán muestra una mayor apertura por parte del medio musical mexicano.

¹² Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, México, Departamento Editorial de la Dirección de Bellas Artes, 1917, p. 195. La Sinfonía reseñada en esta cita se estrenó en 1912.

¹³ En obras como el Concertino (1927), que combinan un grupo de instrumentos microtonales con una orquesta tradicional, Julián Carrillo transformó las melodías microtonales por

En 1922, Julián Carrillo publicó su “Teoría del sonido 13”, una explicación preliminar de su sistema microtonal que, desde su punto de vista, se proponía ser el principio del cambio que transformaría el futuro de la música. En este artículo, el compositor expuso la historia de la música como un proceso evolutivo de la monofonía del siglo IX a la armonía cromática de principios del siglo XX.¹⁴ Esta postura se basaba en el principio teleológico que considera el proceso histórico de prácticas polifónicas y armónicas como un movimiento evolutivo en el que cada nuevo intervalo de la serie de armónicos naturales se “conquista” como consonancia. Algunos de los principios que Julián Carrillo sustentó podrían hacernos pensar que estamos frente al *Harmonielehre* de Arnold Schoenberg, escrito en 1911 y revisado en 1922. Respecto a esto, Schoenberg afirma:

No hay entonces disonancias o sonidos extraños a la armonía, sino sonidos extraños a un sistema armónico. Notas de paso, bordados, retardos, así como séptimas y novenas, no son sino intentos de incluir como acordes —y esto es “armonía” por definición— lo que suene similar a los armónicos más lejanos. [...] No hay límites a las posibilidades armónicas. En todo caso el límite reside en las posibilidades de dar cabida a esas armonías dentro de un sistema que les de un valor estético.¹⁵

Ambos escritos parecen decirnos que una misma filosofía se esconde detrás de las propuestas musicales de cada uno de estos compositores y nos muestran a dos autores cuya lejanía geográfica era tanta como lo era su cercanía ideológica. Siguiendo este principio, una vez que los doce sonidos de la escala cromática se han usado simultáneamente como verticalidades, es necesario que el sistema musical se revitalice con la inclusión del siguiente armónico de la serie, lo cual nos obliga a movernos al terreno de la microtonalidad.¹⁶ Siguiendo esta lógica, para Julián Carrillo el futuro de la música occidental sólo podía encontrarse en la microtonalidad, ya que es ésta el “siguiente eslabón” en el proceso de “evolución” musical.

medio de una rigurosa aumentación interválica, haciendo posible que los instrumentos tradicionales tocaran una versión diatónica de las melodías microtonales. Las reglas aplicadas por el compositor están explicadas claramente en las *Leyes de metamorfosis musicales*, México, Julián Carrillo, 1949.

¹⁴ Ernesto Solís Winkler, “La revolución del sonido 13: Un ensayo de explicación social”. Tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma del Estado de México, 1996, p. 103.

¹⁵ Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, traducido al inglés por Roy E. Carter, Londres, Faber and Faber, 1978, pp. 321-322.

¹⁶ En el artículo “El sonido 13”, aparecido el 29 de noviembre de 1924 en *La Antorcha*, Julián Carrillo afirma que su primer “experimento” con microtonos data de 1895. Sin embargo, sólo aporta una carta de César del Castillo como prueba de este suceso. No se hizo ninguna formulación sistemática de su descubrimiento hasta la lectura pública de su “teoría del sonido 13” en 1921, en la Escuela Nacional Preparatoria, aunque Carrillo afirma que esta misma teoría se leyó en privado en 1920, en casa de María Luisa Garza.

Lo que queda claro a partir de la “Teoría del sonido 13” es que el interés de Julián Carrillo en el microtonalismo no nació del estudio de sistemas musicales no-occidentales, sino que fue el resultado de una reflexión teórica pura basada en una mirada historicista de la tradición musical occidental. Recordemos que Arnold Schoenberg había llegado a las mismas conclusiones en la primera edición de su *Harmonielehre* cuando, después de explicar la escala mayor del sistema temperado a través de la tesis de los armónicos naturales, señaló:

Esta reducción de las relaciones naturales [el sistema temperado] no impedirá permanentemente la evolución de la música; el oído atacará esos problemas porque *así está dispuesto*. Entonces nuestra escala llegará a un orden superior, como los modos medievales se transformaron en los modos mayor y menor. No podemos predecir si habrá cuartos, octavos, tercios o sextos de tono (como Busoni cree), o si nos moveremos directamente a una escala de 53 sonidos, como ha calculado el Dr. Robert Neumann.¹⁷

El pensamiento teleológico que se evidencia en la cita de Arnold Schoenberg es sin duda fundamental en el pensamiento de Julián Carrillo:

[...] a los rusos sí corresponde el honor del impulso más grande de los tiempos modernos hasta llegar al casi desconocido Ornstein [...] cuyos procedimientos despistan aún a los más grandes en la materia [...] ¿Después de esto, qué viene? [...] la evolución seguirá en su marcha siempre ascendente. ESTAMOS EN VÍSPERAS DE PRESENCIAR EL ACONTECIMIENTO DE MAYOR TRASCENDENCIA QUE SE HAYA PRODUCIDO EN LA TÉCNICA MUSICAL [...] se acerca el sonido 13 [...].

¿Cuál es el sonido 13? En el orden lógico de mi anterior predicción el sonido decimotercero no puede ser otro que la subdivisión del semitono.¹⁸

En 1924 se dio una discusión pública, en las páginas de *El Universal*, sobre las teorías microtonales de Julián Carrillo. La promovió un grupo de intelectuales encabezado por Jesús Romero, Estanislao Mejía y la antigua colaboradora de Julián Carrillo, Alba Herrera y Ogazón. Lo que se cuestionaba era la practicidad de las teorías del compositor potosino y se le retaba a ofrecer un ejemplo de su pensamiento. El compositor respondió con su *Preludio a Colón* (1924), obra sobre la que más tarde escribiría lo siguiente:

[...] y así llegó al público mi *Preludio a Colón*, que dediqué al insigne navegante descubridor de América, quien así incorporó a los indios de esta benditas tierras a la civilización europea, y esto sin que deje yo de lamentar que los conquistadores hayan destruido nuestras culturas maravillosas [...].¹⁹

¹⁷ Schoenberg, *op. cit.*, p. 25. Las itálicas aparecen en el original.

¹⁸ Julián Carrillo, “El sonido 13”, citado por Ernesto Solís Winkler, *op. cit.*, p. 103.

¹⁹ Julián Carrillo, *Errores universales en música y física musical*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967, p. 198.

Nuevamente podemos observar en Julián Carrillo una perspectiva anclada en el paradigma centro-europeo. El eco de la musicología comparada de Guido Adler, un paradigma que comparaba y juzgaba civilizaciones no-occidentales con los parámetros occidentales, y que se consideraba “más evolucionado”, es muy claro. Julián Carrillo creía que las particularidades de la cultura mexicana se podían expresar dentro del paradigma europeo. En su artículo “El sonido 13”, publicado el 29 de noviembre de 1924 como respuesta a un artículo de Carlos Chávez, lo expresa claramente:

¿Cómo podríamos deseuropeizarnos? [...] no llego a comprenderlo. En cambio parece posible que la raza nuestra produzca sus frutos dentro de la cultura europea recibida, y dentro de estas posibilidades, creo que no debemos negar a los mestizos mexicanos, ni a nadie en el mundo, el derecho de encontrar algo que los europeos no habían encontrado hasta hoy.²⁰

Más adelante, en ese mismo artículo, encontramos una frase sumamente reveladora en cuanto a la postura de Julián Carrillo respecto a la tradición europea y al paradigma alemán a que me he referido constantemente, cuando afirma que concibe sus “conocimientos musicales como una continuación de la gloriosa escuela alemana”.²¹

En una primera audición, el *Preludio a Colón* podría sonar como una obra radical que reta cada uno de los principios de la música tradicional. No es una sorpresa que se haya considerado un acto revolucionario y hasta “futurista” en el mundo musical de 1924; ciertamente, la presencia de dieciseisavos, octavos y cuartos de tono presenta un desafío al oído acostumbrado a las doce notas de la escala cromática. Sin embargo, mi análisis de la obra propone que, aunque la superficie musical pueda ser un choque para oídos “vírgenes”, la estructura fundamental es muy cercana al paradigma europeo que Heinrich Schenker formuló en su sistema analítico y que se basa en el principio de una prolongación estructural de ciertas notas.

El *Preludio a Colón* está escrito en forma ternaria (A-B-A'-Coda) y se basa en un material motivico más bien austero. La sección A, que tiene una calidad casi rapsódica debido a la ausencia de líneas de compás, está basada en dos motivos que he llamado 1 y 1' (ejemplo 1). Ambos motivos se construyen por medio de la ornamentación microtonal de un tono central. El motivo 1 prolonga el primer sonido del gesto melódico, mientras el motivo 1' utiliza las tres

²⁰ Julián Carrillo, “El sonido 13”, *La Antorcha*, 29 de noviembre de 1924, citado en Gloria Carmona, editora, *Carlos Chávez. Escritos periodísticos (1916-1939)*, México, El Colegio Nacional, 1997, p. 52.

²¹ *Ibid.*, p. 58.

Ejemplo 1. Julián Carrillo, *Preludio a Colón* (1924). Inicio, parte del violín.

Ejemplo 2. Julián Carrillo. *Preludio a Colón*. Inicio, parte del violín.

primeras notas del gesto como una figura que se mueve microtonalmente una octava hacia abajo (ejemplo 2). La sección B introduce dos motivos que se asemejan al sonido de un lamento, y que he llamado 2 y 2'. De nuevo, estos motivos se encuentran muy cercanos el uno al otro y siguen la misma idea de prolongación de los motivos 1 y 1'. Los cuartos de tono funcionan como notas de paso entre notas cromáticas y ornamentan una nota central (ejemplo 3). La sección A' es una recapitulación abreviada del material inicial, y es en la coda donde se introduce nuevo material. Esta última sección se construye sobre escalas ascendentes y descendentes que se mueven en octavas, cuartas y terceras mayores paralelas (ejemplo 4).

Observando la superficie de la obra podemos explicar la presencia de microtonos como elementos de ornamentación que tienen la función de prolongar notas centrales de mayor importancia estructural. Un vistazo a los niveles



Ejemplo 3. Julián Carrillo, *Preludio a Colón*. Número de ensayo 3, parte de la soprano y la flauta.



Ejemplo 4. Julián Carrillo, *Preludio a Colón*. Número de ensayo 6.

medio y estructural de la composición parecería apoyar esta interpretación. En la parte baja de la figura 1, he realizado una gráfica del nivel estructural del *Preludio a Colón*. Mi análisis muestra que la estructura básica de la obra es una prolongación de la nota central de la pieza (mi). Sin embargo, aun cuando existen movimientos melódicos al quinto grado, no existe una dominante

estructural real. Estos movimientos al quinto grado, especialmente claros a la mitad de la sección B y al principio de la coda, se pueden observar en la parte alta de la figura 1. De cualquier manera, ninguna de estas presentaciones podría considerarse una dominante estructural (incluso cuando el movimiento al quinto grado es particularmente fuerte al principio de la coda). La información más clara que podemos obtener de esta gráfica es la persistente prolongación de la nota central: mi.

Figura 1. Julián Carrillo, *Preludio a Colón*. Reducción schenkeriana.

A partir de una lectura de la *New Aesthetic of Music* (1906) de Ferruccio Busoni, Robert Morgan sugiere que uno de los principales aspectos de las corrientes modernistas es una nueva relación entre los elementos del lenguaje musical. En algunos casos la gramática permanece igual y la sintaxis (la relación entre los elementos gramaticales) cambia radicalmente.²² En el caso de Julián Carrillo, encontramos que las posibilidades gramaticales se multiplican gracias a la inclusión de los microtonos. Sin embargo, las relaciones sintácticas son más ambiguas, ya que permanecen en el terreno tradicional en algunas ocasiones (como el uso de los microtonos como notas ajenas a la armonía), mientras en otras se rechaza el sistema tonal tradicional (como en el uso no funcional de la armonía). Es evidente que su manejo de los microtonos permanece en la superficie del fenómeno musical, de manera similar a la descripción de las disonancias en el nivel superficial de Heinrich Schenker.

Como sugiere Morgan, el rompimiento final con el sistema tonal fue instigado por compositores que se habían educado dentro del sistema que habrían

²² Robert Morgan, "Secret Languages: The Roots of Musical Modernism", en *Modernism: Challenges and Perspectives*, Monique Chefdor, Ricardo Quinones y Albert Wachtel, editores, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1986, p. 41.

de rechazar.²³ El caso de Julián Carrillo no es diferente que el de modernistas como Aleksander Scriabin, Claude Debussy, Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky. Él también creció musicalmente dentro del paradigma de la música occidental y sufrió una “evolución estilística” (para usar la retórica teleológica) que lo llevó a reevaluar el sistema que había dominado. Para él, el sistema microtonal fue una continuación de lo que consideraba el logro más alto del sistema de tonalidad funcional: el uso equivalente de las doce notas de la escala cromática. El “sonido trece” fue fruto de la tradición europea heredada por el compositor mexicano educado en la tradición teleológica, historicista y hegeliana de Alemania.

Choque generacional y *kenosis*

Es bien conocida la posición adoptada por Carlos Chávez después de su visita a Europa en 1922 y a Estados Unidos a finales de 1923. Roberto García Morillo señala que el interés del joven compositor mexicano en un movimiento artístico independiente de Europa se dio como resultado de estos viajes, y sugiere que algunas de las ideas más abstractas en la música de Chávez de ese periodo tuvieron su origen en “la contemplación del mundo mecanizado que se presentaba ante sus ojos”.²⁴ Sería muy aventurado sugerir que todos estos elementos aparecieron en la música del compositor al margen del entorno cultural y musical de su tiempo; que fue más determinante observar un paisaje urbano y social en Estados Unidos y Europa que el constante contacto con la riqueza de un “paisaje cultural” más amplio, no sólo fuera sino también dentro de su país.

Mencioné anteriormente que hubo una gran diversidad de manifestaciones artísticas en el “océano primigenio” del modernismo mexicano. Julián Carrillo pertenecía a una generación asociada, de una u otra manera, con el grupo de intelectuales de El Ateneo de la Juventud (José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, etc.), que floreció a finales del porfiriato y durante la Revolución. Carlos Chávez era cercano a esa generación por su trato con José Vasconcelos y con los artistas de su generación identificados con el proyecto nacionalista del ateneísta: Carlos Pellicer, Salvador Novo, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia; sin embargo, por su juventud, también pudo haber sentido alguna cercanía estética con los artistas más radicales de principios de los veinte: los estridentistas Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide y Arqueles Vela. La relación

²³ *Ibid.*, p. 44.

²⁴ Roberto García Morillo, *Carlos Chávez: Vida y obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 27.

entre estridentistas y quienes más tarde serían llamados “contemporáneos” fue difícil; sin embargo, como sugiere Evodio Escalante, hubo “vasos comunicantes” entre estos grupos.²⁵ Tanto estridentistas como contemporáneos se caracterizaban por una actitud de rechazo a las influencias extranjeras, pero mientras los primeros seguían las reacciones que la vanguardia futurista había introducido en Europa a finales de la primera década del siglo, los segundos se preocupaban por realizar un arte “nacional” que resistiera los embates de la cultura anglosajona, en ocasiones tomando distancia de las ideas “importadas” de Europa por la vanguardia estridentista.

En 1921 Manuel Maples Arce publicó el manifiesto estridentista en *Actual No. 1*. El estridentismo fue una reelaboración de ideas tomadas del futurismo de Fernando Marinetti, del dadaísmo de Tristan Tzara y del ultraísmo español de Guillermo de Torre, Lasso de la Vega y el chileno Vicente Huidobro. Las consignas antipatriotas y antirreligiosas fueron una constante del movimiento (¡Muerte al Padre Hidalgo! o ¡Muerte a San Rafael!), así como el interés por la belleza de las máquinas, la eliminación de lo que consideraban una cultura decadente (¡Chopin a la silla eléctrica!) y la influencia del modernismo abstracto, no referencial, plasmado en “una poesía creada en la imaginación y no copiada de la realidad”.²⁶

En esa misma época, y como contrapeso a la vanguardia impulsada por los estridentistas, los poetas José Gorostiza, Salvador Novo y Jaime Torres Bodet, apoyados por José Vasconcelos, se aglutinaron alrededor de la revista *La Falange* para luchar por una cultura nacional y latina que rechazaba la influencia anglosajona de la vanguardia. Sin embargo, como sugiere Evodio Escalante, no pudieron resistirse el “magnetismo” de algunas de las ideas de esa vanguardia (especialmente en el caso de Salvador Novo y José Gorostiza), y fue precisamente esa influencia la que determinó el fracaso de dichas empresas.²⁷

El joven Carlos Chávez inició su carrera musical dentro de ese marco cultural y es de entenderse que se haya identificado con las propuestas de los artistas e intelectuales más jóvenes que pertenecían a su generación, sin importar su filiación grupal. En 1924 compuso sus *Tres exágonos para voz y piano*, basados en poesía de Carlos Pellicer, y más tarde utilizaría textos de Xavier Villaurrutia y de Salvador Novo. Las simpatías de Carlos Chávez con los estridentistas se manifestó en su adhesión al Manifiesto No. 4 que produjo en 1926 el grupo estridentista del III Congreso Nacional de Estudiantes.²⁸

²⁵ Evodio Escalante, “Contemporáneos y estridentistas en el estadio del espejo” en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, ed. por Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, México, El Colegio de México, 1994, p. 392.

²⁶ Luis M. Schneider, *El estridentismo*, México, Ediciones de Bellas Artes, 1970, p. 38.

²⁷ Escalante, *op. cit.*, pp. 394-395.

²⁸ Schneider, *op. cit.*, p. 142.

Algunos títulos de obras que el compositor escribió en la década de los veinte nos indican ese interés en las ideas mecanistas, de objetividad y tecnología: *Exágonos* (1923), *Polígonos* (1923), *Energía* (1925), *Horse Power* (1926), *Unidad* (1930).

Es notable que fuera Edgar Varèse, el compositor más frecuentemente asociado con las ideas del futurismo europeo, quien en julio de 1925 pidiera a Carlos Chávez una obra para un concierto del International Composers Guild. El compositor mexicano respondió escribiendo la partitura de *Energía*, aunque no pudo terminarla a tiempo para que se estrenara en el concierto antes mencionado y tuvo que esperar hasta 1931 para que Nicolas Slonimsky ofreciera la primera audición de la obra en París.²⁹ No fue hasta 1932 cuando la obra se ejecutó por primera vez en Nueva York; en esa ocasión Marc Blitzstein escribió:

[...] La tercera pieza interesante fue la *Energía* de Carlos Chávez, música brillante y terrenal que parece no llevar ningún desarrollo, es casi inmutable. Sería difícil imaginar una música más fresca, más sincera y más atractiva que ésta de Chávez; sin embargo, o el compositor no ha encontrado una forma que le permita crecer, o no es éste el tipo de música que busca crecer. Fuerte, atlética, esta obra tiene el encanto galvanizante que se asocia con la salud y el completo desinterés en el matiz y la suavidad. Es música deliciosa, de formato pequeño, pero deliciosa.³⁰

Un mes después, el crítico Paul Rosenfeld publicó una semblanza sobre Carlos Chávez, y escribió lo siguiente acerca de *Energía*:

Escuchar una obra como *Energía*, de gran densidad, sonoridades ruidosas y rasposas, con una sensualidad, animosidad y terrenalidad astringentes, es sentir que la música empieza de nuevo, como en el joven Stravinsky, y con el mismo potencial [...*Energía* muestra] el sentimiento solar, de abundancia y de fuerza juvenil que las obras de Chávez generalmente despiertan [...].³¹

En ambos escritos encontramos una selección similar de adjetivos. Blitzstein llama la música de Carlos Chávez: “atlética”, “saludable”, “brillante” y “terrenal”; y Rosenfeld usa: “fuerza juvenil”, “sentimiento solar”, “terrenalidad”. Ambas lecturas coinciden en encontrar las cualidades de renovación que la música de Carlos Chávez comparte con los artistas de su generación, tanto estridentistas como contemporáneos.

²⁹ Robert Parker, *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus*, Boston, Twayne, 1983, p. 46.

³⁰ Marc Blitzstein, “Premieres and Experiments—1932,” *Modern Music*, vol. IX, núm. 3, 1932, p. 124.

³¹ Paul Rosenfeld, “American Composers. VII: Carlos Chávez,” *Modern Music*, vol. IX, núm. 4, 1932, pp. 155 y 157.

Una mirada más cercana a *Energía* nos muestra una serie de elementos que, si bien no son enteramente nuevos en la música de Carlos Chávez, sí se utilizan de manera novedosa en esta pieza. El uso vertical de intervalos de cuarta y segunda, así como sus inversiones, se puede encontrar desde obras como las *Tres piezas para guitarra* (1923), y la preocupación por las construcciones lineales independientes se observa en las tres sonatinas de 1924. En *Energía*, sin embargo, estos elementos se conjugan para producir una obra de un carácter tan abstracto que no tiene precedente en la producción chaviana. Aunque existe repetición, doblaje y contrapunto imitativo, la densidad de la orquestación oscurece los procesos técnicos. La instrumentación está basada en un constante juego contrapuntístico dentro de cada una de las familias utilizadas: maderas, metales y cuerdas; y aunque algunos unísonos rítmicos se usan interseccionalmente, la organización de alturas permanece diferente a través de esas breves secciones (ejemplo 5).

Ejemplo 5. Carlos Chávez, *Energía* (1925), compases 27-29.

La tensión se mantiene a lo largo de la obra por medio de la constante red contrapuntística, la cual, incluso en los momentos de mayor claridad, cuando la actividad de cada sección se hace más uniforme, conserva claras diferencias interseccionales.

En esta obra Carlos Chávez no se preocupa por la armonía resultante de la combinación de líneas contrapuntísticas. En muchos casos estas combinaciones resultan en sonoridades que se han considerado politonales;³² sin embargo, el aspecto melódico de cada línea tampoco es lo que le interesa. Su fin en esta obra pareciera ser el de lograr un tejido sonoro producido por la interacción lineal; el ritmo es el motor que mantiene el movimiento del material sonoro y desempeña el papel que la funcionalidad armónica haría en una obra tradicionalmente tonal, evitando así el estatismo en el que pueden caer algunas obras atonales. Al mismo tiempo, la música es un fresco que parece pintar una fábrica de manera abstracta, nunca puramente representacional o descriptiva; algunos patrones musicales sugieren imágenes de máquinas (ejemplo 6) mientras otras evocan el martilleo de los trabajadores (ejemplo 7).

No es necesario decir que *Energía* es una obra que no puede analizarse desde el punto de vista del paradigma schenkeriano y que no está basada en el principio organicista fundamental a la tradición musical europea. Carlos Chávez, influido por la misma idea de amor a la máquina que manifestaban los estridentistas y por la búsqueda del arte “puro” de los contemporáneos, trató de combinar ambas posturas estéticas en una sola pieza musical que sugiere imágenes mecanistas, pero permanece como una entidad abstracta no representacional. Carlos Chávez estaba inmerso en las ideas artísticas que se expresaban a su alrededor y, aunque no podemos considerarlo un estridentista o un contemporáneo, sí tomó lo que le pareció interesante de cada una de estas posturas para poder expresar sus propias necesidades artísticas.

The image shows a musical score for three staves: Viola (top), Violonchelo (middle), and Contrabajo (bottom). Each staff contains a rhythmic pattern of notes with a 'gliss' marking above the first measure and 'sempre f' below the first measure. The notes are numbered 1 through 5, indicating a sequence of five notes. The staves are connected by a brace on the left and a brace on the right. The time signature is 4/4.

Ejemplo 6. Carlos Chávez, *Energía*. Parte de la viola, violonchelo y contrabajo, compases 14-15.

³² Henry Cowell utilizó un pasaje de *Energía* para ejemplificar el término “politonalidad contrapuntística” en “New Terms for New Music,” *Modern Music*, vol. V, núm. 4, 1928, p. 23.

Mosso $\text{♩} = 100$

Flautín *f*

Flauta *f* 3

Fagot *f*

Corno en Fa

Trompeta en Si \flat

Trombon Bajo

Mosso $\text{♩} = 100$
 * SCRAPE

Viola *f* SCRAPE

Cello *f* SCRAPE

Contrabajo *f* SCRAPE

Ejemplo 7. Carlos Chávez, *Energía*, compases 1-2.

La idea de *kenosis* es fundamental en la relación de Carlos Chávez tanto con los estridentistas como con los contemporáneos. *Kenosis*, explica Harold Bloom en *The Anxiety of Influence*, es una técnica de desprendimiento o rompimiento, un movimiento de discontinuidad con respecto al antecesor.³³ Yo utilizaré este término como la idea del hijo que rechaza al padre y que, en un momento dado, trata de aniquilar su figura para deshacerse de la sombra que pueda cubrirlo.

³³ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1997, p. 14.

La primera confrontación entre Julián Carrillo y Carlos Chávez se dio alrededor de 1921,³⁴ cuando el primero era director de la Orquesta Sinfónica Nacional. De acuerdo con las memorias del compositor potosino, el problema se inició cuando José Vasconcelos le pidió la orquesta para que Carlos Chávez pudiera ensayar una obra suya. Julián Carrillo escribió lo siguiente:

Hizo Chávez en aquella ocasión más de veinte ensayos sin lograr poder dirigirla. Su torpeza era manifiesta; un muchacho con medianos conocimientos lo hubiera logrado en dos ensayos.

Molesto ante la pérdida de tiempo que ello representaba para la orquesta le dije: 'mire jovencito, creo que sería más práctico que primero estudiara un poco la dirección y luego siguiera con su obra'.³⁵

Julián Carrillo siempre pensó que la oposición que Carlos Chávez expresó durante su vida por sus ideas musicales se debió a este primer encuentro. No debemos desatender completamente esta afirmación, pero sí debemos estar conscientes de que la relación entre estos dos compositores es mucho más compleja y no debe reducirse a una explicación tan simple como ésta.

Cuando en 1924 empezó la polémica pública acerca del "sonido trece" entre Julián Carrillo y el grupo de Jesús C. Romero, Estanislao Mejía y Alba Herrera y Ogazón, Carlos Chávez se distanció claramente del viejo compositor, al hacer patente su posición respecto al microtonalismo. En el artículo "El cruti hindú y el cuarto de tono europeo", publicado en dos partes por *El Universal* (24 y 31 de agosto de 1924), el joven compositor expuso que los sistemas musicales que incluyen microtonos no eran nada nuevo y ejemplificó su tesis con el uso de cuartos de tono en la música tradicional hindú. Aunque en su artículo nunca mencionó el nombre de Julián Carrillo, el hecho de que aquel apareciera en medio del debate público sobre el microtonalismo —y en el mismo periódico— pareció dar al artículo un blanco preciso y definitivo.

La confrontación Chávez-Carrillo llegó a su momento más alto a finales de ese mismo año, cuando Carlos Chávez publicó "La importación en México" (*La Antorcha*, 11 de octubre de 1924), un artículo en el que, sin mencionar a Carrillo, pero sí haciendo alusión al "sonido trece", criticó a los músicos mexicanos que se apoyaban en la tradición europea y señaló que "o nos convertimos definitivamente en europeos en el sentido que nos fundamos con ellos, es decir que la vida mexicana sea la misma vida europea, o forjamos las bases de nuestra nacionalidad en tal forma que no nos veamos en los lamentables

³⁴ Julián Carrillo, citado por Dolores Carrillo, editora, *Julián Carrillo: testimonio de una vida*, San Luis Potosí, Comité Organizador "San Luis 400", 1992, p. 172. En este texto, Julián Carrillo afirma que el incidente ocurrió alrededor de 1920.

³⁵ *Ibid.*

casos de [tardía] importación [de la cultura europea].”³⁶ A este ataque respondió Julián Carrillo con un artículo titulado “El sonido 13”, publicado también en *La Antorcha* (29 de noviembre de 1924), en el que el compositor potosino trata de refutar la idea de deseuropeización de Carlos Chávez y hace manifiesta su creencia en que la cultura mexicana, mestiza y en parte europea, puede producir un arte desde el paradigma de la cultura europea.³⁷

En 1926 Julián Carrillo cometió lo que probablemente sería uno de sus errores políticos más importantes, ya que decidió abandonar México para radicar en Nueva York con el fin de promover su sistema microtonal. Recordemos que, en ese momento, Julián Carrillo era director de la Orquesta Sinfónica Nacional, lo que lo colocaba en una posición de privilegio para responder a sus enemigos políticos. Al dejar el país y desaparecer de una vida cultural cambiante, el compositor perdió su influencia política. Podríamos especular que, al ser un personaje influyente, Julián Carrillo pensó que podría regresar a su país en cualquier momento a reclamar su lugar de privilegio. Sin lugar a dudas fue un importante error de cálculo; no pudo observar los cambios políticos que ya estaban dándose en México y, al regresar tres años después, se encontró con una escena musical radicalmente diferente. En 1929 Carlos Chávez se encontraba sentando las bases para un aparato cultural nuevo y fuerte apoyado en el gobierno federal. Para el compositor más joven la tradición musical vieja, con sus lazos europeos, debía ser reemplazada por una visión estética revolucionaria que reflejara la nueva sociedad nacida de la lucha revolucionaria; de esta manera, Carlos Chávez se sumaba a la tarea de construcción de una identidad que el Estado mexicano fomentaba en ese momento. En un artículo escrito en 1930 esta postura es tan clara como radical:

Los músicos debemos conocer nuestra tradición. Mientras esto no sea, los compositores no harán música mexicana y seguirán diciendo que hay que continuar la tradición europea porque la tradición mexicana no existe. [...] Negamos la música profesionalista mexicana anterior a nosotros porque no es fruto de la verdadera tradición mexicana.³⁸

Es evidente que, para 1930, en el mundo cultural del hijo no había lugar para el padre. El proceso de *kenosis* que Carlos Chávez sufrió es más evidente en su relación con Julián Carrillo que con otros compositores de la generación vieja. Su relación con Manuel M. Ponce, aunque problemática en algunos

³⁶ Carlos Chávez, “La importación en México,” *La Antorcha*, 11 de octubre de 1924, en Gloria Carmona, ed., *op. cit.*, p. 60.

³⁷ Julián Carrillo “El sonido 13,” *La Antorcha*, 29 de noviembre de 1924, en Gloria Carmona, ed., *op. cit.*, p. 54.

³⁸ Carlos Chávez, “La música propia de México”, *El Universal*, 8 de octubre de 1930, en Gloria Carmona, ed., *op. cit.*, pp. 166 y 168.

momentos, nunca llegó al extremo de la descalificación de la figura. De hecho, debemos reconocer la actitud catolicista de Carlos Chávez, quien como director de la Orquesta Sinfónica de México programó música de muchos compositores de la vieja generación, e incluso música de autores relacionados de una u otra manera con Julián Carrillo, como Rafael Adame, Daniel Ayala, Candelario Huízar, Juan León Mariscal y Rafael J. Tello. Es sintomático que el único compositor que nunca incluyó en sus programas fue Julián Carrillo.

En la década de los treinta ese proceso de *kenosis* se dio de manera más sistemática. En 1936, Carlos Chávez escribió:

El creciente sentimiento nacionalista después de la revolución implica una negación tácita de la música europeizante o pseudoeuropea de los compositores mexicanos anteriores [...]. Esta difícil situación produjo muy amargas decepciones entre los maestros mexicanos de entonces, quienes, unos, se hundieron en la tristeza y otros inventaron las más grandiosas y absurdas empresas futuristas.³⁹

Fue en esos años cuando Carlos Chávez comenzó una campaña que, a corto plazo, tenía como fin publicitar sus éxitos al frente de la Orquesta Sinfónica de México, pero que, a largo plazo, constituyó el más fuerte acto de *kenosis* hacia Julián Carrillo, pues se convirtió en el mito descalificador de la labor pionera de éste como director de la Orquesta Sinfónica Nacional de 1922 a 1925. Esta campaña, que se volvió un lugar común de la retórica apologética de los éxitos culturales de la revolución mexicana, afirmaba que los logros de Carlos Chávez como organizador de la Orquesta Sinfónica de México en 1928 fueron aun más importantes debido a que ocurrieron en el vacío. En este nuevo discurso, el trabajo de Julián Carrillo al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional se redujo a unas cuantas temporadas, breves y esporádicas, sin repercusión en la vida musical del país.

En este trabajo he cuestionado la validez del discurso unívoco, social y nacionalista que la historiografía oficialista mexicana ha impuesto sobre la gran variedad de movimientos culturales que conformaron lo que he llamado el “mar primigenio” del modernismo mexicano. He ejemplificado esta discusión con el *Preludio a Colón* y *Energía*, dos obras que representan la ebullición de ideas en un momento determinado de la escena musical mexicana de la mitad de los veinte. Ambas son un ejemplo de las diferentes “canciones” que Átropo ofreció a los compositores mexicanos de esa década. Cada una de estas obras se aleja del proyecto cultural vasconcelista y ofrece una ruta diferente para una posible música modernista mexicana; son textos específicos, resultado de la confluencia particular de ideas interactuantes en la rica red de

³⁹ Carlos Chávez, “Consecuencias del movimiento de 1911”, *El Universal*, 15 de diciembre de 1936, en Gloria Carmona, ed., *op. cit.*, p. 306.

significados culturales que conformaron la vida artística mexicana de la década de los veinte, y que no se limita al proyecto nacionalista que promovieron José Vasconcelos y sus seguidores. Cada una de estas obras representa diferentes paradigmas de construcción de significados y ambas son el resultado de su entorno histórico, social y cultural particular. El historicismo teleológico y hegeliano de Julián Carrillo es tan coherente como el objetivismo antimromántico de Carlos Chávez; cada uno dentro de su propio paradigma es un producto cultural de su tiempo. Esto nos muestra que los discursos históricos y estéticos unidireccionales y unívocos no son más que el producto de las ideologías triunfantes en la constante lucha por el poder. Si queremos llegar a un entendimiento más amplio de las relaciones culturales históricas de una sociedad es necesario que revisemos y desconstruyamos los discursos que hemos heredado de manera oficialista.

Sección de Anuncios de la revista para clarinetes.
2 volúmenes, uno y dos volúmenes, de reciente publicación*

MÚSICA



* Una colección de 1994 por ejemplo de Luis Hernández. También con el Festival de Música de
México. Una colección de 1994 por ejemplo de Luis Hernández. También con el Festival de Música de
México.

Secciones de *Anamnesis* (Más allá de la memoria) para clarinete, 2 violines, viola y violonchelo, de Mariana Villanueva*

El soplo creador ♩ = 60

I. Principio
[At the beginning]

Pretend to be playing

Clarinet

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

8 Tutti: crescendo et accelerando al compás 13

Clar.

Vln. I

Vln. II

Via.

Cello

13 *più mosso*

Clar.

Vln. I

Vln. II

Via.

Cello

Hacia sul ponticello

sul pont.

Normal

* Obra compuesta en 1996 por encargo de Luis Humberto Ramos para el Festival de Música de Zacatecas. Está dedicada a él. Se estrenó en 1996 con Luis Humberto Ramos y el Cuarteto Ruso-Americano.

17

Clar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cello

To Dark Noise*

ff

sfp

tr

22

Clar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cello

25

Clar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cello

Gliss. ad libitum

fp

II. El mundo [The world]

Solemne ♩ = 55 ca.

Clarinet

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Clar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cello

III. El alma [The soul]

Errante, dulce ♩ = 110 ca.

Clar.

Clar.

Vln. I

Vln. II



XII El mundo [The world]

Majestuosamente $\text{♩} = 55 \text{ ca.}$

Clarinet
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Clar.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Cello

* If possible, change the colour of the notes with a square patchhead either by fingering or BUSCAR PALABRA. Only if performer can do it.

XIII Fin = (Principio) (The end = The beginning)

$\text{♩} = 60 \text{ ca.}$

Clar.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Cello

Clar.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Cello

13

Clar. *pp* *ff*

Vln. I *White noise* *p shh...* *shh...* *shh...*

Vln. II *White noise* *p shh...* *shh...* *shh...*

Vla. *White noise* *p shh...* *shh...* *shh...*

Cello *p shh...* *shh...* *shh...*

16

Clar. *pp*

Vln. I

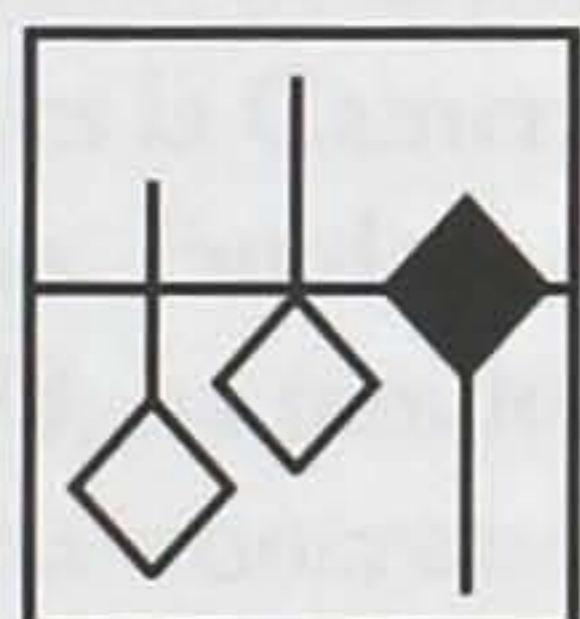
Vln. II

Vla. *shh...* *shh...*

Cello *shh...* *shh...*

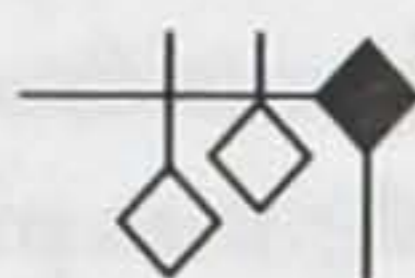
Antonio Tello

NOTAS Y RESEÑAS



En los años recientes se ha agra-
 pado un interés en el estudio de
 la música latinoamericana de
 los años 40 y 50. Este interés ha
 sido el resultado de una serie de
 factores que han contribuido a
 hacer de esta música un fenómeno
 cultural de gran importancia en
 el mundo hispanoamericano y en
 las naciones e imperios que
 han contribuido de modo eficaz al
 conocimiento de la música del mundo
 americano. Una parte importante de
 esta rica actividad ha quedado pla-
 gada en diversas producciones discor-
 graficas que son un patrimonio
 inalienable.

Una de las causas de esta actividad
 ha sido el interés de los compositores
 latinoamericanos por el estudio de
 la música de los años 40 y 50. Este
 interés ha sido el resultado de una
 serie de factores que han contribuido
 a hacer de esta música un fenómeno
 cultural de gran importancia en
 el mundo hispanoamericano y en
 las naciones e imperios que han
 contribuido de modo eficaz al
 conocimiento de la música del mundo
 americano. Una parte importante de
 esta rica actividad ha quedado pla-
 gada en diversas producciones discor-
 graficas que son un patrimonio
 inalienable.



En los años recientes, una de las agrupaciones que más se ha distinguido en la difusión de la música colonial americana es la Camerata Renacentista de Caracas. Fundada por Isabel Palacios en 1978, ha tenido una fructífera trayectoria concretada en la organización de encuentros, congresos y festivales, en la presentación de diversidad de programas con repertorio de todo el mundo hispanoamericano y en giras nacionales e internacionales que han contribuido de modo eficaz al conocimiento de la música del pasado americano. Una parte importante de tan rica actividad ha quedado plasmada en diversas grabaciones discográficas que son las que motivan este comentario.

Una mirada al pasado americano.

En 1992, la Camerata produjo el primer volumen de la serie *Música del pasado de América* que reúne obras de autores de los siglos XVII y XVIII. El repertorio recogido en este disco es verdaderamente representativo de la riqueza musical americana: *Quién sale a queste día disfrazado* de Juan Mathías, la única obra que hasta

ahora se conoce de este compositor zapoteca, el primer indígena que alcanzó el alto cargo de maestro de capilla y que estuvo activo en Oaxaca entre 1655 y 1667; *Dios y José apuestan*, cuyo texto le pertenece a Sor Juana Inés de la Cruz, compuesto en la andina Potosí donde lo puso en "metro-músico" don Antonio Durán de la Motta; *Ausente del alma* y *Si de Rosa el nombre*, dos dúos con acompañamiento de violines y bajo continuo (con flautas el segundo), salidos de la pluma de Rafael Antonio Castellanos, el maestro más notable de la catedral de Guatemala durante la segunda mitad del siglo XVIII; los villancicos *Cuando el bien que adoro*, *A este sol peregrino* y *Desvelado dueño mío* de don Tomás de Torrejón y Velasco, el insigne maestro de capilla de la catedral de Lima; los villancicos *Recordad jilguerillos* y *A recoger pasiones inhumanas* de Juan de Araujo, quizá uno de los más grandes compositores del siglo XVII cuyo brillante magisterio en Charcas lo atestigua un nutrido conjunto de obras ahora conservadas en el Archivo Nacional de Bolivia; el villancico *A la fuente de bienes* del bogotano Juan de Herrera; el sainete *A cantar un villancico* de

Roque Ceruti, pieza de tipo representacional de la Lima del siglo XVIII y certero testimonio de la asimilación del estilo barroco italiano en América; el tono de Navidad *Niño mío* del caraqueño José Francisco Velázquez, singular muestra de cómo los músicos de la Escuela de Chacao adoptaron los aires del mundo haydeniano; el himno procesional *Hanacpachap cusicuinin*, la pieza en lengua indígena publicada en 1631 en el *Ritual formulario e Institución de curas* de Juan Pérez de Bocanegra; el muy festivo villancico *El día de Corpus* que debe haber animado esta celebración en la misión de San Ignacio Moxos en el siglo XVIII; el villancico de Navidad *Oiga niño mío de mi corazón* de José Cascante, el más notable compositor de Santa Fe de Bogotá en el siglo XVII; las chanzonetas *Tleycantimo choquiliya*, *Dame albricia mano Antón* y *Mano Fasiquiyo* de Gaspar Fernandes, el maestro portugués cuyo códice conservado en Oaxaca es el documento más fidedigno del cultivo de villancicos y chanzonetas en los albores del siglo XVII en todo el ámbito iberoamericano, y, finalmente, el canto de negros *Esta noche yo bailá*, de autor anónimo, recogido en el convento de Santa Clara de Cochabamba.

La calidad interpretativa de la Camerata se hace patente en cada una de las piezas: correcta dicción, perfecta afinación, ajustado sentido del tiempo. Cada pieza se ha abordado con el propósito de resaltar y poner de manifiesto sus perfiles más característi-

cos, y quizá el único aspecto que pueda provocar discusión es el intento de folclorizar algunas piezas como el *Hanacpachap cusicuinin*, el villancico de Cascante tocado como una cueca, o el negrito *Mano Fasiquiyo*, al que se le han agregado percusiones y portamentos acaso ajenos a la severidad catedralicia. Pero tampoco puede eludirse la idea de que el repertorio es lo suficientemente rico como para permitir que se hagan de él versiones imaginativas, vistas y leídas por músicos del siglo XX o XXI como entidades vivas y no como piezas de museo. Así, este disco tiene una virtud: su audición deriva en el disfrute de cada de las piezas. Además, como antología del villancico catedralicio de los siglos XVII y XVIII cumple una eficaz tarea divulgadora.

La magnífica interpretación y la esmerada selección del repertorio han hecho que el disco sea reeditado por el sello Dorian y lanzado al mercado este año, con lo que los propósitos de la Camerata de Caracas tendrán mayor alcance.



Música del pasado de América, Camerata Renacentista de Caracas, Isabel Palacios, directora, volumen I, CD CC 1 101 01, Caracas, 1992.

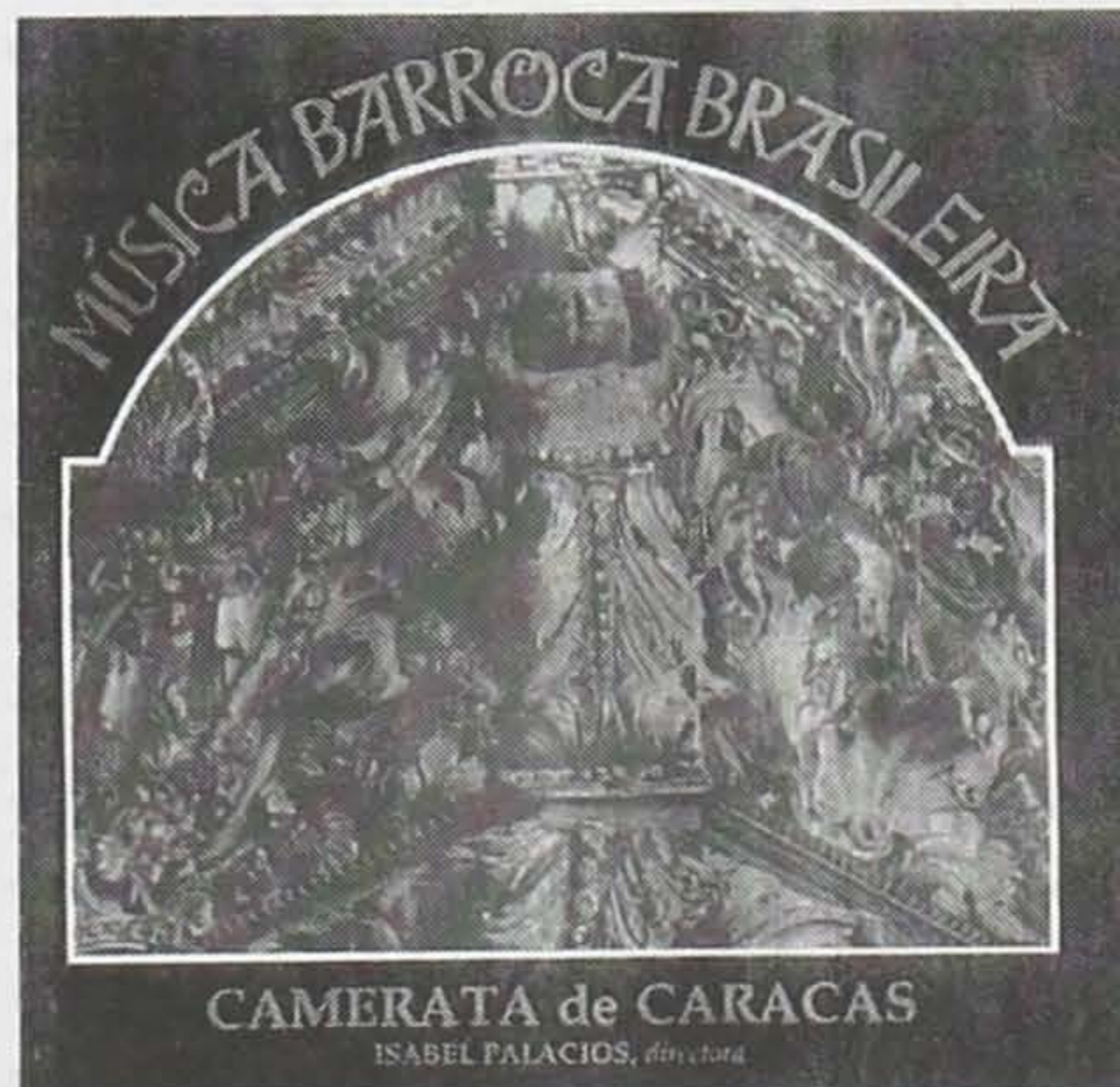
Reeditado como *Baroque Music of Latin America*, Camerata Renacentista de Caracas, Isabel Palacios, directora, CD Dorian DOR-93199, Nueva York, 2000.

El Brasil colonial

La mayor parte de la música colonial brasileña que ha llegado hasta nuestros días es de corte religioso y preferentemente con textos latinos: misas, salmos, lecciones, responsorios, música para maitines, etc. Resulta la menos conocida, tal vez por el escaso contacto que hay entre el mundo de habla hispana y el de lengua lusitana. Por lo mismo, la grabación de un disco con repertorio colonial del Brasil es de indudable interés para los demás países del continente. Aunque diversos coros y orquestas brasileños han efectuado grabaciones, la mayor parte desconocidas para nosotros, en la América española, el intento más notable de difundir este repertorio lo ha hecho la Camerata de Caracas a través de su disco *Música Barroca Brasileira*, grabado en 1991 bajo el auspicio del Centro de Estudios Brasileiros y la Embajada del Brasil en Caracas.

El disco contiene las siguientes obras: *Credo* de Ignacio Parreiras Neves (ca. 1736-1790); *Inmutemur habitu* de José Mauricio Nunes García (1767-1830); *Inter vestibulum* también del padre José Mauricio Nu-

nes García, y el *Te Deum* de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), compositores activos en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. Compositores de su tiempo, todos ellos habían superado el estilo barroco y estaban más cerca del universo del clasicismo. Unos en Río de Janeiro, otros en Vila Rica de Ouro Preto o en Diamantina, han dejado estupendas obras que en las voces del coro de la Camerata Barroca de Caracas cobra un dimensión conmovedora. El sonido siempre claro, el fraseo impecable, la limpieza de las partes instrumentales, el empaste vocal, la notable dicción, hacen de este disco uno de los logros mayores de la obra de Isabel Palacios. Y creo que, de lejos, supera a cualquier otra grabación dedicada a los maestros sudamericanos que vivieron del lado del Atlántico. También se ha reeditado este año bajo el título *Brasil en el tiempo de la Colonia* (una denominación más apropiada) como el volumen 3 de la serie *Música del pasado de América* y con



el mismo documentado texto de Francisco Curt Lange, autor de las transcripciones y uno de los patriarcas de la musicología latinoamericana, cuya memoria queda preservada en esta estupenda grabación.

Música barroca brasileira, Camerata de Caracas, Isabel Palacios, directora, CD, Columbia, 2.72.0440, Caracas, 1992.

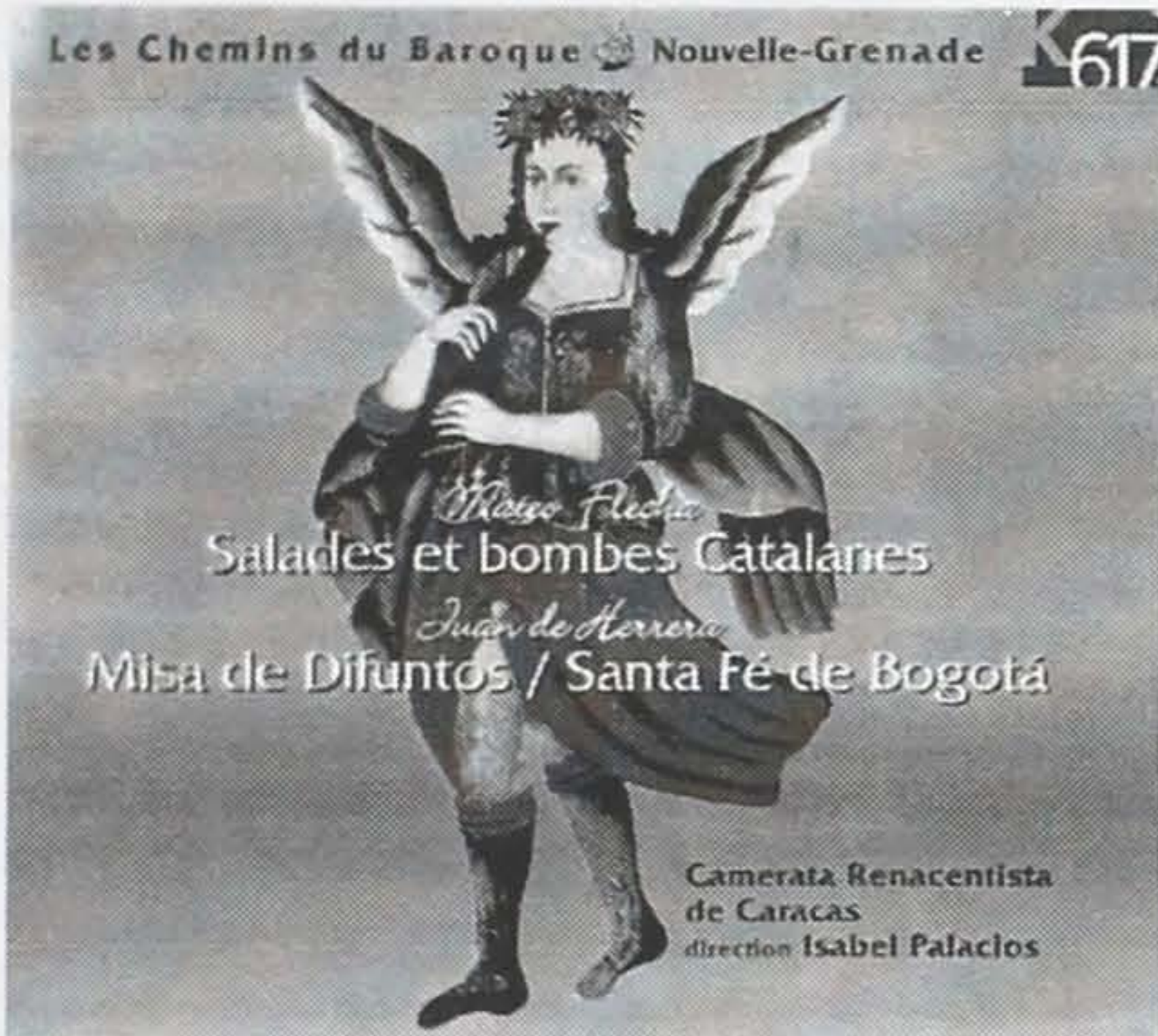
Brasil en el tiempo de la colonia, Música del pasado de América, vol. 3, Camerata Barroca de Caracas, Isabel Palacios, directora, CD CC 2 10505, Caracas, 2000.

La música en Santa Fe de Bogotá

En los siglos XVI y XVIII, tres son los nombres que sobresalen en la iglesia catedral de Bogotá, capital del virreinato de la Nueva Granada: Gutierre Fernández Hidalgo (c. 1584-1620), José Cascante (c. 1630-1702) y Juan de Herrera (1670-1738). Pero el archivo también encierra obras de compositores hispanos como Alonso Torices y Matías Durango, músicos activos durante el siglo XVII. De ellos, el disco que la Camerata grabó para la serie *Los caminos del Barroco* ha recogido villancicos, obras polifónicas y una misa. Bajo el título *Musique en la Cathédrale Santa Fe de Bogotá*, este CD contiene las siguientes obras: los villancicos *Oiga niño mío de mi corazón*, *Oye Bárbara* y *Ventecillo que altivo* de José Cascante; el negrito *Toca la flauta* de Alonso Torices; el villancico *A la fuente de bienes* de Juan de Herrera; el salmo 116 *Laudate Dominum omnes*

gentes de José Cascante; un *Domine ad adjuvandum* de autor anónimo; el *Magnificat* de 2º tono de Fernández Hidalgo; el villancico *Pues mi Dios ha nacido a penar*, cuyo texto pertenece, indistintamente, a don Manuel de León Marchante, el villanciqueiro de Alcalá de Henares, o a sor Juana Inés de la Cruz, que lo escribió para los maitines de Navidad de la catedral de Puebla del año 1689; el solo a Nuestra Señora de la Soledad *El sol murió*, y la *Misa de Difuntos* a cinco voces de Juan de Herrera.

Entre el cúmulo de grabaciones de música colonial que existen hasta la fecha, creo que ésta es la más representativa antología de música catedralicia procedente de Santa Fe de Bogotá. Están incluidos todos los aspectos de la música que se cultivó en la Nueva Granada. Villancicos de estilo barroco español y polifonía de corte palestriniano se dan la mano para trazar un panorama certero de la vida musical bogotana entre los años finales del siglo de evangelización y los primeros del periodo borbónico. Una vez más, el diligente trabajo interpretativo de Isabel Palacios y la Camerata de Caracas deriva en un disco enriquecedor, donde conviven en perfecto equilibrio las piezas a solo con los números corales, las de tipo festivo con las de índole dolorosa, las entonaciones en canto llano con las texturas polifónicas. Con esta grabación, la Camerata de Caracas se coloca en un lugar preferente en el gusto de quienes siguen el curso de las investigaciones y la difusión de la música del pasado



americano. La grabación se efectuó en 1997 y merecidamente obtuvo en los años siguientes los premios *Diapason d'Or*, *Choc de Le Monde de la Musique*, la medalla Goldberg y otros de similar importancia.

Mateo Flecha, Salades et bombes catalanes, Juan de Herrera, Misa de Difuntos / Santa Fé de Bogotá, Camerata Renacentista de Caracas, Isabel Palacios, directora, Les Chemins du Baroque, Nouvelle-Grenade, CD K617077/2, París, 1997.

El virreinato del Perú.

Más allá de la música catedralicia, patente sobre todo por los acervos de Lima y Cusco, del Perú provienen otro tipo de fuentes coloniales que no son religiosas. Por un lado, la música de ópera que acusa las influencias del estilo barroco dieciochesco; por el otro, las danzas y canciones cultivadas en diversas poblaciones del norte peruano. Así, este disco, el volumen 2 de la serie *Música del pasado de América*, incluye una de las escasas grabaciones de la ópera-

serenata *Venid, venid deidades* de Fray Esteban Ponce de León, que revela el tipo de obras escénicas cultivadas en la imperial ciudad del Cusco hacia mediados del siglo XVIII. La obra se compuso en ocasión de haberse producido el nombramiento de don Joseph Pérez de Oblitas, rector del Seminario de San Antonio Abad, como obispo de Paraguay. También están incluidos un conjunto de villancicos de Juan de Araujo, quien fue maestro de capilla en Lima y Cusco y cuya música puede considerarse como de la más homogénea calidad entre la de todos los compositores de la época colonial. De este magnífico músico la Camerata ha grabado los villancicos *Dime amor qué prodigio es aqueste; Ay andar, andar, andar, a tocar, a cantar, a bailar; Avecillas sonoras; Cayósele al alba*, y los *Cóflades de la estleya*. Finalmente, están las diecinueve piezas del Códice de don Baltazar Martínez de Compañón y Bujanda. Igualmente, cabe señalar que ésta es una de las pocas grabaciones integrales de las piezas del código trujillano. El documento del obispo Martínez de Compañón tiene el valor de ser una de las recopilaciones *in situ* más antiguas de nuestro continente y testimonia la práctica musical de los sectores populares de la sociedad colonial, con toda su cauda de mestizaje y asimilación de influencias europeas, africanas y vernáculas.

La ejecución de la ópera *Venid, venid deidades* está realizada con todos los elementos que tipifican a esta clase de obras representacionales.

La caracterización psicológica de los acompañamientos se logra a través de un variedad de timbres para cada personaje; la alternancia entre unas partes con violines y otras con flautas enriquece el espectro tímbrico de la ópera y, por último, la escrupulosa elección de los solistas que interpretan a los personajes da vida a una pequeña y delicada obrita de cámara, por completo ajena a la grandilocuencia de las óperas románticas. El trabajo interpretativo de las sopranos Mariana Ortiz, Sandra Silvio, de la propia Isabel Palacios, mezzosoprano, y del tenor Carlos Godoy es verdaderamente elogioso. La claridad y pureza de la emisión vocal, el exquisito sentido de la ornamentación, la justeza de la afinación, resultan realmente ejemplares para cualquier solista o conjunto que aborde los territorios de la música colonial.

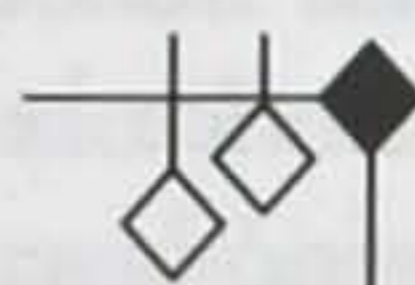
La interpretación de la Camerata de Caracas de las piezas del Códice de Martínez de Compañón es toda una propuesta original de recuperación del pasado a partir de una sensibilidad popular que incluye un acercamiento certero a los ritmos, el uso de los golpes de guitarra característicos de nuestra música tradicional y el empleo de percusiones que encontraron asidero en el seno del



pueblo. Además, la ejecución de estas piezas se ha realizado con un refinamiento que las distancia de lo populachero, sin que se pierda ninguna de sus esencias. La concepción interpretativa de Isabel Palacios abreva en lo más puro de nuestras tradiciones y resume sonoridades populares andinas junto a otras de procedencia barroca que hacen evidente el mestizaje musical de nuestra América. El volumen 2 de la serie *Música del pasado de América* es uno de los discos más importantes que se han producido en torno a la música colonial del virreinato del Perú y de todo nuestro continente.

Virreinato del Perú, Música del pasado de América Vol. 2, Camerata Renacentista de Caracas, Isabel Palacios, directora, CD s/n, Caracas 1999.

Cruzprietto y nuestro contemporáneo, un tal Ponce*



Eduardo Contreras Soto

He escuchado el disco *Ponce y sus contemporáneos*, grabado por el pianista Alberto Cruzprietto, y me he sentido en París gracias a los oídos, porque nunca he pisado esa ciudad. Ese entusiasmo que la capital francesa le despierta a tanta gente hace manifiesta una de las características que le dan unidad al programa musical del disco de Cruzprietto; no es que las obras suenen todas iguales o que respondan a esquemas o estructuras comunes, desde luego, y ahí están las partituras para demostrar cuán nítidas y definidas son las personalidades de todos los compositores incluidos en el disco. Lo que quiero dar a entender es el ambiente que asocia las obras entre sí y que permite imaginarlas en torno de un mundo histórico, estético, donde se les da una convivencia cómoda y una posibilidad de diálogo que tiende puentes con nombres conocidos para muchos. Pienso en Claude-Achille Debussy, quien para los convivientes parisinos de 1925 a 1935 ya tenía la calidad de un patriarca sonoro, libre, arriesgado, juguetón y muy reflexivo; pienso en

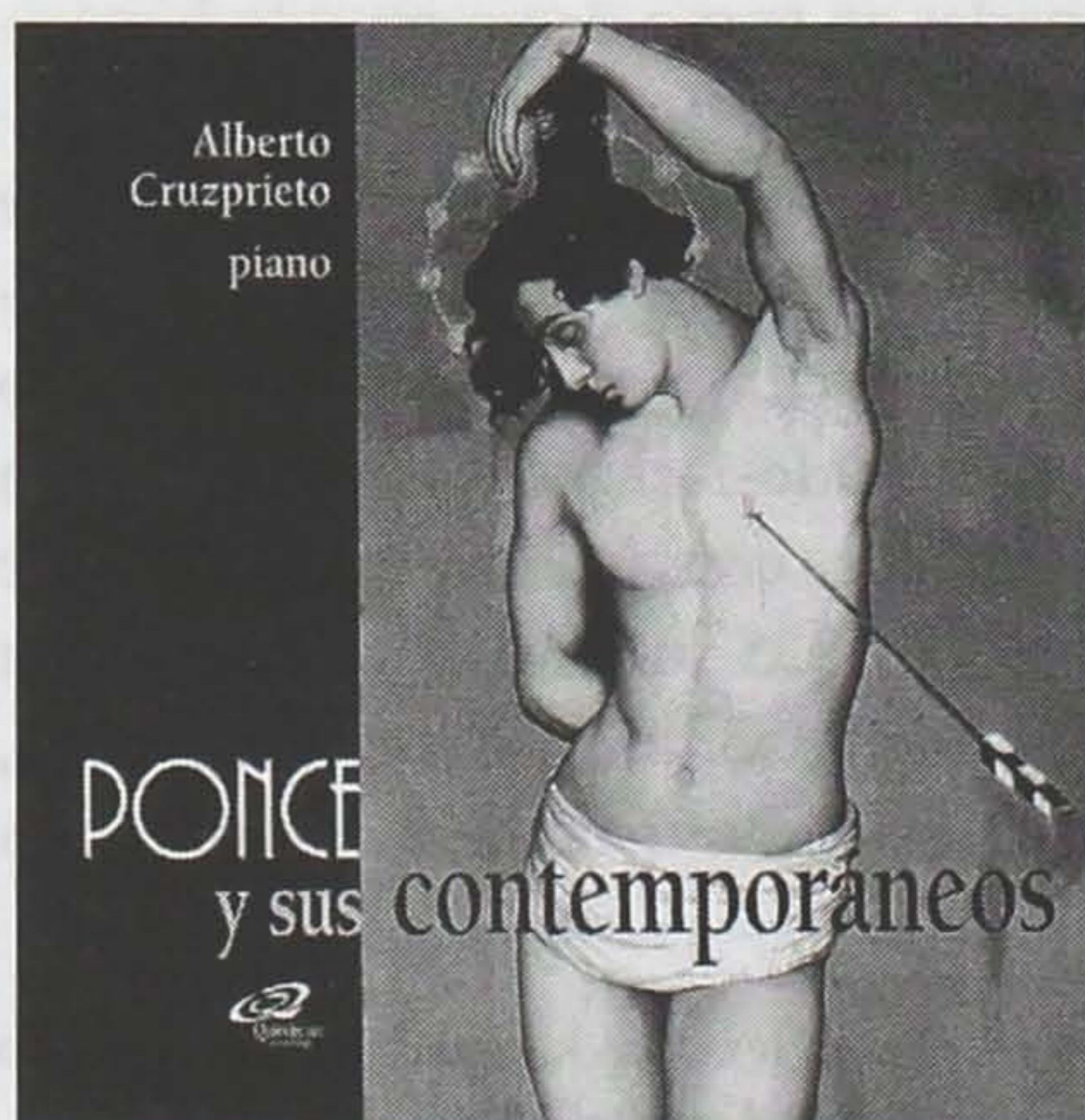
Erik Satie, también presente en su ausencia a través de su afortunada mezcla de elegancia y desenfadado humor; pienso en Paul Dukas, sobreviviente de esa ilustre generación francesa, que ejercía un magisterio cuya influencia rebasaba las fronteras de su pequeño país para resonar por igual en el búlgaro Lyubomir Pipkov, en el español Joaquín Rodrigo —antes de Aranjuez— y, por supuesto, en los mexicanos, como José Rolón o como un simpático señor provinciano, de canosa cabellera y vida romántica y nostálgica, ese señor tan tierno que escribió una canción muy famosa, por la que muchos lo recuerdan, seguramente porque les parece lo máximo que fue capaz de hacer. Ahora que recuerdo, el romántico provinciano aquel también compuso algunas otras cosas, que no parecen interesarle a muchas personas que admiran la canción *Estrellita*: compuso tres conciertos, diez sonatas, dos tríos, tres suites, una colección de veinte mazurcas para piano y otra de veinticuatro preludios para guitarra, además de muchos más títu-

* Texto leído en la presentación del disco compacto, en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, el 3 de agosto del 2000.

los para orquesta y dotaciones de cámara, y hasta una zarzuela en colaboración. El provinciano este era medio raro para ser el provinciano que nos pintan ciertas leyendas: cultivaba el trato de un pianista como Arthur Rubinstein, el de un violinista como Jascha Heifetz, y el de compositores como Heitor Villa-Lobos, Edgar Varèse o Nikolai Medtner, además de ser algo así como compadre del guitarrista Andrés Segovia. La leyenda de este provinciano nos pinta a un romántico nacionalista, con un lenguaje musical aparentemente tradicional y hasta conservador; entonces se vuelve difícil imaginar al pianista español José Iturbi, cuando le confesaba apenado a Segovia que no se atrevía a tocar unas cuatro piezas del provinciano aquel, porque observaba que estaban escritas en armonía bitonal y no estaba seguro de que fuera una idea consciente del autor. En fin, nuestro canoso provinciano se daba su tiempo en París, no sólo para recibir consejos sabios del señor Dukas, o para convivir con tantas oscuras personalidades de aquellos tiempos, sino para editar una gaceta musical en lengua española, con la colaboración de esos y otros nombres.

Si he de citar a Octavio Paz en algún momento, como parece ser hoy en día una obligación institucional aunque no siempre venga al caso, ahora encuentro que sí viene al caso: veo que Manuel María Ponce, en 1928 en París, no era ningún canoso provinciano de romántica leyenda y canciones tiernas, sino, parafrasean-

do a Paz, un contemporáneo de todos los hombres. Más de una vez he admirado en Ponce la capacidad ecléctica que dominó la sabia y serena madurez de su trayectoria artística, capacidad que le permitió elegir, apropiarse y asimilar cuanto quiso con plenos conciencia y control, no para cumplir con las modas y las tendencias de un momento, sino para la más discreta, exigente y al fin más exitosa meta de cumplir con la íntima creación de un decir propio, donde todo lo aprendido nos sirve para construir, expresar y continuar. Lo que Ponce ya venía haciendo desde finales de la década de 1910, y que seguramente habría hecho aunque nunca hubiera dejado México, lo hizo de todas formas en París, y el haber pasado por el ambiente de esa ciudad le imprimió un sello característico al modo ponciano de transformarse en él mismo, sin hacer de él en modo alguno un autor francés postizo o un repetidor mediocre de fórmulas de moda. El primero en comprenderlo fue el titular del ma-

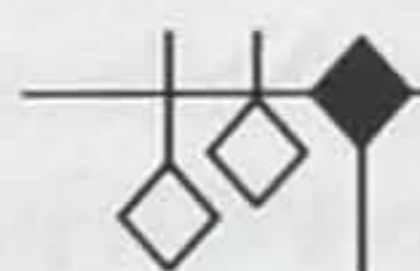


gisterio, Paul Dukas, quien se sentía tan honrado de ser escuchado por alguien como Ponce en la misma medida en que éste se honraba de escuchar al autor francés.

Celebro que Alberto Cruzprietto haya colocado la música de Ponce en el programa sonoro donde le acomoda muy bien su música más profunda, más arriesgada, que no por serlo tiene que sonar a provocación efímera que sólo atrae a los incautos o a los superficiales: si aun tras obras de aparente inocencia como la Sonata III para guitarra se manifiesta una sabiduría musical inmensa y maliciosa, ¿qué decir de las sonatas *Breve*, para violín y piano, o la *En dúo*, para violín y viola? O, para volver al piano solo, ¿qué decir de la llamada *Suite bitonal* que aquí ha grabado Cruzprietto, o de las novedades tan significativas que este disco aporta, como el peculiar regalo a Nadia Boulanger, que sólo dice la indicación de tocarse *Lento*? Puede decirse, por lo menos, que van bien en el ambiente de la música de Dukas, de Medtner, de Schmitt, del Villa-Lobos de aquellos años, y hasta de autores más alejados del ambiente específico en cuestión, como Nancarrow, que siempre es grato escuchar aunque su filiación

parisina sea muy distante; o como Revueltas, quien sólo estuvo en París una vez, en 1937, para esperar un viaje a la Unión Soviética que nunca se le cumplió, y para ver algunos espectáculos, entre ellos su propia película *Redes*, lo cual muestra que la vinculación francesa, en su caso, es mucho más musical que vital. En fin, el programa elegido y grabado por Cruzprietto, con la evidente complicidad y las maliciosas intenciones musicales de Ricardo Miranda, responsable de varios hallazgos documentales de este programa, ha dado como resultado un disco a la vez ecléctico y muy unitario, como lo era Ponce mismo; un disco que se puede gozar de corrido, o de autor en autor, y que de paso nos reconstruye unas fechas y unos lugares precisos, que permiten a legos como yo viajar en sueños sonoros y sentirse contemporáneos de Ponce, quien supo ser a su vez contemporáneo del mundo, de su tiempo, es decir de todos los hombres. Gracias a Alberto Cruzprietto por hacer del piano una máquina histórica de tan grato sonido.

Cruzprietto, Alberto, piano, *Ponce y sus contemporáneos*. México: Quindecim, QP-034, 2000. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.



A Manuel Enríquez
(1926-1994)

In memoriam

Preservar y difundir la obra musical de mi esposo, el compositor mexicano Manuel Enríquez, fue la premisa de la que surgió la inquietud de realizar un trabajo que permitiera la conservación de sus manuscritos y mostrara la totalidad de su obra para hacerla accesible a estudiantes, músicos, directores y musicólogos de una manera organizada y sistematizada desde sus fuentes originales.

Tratándose de uno de los compositores más importantes de la música mexicana del siglo XX —cuyo amplio catálogo abarca todo tipo de obras y partituras en diferentes tamaños y formatos, escritas a lápiz la mayoría de ellas y sobre papeles tan frágiles que ya empiezan a dañarse—, no podía pasar por alto que existe la obligación de preservar la parte importante del patrimonio cultural de la nación que este acervo representa.

En una carta fechada el 17 de junio de 1986, Mario Lavista escribía a Manuel Enríquez: "...Un capítulo de la historia de la música en México se confunde con tu obra, sin lugar a dudas una de las más importantes que se hayan escrito en este siglo. De una manera u otra somos tus deudores,

ya que la música de las generaciones posteriores a la tuya no podría existir si no tuviéramos ese modelo espléndido que es tu música". Las palabras de Mario Lavista sintetizan la importancia y trascendencia de la obra de Manuel Enríquez y justifican este proyecto que he emprendido para la preservación de un legado valioso para la cultura mexicana. Sea, pues, ésta mi contribución al conocimiento de la obra de Manuel Enríquez.

II

El CD ROM *Manuel Enríquez: el compositor*, que contiene el archivo de partituras de este creador mexicano, se compone de cinco partes: un catálogo de obras; una semblanza biográfica; una cronología; una iconografía, y un apoyo visual de multimedia que incluye dibujos, fragmentos de pinturas de la que esto escribe relacionadas con el compositor, su obra o su estética, y ejemplos musicales de algunas de sus obras.

En el catálogo o lista de obras aparece una relación por géneros, así como dos índices: uno cronológico y otro alfabético. A partir de la lista por géneros, existe un vínculo que nos

lleva al título de la obra; de ahí se pasa a la partitura que aparece en la primera página con una ficha técnica, donde se especifican título, año de composición, dotación, movimientos, estreno, dedicatoria, grabación, duración, edición y observaciones varias de cada una de las obras. Al final de cada partitura (aunque no en todos los casos) hay una reseña sobre la obra, en su mayoría tomada de programas de conciertos. En esta parte de la lista de obras, dada la miscelánea instrumental que puede tener una partitura para película, he optado por usar la frase “música de cine” para denominar las que se escribieron con este propósito, y únicamente aparece la ficha, no la partitura.

En la lista de Arreglos de Música Mexicana, en la sección “vales”, sólo digitalicé la primera página de la partitura, pues di prioridad a las obras originales.

La semblanza biográfica es un texto escrito especialmente para este disco gracias a la generosidad del maestro Aurelio Tello.

La cronología es un extenso *curriculum vitae* que nos lleva por la vida del compositor desde 1926 hasta 1994.

Por último, la iconografía nos muestra algunas fotos inéditas de Manuel Enríquez. En esta sección hice tan sólo una breve selección de imágenes, ya que consideré que debía hacer hincapié en los manuscritos musicales. Sin embargo, debido a la gran cantidad de material fotográfico que existe, deseo reservarlo para un proyecto futuro.

Toda la información que aquí presento la tomé de los archivos y documentos personales de Manuel Enríquez. El proceso del trabajo documental comprendió las siguientes acciones:

- Localizar físicamente los manuscritos en diversos archivos —el del propio compositor, particulares e institucionales— y hacer una lista de los materiales que se tenían para cotejarlos con el catálogo escrito por el mismo compositor.
- Clasificar las piezas por género.
- Seleccionar los manuscritos menos dañados para fotocopiarlos. En algunos casos se digitalizaron las obras ya publicadas para no maltratar los originales que se encuentran en regular estado.
- Fotocopiar las partituras.
- Completar la información de las fichas técnicas con datos obtenidos de las partituras.
- Digitalizar los documentos para respaldar el material que sería usado posteriormente.
- Realizar el proceso de “limpieza” digital de los documentos; es decir, ajustar el brillo, el contraste, quitar el fondo gris, etc., ya que debido a la naturaleza de los manuscritos musicales las imágenes no son nítidas. Para ello conté con el *software Adobe Photoshop*.
- Ajustar el tamaño apropiado, hoja por hoja, de cada una de las partituras, según parámetros establecidos para los programas de multimedia.
- Definir conceptualmente aspectos relativos al formato, color, ambiente, proyección, espacios y logística del diseño.
- Seleccionar los elementos gráficos que servirían para ambientar el diseño de una

presentación de multimedia en CD-ROM.

-Dar curso al proceso de multimedia y diseño del formato digital.

Hasta aquí pareciera que todo el proceso para realizar el CD-ROM se deslizó fácilmente y en forma natural, un paso tras otro. Sin embargo, los resultados se alcanzaron sólo luego de dos años y medio de trabajo y de resolver problemas de tipo técnico debido a la gran cantidad de partituras de diversos formatos y tamaños que integran el catálogo de este compositor.

Puedo decir que inicié esta empresa gracias a dos factores: amor e ignorancia. El primero se sobreentiende; el segundo, aunque es más obvio, cabe aclararlo. Si yo hubiese sabido todo lo que implicaba este trabajo, tal vez nunca me habría lanzado a una aventura similar. Pero como el amor lo puede todo, logré llegar hasta el final de una tarea que dio como resultado un disco multimedia, único en su género, que contiene todo el archivo musical de uno de los compositores más importantes de la segunda mitad del siglo XX.

La idea inicial para preservar y resguardar el acervo de Manuel Enríquez era contratar a una empresa que se hiciera cargo de microfilmear las partituras y elaborara tres copias del microfilm. Una vez hecho esto, entregaría una copia al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información musical (CENIDIM), otra al Archivo General de la Nación y la tercera quedaría

integrada al acervo del compositor. De esta manera, el archivo estaría protegido y a disposición de los interesados.

Sin embargo, al solicitar una beca del FONCA, me sugirieron en dicha institución que cambiara el proyecto original por el de realizar un archivo digital de las partituras en un disco para computadora. Contemplé la posibilidad, aunque en ese momento yo no sabía absolutamente nada de computadoras ni de computación. Me interesé en el tema, decidí indagar sobre él, pedí cotizaciones, solicité información sobre un universo que era nuevo para mí. Asumí, ingenuamente, que habría una compañía a la que yo le entregaría las partituras para que se me devolvieran digitalizadas en un CD. A todas mis preguntas sobre la factibilidad del proyecto se me contestaba que todo podía hacerse con la computadora. Más tarde descubrí que, en efecto, todo es posible siempre y cuando uno sea un experto en computación.

Hay empresas que proporcionan el servicio de digitalizar documentos, pero, aunque cobran muy caro, no saben qué tan importante es que la página de una partitura quede completa al ser "escaneada" y convertida en un documento digitalizado (al menos, las que yo visité para que hicieran pruebas). Para estas empresas daba lo mismo si se perdía "una bolita" o un "palito" o si los pentagramas se veían nítidos o borrosos. A veces, al digitalizarse, las hojas quedaban invertidas y los técnicos no se daban cuenta. Así, llegué

a la conclusión de que yo misma tendría que hacer ese trabajo para estar segura de la mayor fidelidad posible en la digitalización de los documentos y, cuando fuera el caso de usar los manuscritos originales en lugar de las fotocopias, para manipularlos adecuadamente.

Una vez digitalizados los documentos —previo aprendizaje del programa *Adobe Photoshop*—, tuve que “limpiar” cada página de las más de 150 obras de Manuel, darles nitidez, brillo, contraste, en algunos casos retocar las notas o los pentagramas con el lápiz del *software* y adecuar el tamaño de las hojas para que tuvieran un formato acorde con los parámetros requeridos para la multimedia.

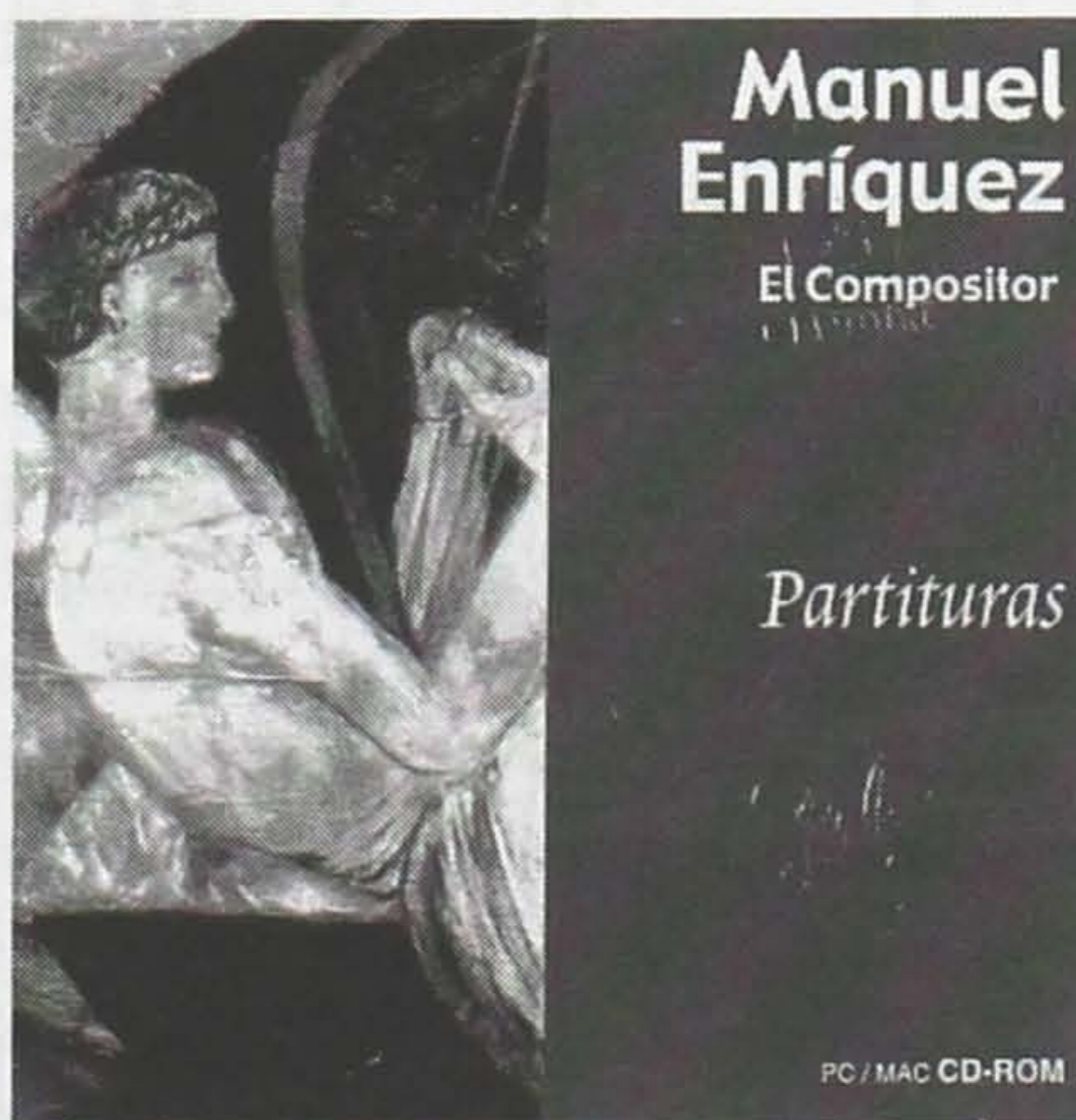
Ya digitalizadas las partituras, me pregunté cómo podía hacerse un disco de multimedia únicamente con papeles de música. Fue entonces cuando decidí agregar información acerca de las obras y del compositor: índices, una ficha técnica de cada obra, una semblanza biográfica, imágenes y ejemplos de música, y una cronología que había iniciado el propio compositor y a la que sólo había que completar y actualizar. Hice un guión para definir el formato, junto con las imágenes, la música y los colores que quería para el disco. Fue en este punto cuando me di cuenta de que, en efecto, todo se podía hacer con la computadora. Lo único que se requería era paciencia, habilidad, tiempo, tiempo y... más tiempo.

Acerca de Manuel y su fructífera vida no quise incluir un simple *cu-*

riculum vitae, sino una amplia semblanza que hiciera explícita su carrera como músico, compositor e intérprete. Después de seleccionar las imágenes y digitalizarlas, de grabar los fragmentos de música y ajustarlos al tiempo y espacio que podía usarse en el disco multimedia, de revisar y actualizar la cronología, incluí datos complementarios como las fechas de estreno y el año de la composición de las obras, y los anoté en las fichas técnicas que preceden a cada una de las partituras digitalizadas.

En este punto no quiero dejar de mencionar la valiosa ayuda de Aurelio Tello, quien escribió la semblanza biográfica, me ayudó en la revisión y corrección de todos los textos, elaboró la lista de abreviaturas que aparecen en el disco e hizo sugerencias muy atinadas que sirvieron para redondear el resultado final de esta tarea.

El siguiente paso fue trabajar con el diseñador que programaría la parte de multimedia y haría el formato del disco, incluyendo la portada y la



contraportada. En esta etapa, al ir incorporando los textos al disco, decidí que, después de tanto trabajo y tiempo invertido, el CD ROM no podía quedar convertido en un objeto de circulación local y consumo doméstico. Un material de esta naturaleza tendría que conocerse en otros países; así que determiné traducir los textos al inglés. Además, ¿por qué no hacer un segundo disco donde estuvieran disponibles para su impresión todas las partituras digitalizadas? Bastaría la autorización del productor o editor, para lo cual se requeriría de una clave de acceso para cada obra. En este disco aparecería únicamente la lista de obras por género y las partituras.

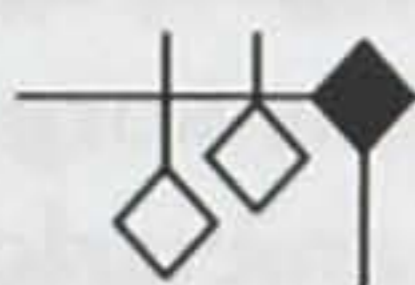
Finalmente, el CD ROM *Manuel Enríquez: el compositor* salió a la luz y la presentación oficial se hizo el 5 de abril del 2000, en el Aula Magna del Centro Nacional de las Artes.

N.B. La publicación del CD ROM *Manuel Enríquez: el compositor* es una edición limitada de 50 ejemplares que contiene dos discos:

DISCO 1 MULTIMEDIA, con imágenes, ejemplos musicales (fragmentos) de algunas obras, las partituras con su ficha técnica, así como toda la información relacionada con el compositor.

DISCO 2 PARTITURAS, contiene la lista de obras por género y todas las partituras en programa Acrobat para imprimirlas directamente de la computadora.

La flauta de Bartolo y la apreciación musical de los niños



Eduardo Contreras Soto

A Mariana y Diego Contreras Bravo

Injértese en nuestras repúblicas el mundo;
pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas.

MARTÍ

—*La flauta de Bartolo o la invención de la música*. Producción (1997-1998): Videomúsica, en colaboración con Voxel; coproducción con la Dirección General de Materiales y Métodos Educativos, Subsecretaría de Educación Básica y Normal de la Secretaría de Educación Pública [de México], y con el Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa. Producción y dirección general: Paul Leduc. Dirección de animación: Jaime Cruz. Animación: Angie Santamaría, Antonio Cerdan y Mayra González. Música original: Héctor Infanzón. 1 videocinta (VHS): 28 minutos + 1 fascículo.

La educación musical básica en nuestro país es un asunto de la mayor importancia, y el estado de lamentable abandono que comparte con nuestra educación en general hace que muchos agradezcamos cualquier esfuerzo realizado con buena voluntad, nivel adecuado de inteligencia y ubicación pertinente en la realidad: estamos ya más que saturados de materiales importados de aplicación inviable o defectuosa, y es una pena ver que se enseñe música de supermercado o el *pop* de efímera moda como la música esencial de tantas escuelas, como si careciéramos de cualquier tradición musical y como si Hernando Franco, Gaspar Fernández, Francisco López Capillas, Manuel de Sumaya, Ricardo Castro, Manuel María Ponce, Silvestre Revueltas, José Pablo

Moncayo, Chan Cil, Juventino Rosas, Miguel Lerdo de Tejada, Guty Cárdenas, Ricardo Palmerín, Agustín Lara, Francisco Gabilondo Soler, Arcadio Hidalgo, Juan Reynoso, José Agustín Ramírez, Antíoco Garibay, José Alfredo Jiménez o Álvaro Carrillo —por citar algunos primeros nombres de una lista inagotable y de envidia para cualquier país—, provinieran de otro mundo o no existiera posibilidad alguna de conocerlos. Dado que estos problemas de ignorancia los compartimos por igual profesores y padres de familia, creo que los mejores materiales educativos (es decir, los que me parecen dignos de agradecimiento) son precisamente aquellos que permiten una utilización igualmente eficiente en el aula y en la casa, y que tienen contenidos elaborados con la

conciencia del país en el que viven quienes los usan. Ahora me agrada hablar, en este texto, de uno de esos materiales que puede llegar a convertirse en un producto pedagógico de apreciación musical realmente valioso, debido a que sus cualidades me parecen mucho mayores que sus fallas: me refiero a *La flauta de Bartolo*, una obra de video animado de Paul Leduc, realizada con colaboración gubernamental.

Para mí es curioso encontrar el nombre de Leduc en un producto como este video; yo lo ubicaba como el cineasta que dirigió *Reed, México insurgente* o *Frida, naturaleza viva*



—mucho antes de que ambos temas conocieran momentos de moda efímera— así que me sorprendió, en cierta manera, asociarlo con una obra de animación digital; ahora sé que ha realizado otras similares, aunque creo que su trabajo más relevante en este género es *Bartolo*. En los créditos del video figura un equipo de producción con tareas bien definidas, por lo cual puede inferirse la carga respectiva de responsabilidad por los resultados visuales, plásticos y expositivos... excepto, paradójicamente en una obra de apreciación musical, los créditos sonoros. No se asigna en *Bartolo* una responsabilidad específica a nadie por la selección y organización de la música que se emplea para aquello que es lo central de la obra: su carácter educativo, formador. Sólo aparece el autor de la música compuesta originalmente para el video, Héctor Infanzón, pero ésta apenas cubre una cuarta parte de toda la selección musical en el video. Ante la omisión, creo que la responsabilidad por este trabajo, de venturoso resultado en líneas generales, debe asignársele a Leduc como autor principal de la obra, a menos que el propio equipo productor precise otra cosa en lo futuro. Quien quiera que haya sido, merece en principio un aplauso por la selección realizada y por el audaz criterio empleado para tal selección.

La flauta de Bartolo es un video concebido como un proceso de familiarización del espectador con el

origen y los signos elementales que constituyen el discurso musical. Empieza con lo esencial que de humano tiene la música, lo cual permite que se identifique y ubique cuán básica es la importancia individual y social de este arte. Prosigue con la introducción de elementos constructivos de la música, en grado creciente de complejidad, para pasar a identificar formas y estilos reconocidos en la música occidental, tanto en sus ámbitos académicos —la llamada música de concierto o “clásica”, en sentido amplio— como en los populares. El video no tiene una sola línea de libreto hablado: las únicas voces humanas que se escuchan son las de niños que cantan rondas o canciones populares, así como las de coros religiosos o alguna escena de ópera. Se trata de promover en los espectadores la experiencia sensible que debe representar la música, antes de que se haga un racionalismo excesivo de ella; el aprendizaje de la parte formal, estructurada, ya está implícito en varios pasajes del video, sin que por ello se trate de una obviedad. Hay enseñanzas que revelan lo aprendido en otras obras que combinan la animación con la apreciación musical; muy en especial, creo, es inevitable el modelo que representa *Fantasia* (1940), de Walt Disney, con la dirección musical de Leopold Stokowski. De hecho, una escena de esa película, en la cual se reproducen los efectos visuales de las ondas sonoras musicales, parece haber influido sobre

una escena de *Bartolo*, en la cual las voces de una *Canzone* a 4 de G. Gabrielli se representan mediante sendos flujos visuales, cada uno con un color distinto.

Sin embargo, y a diferencia de los criterios de selección musical en *Fantasia* —reiterados en su secuela del año 2000, sin someterlos a revisión o modificación visibles—, lo que vuelve más interesante a *Bartolo* y le otorga un mérito sobre tantos productos similares es su concepción de la historia de la música desde un punto de vista americano. Si toda cultura originaria descubrió la música en algún momento, bien puede contarse ese origen en la versión mesoamericana, como podría haberse elegido una versión china o africana; lo importante, pues, es la ubicación del lugar desde el cual observo el desarrollo de la música y, junto con ella, el desarrollo de las culturas, la mía propia y característica entre ellas. De esta manera, el video enseña los elementos básicos de la música en un ámbito abstracto y sintético de carácter americano indígena —la figura misma del personaje de *Bartolo* está inspirada, según creo, en una combinación de las esculturas totonacas y las toltecas— y cuando pasa a los elementos más complejos se enlaza con la tradición europea occidental, precisamente en el momento de la conquista. Puede objetarse que, para ilustrar lo que sería la música prehispánica en esta primera parte del video, se emplee una mezcla de

música indígena imaginaria —incluyendo una breve cita de *Xochipilli*, de Carlos Chávez— con la música de auténticas danzas indígenas actuales. Siempre se ha argumentado que la música indígena actual no puede tomarse como copia fiel de lo que hacían nuestros antepasados hace cinco siglos o más y, lamentablemente, como es sabido pero nunca recordado, no quedan testimonios documentales de esta música antigua. Al llegar al punto de la conquista, la apreciación musical pisa un terreno más firme, de referencias mejor conocidas, y entonces el video toma el camino convencional de nuestro mundo académico cotidiano, sin mayores sorpresas, salvo cuando el inicio del romanticismo hace a la música “volver” a América y a México en especial. Este final es muy apresurado dentro del video, en comparación con el tiempo dedicado a los otros temas de enseñanza previos, pero supongo que debía cortarse la producción en algún punto, y aquí tuvo que ser. Sin embargo, bien podría contarse con más detalle lo ocurrido en los dos últimos siglos en las músicas académica y popular; dos ámbitos que, por cierto, se consideran por igual en *Bartolo*, lo cual es otro de sus aciertos, pues se manejan con casi absoluta falta de prejuicios, tan habituales en las historias académicas de la música, para las cuales “la música” es sólo la occidental de concierto.

Ahora bien, *Bartolo* es un video de carácter introductorio; no puede

sustituir a las actividades escolares ni familiares de diaria enseñanza de la música, y sería injusto demandarle algo así. Por ello, el video contiene en su empaque un cuadernillo con un texto de apoyo básico, escrito en un lenguaje coloquial, para reforzar en cierta medida la información que aporta en su lenguaje audiovisual. Cabe mencionar que, entre el video y el cuadernillo no hay una total consistencia del manejo de títulos o secciones en que se dividen uno y otro. Entre ambos queda, pues, de manifiesto el panorama de conocimiento musical que maneja Leduc o quien haya realizado la selección musical. Es el panorama de una persona preparada, bien informada en general, que cuenta con un buen repertorio sonoro en grabaciones, como el que se puede adquirir en una ciudad del tamaño e importancia de la de México. Esta aparente obviedad debe señalarse porque el supuesto consumidor del video, niño o no, no va a poder entrar en contacto más directo o profundo con la música que se le ofrece con la misma facilidad y prontitud en una ciudad chica que en una capital de estado o en la de la república. Por ende, y puesto que podemos seguir casi por completo cuáles discos se han usado para el video, sería muy importante que, para una próxima reedición, se pudieran revisar algunas fallas significativas para así mejorarlo sustancialmente y convertirlo en la pieza muy fina que ya está a punto de ser. Me voy a per-

mitir señalar los varios problemas que encuentro en el video, y en este caso espero que se me disculpe si tal vez muestro un exceso celoso de puntilliosidad y una precisión casi pedante; lo hago así, en este caso, porque me interesa sinceramente colaborar para que se obtenga un producto digno de usarse en todas las escuelas mexicanas, y aun en las de cualquier país, y porque ello mismo obliga a que un producto educativo, por básico y elemental que sea, dé el ejemplo de rigor y de seriedad de concepto que merece nuestro trabajo formador, como un mínimo nivel que todos debemos exigirnos.

En el "Prólogo", cuando se hacen alternancias muy afortunadas entre músicas populares y académicas, se confrontan el tema principal de la obertura de *El barbero de Sevilla* de Gioacchino Rossini con el arreglo para danzonera del mismo tema, realizado por Antonio María Romeu. En los créditos correspondientes, enunciados al final del video, se confunde el nombre del operista italiano con el de otro operista famoso de aquel país, Giacomo; además, se define el empleo del arreglo de Romeu como "ritmo de danzón", pero no se menciona al autor de este arreglo. La siguiente confrontación, también muy divertida, se da entre una banda del estado de Michoacán y el inicio de *El renacuajo paseador* de Revueltas. De nuevo en los créditos —que parecen haber sido redactados de última hora, por tantos errores— se

dice que la música empleada en este pasaje corresponde a ¡*Sones de mariachi* de Blas Galindo!, obra que nunca se usa en este video. Me permito conjeturar que, en algún momento del proceso, Leduc se interesó en incluirla —al fin y al cabo, el video se inicia con el mariachero son de *La Negra*— y, conforme avanzaba su trabajo, desechó su uso, sin verificar que se borrara el crédito ni que se incluyera a Revueltas, aunque éste sí suene —¡y cómo!

En la etapa de la conquista, hay otra imprecisión para mencionar un nombre famoso: el de Mateo Flecha el Viejo, autor de célebres ensaladas musicales como la citada en el video: *La Guerra*. Como era un autor de cultura catalana, su nombre suele citarse también con la ortografía de ese idioma: Mateu Fletxa el Vell. Lo que se vuelve inconsistente es combinar las dos ortografías del nombre, como lo hacen los créditos del video: "Mateu Fletxa el Viejo".

A manera de digresión, diré aquí que, al pasar al siguiente episodio, "Bartolo Mestizo", el video cita un breve fragmento de una grabación del CENIDIM: el son *Las naguas blancas*, interpretado por el conjunto de Leandro Corona y grabado por José Raúl Hellmer en Apatzingán, Michoacán, en 1959.¹

¹ *La música tradicional en Michoacán*. México, INBA-CENIDIM, [1989]. (Folklore Mexicano, III).

Parece haber una preferencia de Leduc por ciertas grabaciones célebres en su momento, como lo muestra el ejemplo de *Testimonio musical de México* (1964), legendario título con el que se inició la ya famosa serie de discos del Instituto Nacional de Antropología e Historia.² De este disco, se usaron, por lo menos, cuatro ejemplos para el video, el primero de ellos muy citado y reelaborado incluso: *Huecanías*, interpretado por Zenaida Vargas en náhuatl; el son *La mosca de colmena*, de la *Danza Grande huasteca*, interpretado por Francisco Guzmán al arpa —pero que Leduc presenta en el video como si se tocara en una guitarra—; la *Danza del venado*, con un grupo mayo de Sinaloa, y un fragmento de música de Semana Santa de Tuxpan, Jalisco, interpretada por Cesáreo Guzmán en la chirimía y Carmelo Ruiz Martínez en el tambor.

Estas preferencias de Leduc se justifican con muchas buenas razones, pero no aciertan en todos los casos, como cuando en el episodio “Bartolo Mestizo” se vale de ejemplos del álbum *Trayectoria de la música en México: Documentos sonoros; Época Colonial*, publicado por la UNAM en 1984 bajo la supervisión de Uwe Frisch. Ya Juan José Escorza y José Antonio Ro-

bles Cahero se han encargado en la propia *Heterofonía* de hacer notar los incontables problemas que presenta este álbum de cuatro discos de 33 1/3 RPM,³ y de paso expusieron su temor de que, al publicarse bajo el sello de la UNAM, el álbum corriera el riesgo de ser usado con la confianza de que lo contenido en él fuesen materiales musicales de seriedad y calidad probadas, a pesar de que no era el caso. Leduc nos ha demostrado que, lamentablemente, Escorza y Robles Cahero tenían razón en su temor, porque el cineasta —que no está obligado a ser un experto en música virreinal ni a desconfiar de una grabación publicada por la UNAM— usó en serio el álbum, y citó una interpretación muy cuestionable del himno *Santa Mariae in Ilhuicac Cihuapille*, atribuido a Hernando Franco sin pruebas definitivas hasta la fecha —cuando hay, por lo menos, otras tres grabaciones del himno notablemente mejores—. Pero lo que es más grave es el uso de la grabación que para este álbum hizo Miguel Alcázar de la “*España glosada*, de Juan Rioja de Atlahuayacan” —citado así en el video, aunque en el álbum se cita “Atlahuaya”—, como si fuera

² Recientemente se ha reeditado como disco compacto: *Testimonio musical de México*, 9a. ed. México, INAH, INAH 01, 1997.

³ Juan José Escorza y José Antonio Robles Cahero, “Trayectoria de la música en México, lecciones de una grabación universitaria de música novohispana”, *Heterofonía*, vol. XVIII, núm. 89, abril-junio de 1985, pp. 39-64.

auténtica música de laúd o vihuela del siglo XVI, cuando Escorza y Robles Cahero ya demostraron con pruebas irrecusables que el tal “Juan Rioja de Atlacahuaya” o “Atlahuayacan” es el guitarrista del siglo XX, Javier Hinojosa —de Tacubaya, desde luego—, y que la tal “*España glosada*” es una composición suya escrita como una inocente broma musical. Alcázar, sin embargo, la grabó sin conocimiento ni autorización del autor. Si, como broma, todo el jueguito puede ser divertido, como edición de música antigua en una universidad sería se trata de algo muy grave que afecta el trabajo de otros, como es la falsedad de lo que se emplea en un video que pretende enseñar apreciación musical con los mejores ejemplos sonoros posibles. Ha pasado ya más de una década de esta lamentable grabación, y sigue causando problemas académicos y musicales.

Al entrar en los terrenos del “Bartolo Europeo” hay menos problemas de datos incorrectos o inexactos, como cabría suponer, puesto que se dispone de mayor información sobre el tema. Sin embargo, en los créditos se cuele una última imprecisión: ya que se van a citar todas las obras cuyos fragmentos se usan en el video, aquí se olvidaron de enlistar la sarabanda de la Partita núm. 1 para teclado entre las obras de Bach.

En fin, éstas son las fallas que percibo en la revisión del video, todas las cuales pueden corregirse sin

afectar el trabajo ya realizado y de gran mérito, como ha quedado manifiesto. El cuadernillo o fascículo que acompaña al video es otro asunto; parece redactado a la vista del video, pero en otro momento o por otras personas que las del equipo productor, pues los criterios no siempre coinciden y la información impresa en el cuadernillo tiene sus propias inexactitudes, distintas de las del video. En lo que sigue señalaré las más significativas.

En el texto titulado “Bartolo conquistado: Música de iglesia”, se cita la cantiga de Alfonso X el Sabio —una obra, por cierto, no estrictamente para la iglesia—, y se dice “que se llama (en castellano antiguo): ‘Santa María, strela do día’”. Por muy de divulgación elemental que sea un folleto, vale la pena hacer una precisión y explicar que los textos de las *Cantigas de Santa María* no están en castellano, ni antiguo ni moderno, sino en un idioma que más bien podría llamarse “portugués antiguo”, por denominarlo de alguna manera. La precisión se justifica en virtud de las consecuencias literarias, históricas y musicales que se desprenden del hecho. En “La Nueva España” se repite la afirmación del himno náhuatl “compuesto por Hernando Franco”, a pesar de lo ya expuesto. En “Bartolo en Europa” y en “Polifonía” se habla de que esta última surgió en el Renacimiento, como si antes sólo hubiera existido el canto llano. Así se deja de lado a Perotin o a Guillaume de Machaut, por

mencionar las omisiones más escandalosas de la siempre mal comprendida Edad Media europea. En el texto "Bach", se dice, a la letra, que en el barroco "Los instrumentos se volvieron más importantes que las voces..." Uno podría preguntarse qué cara pondría Bach, autor de cientos de cantatas, dos Pasiones, un oratorio navideño y una gran misa —entre otras "minucias" para voces—, si leyera esta afirmación tan arriesgada.

Ya en los últimos textos, cuando se habla de las formas de música popular que hay en el mundo, se enlistan varios ejemplos de diversos países o regiones, entre los cuales, sin embargo, hay un par de detalles dignos de mención. Van algunos: "la samba de los brasileños", y sí, en español se denomina a este género con más frecuencia en femenino, aunque es masculino en el original portugués; además, su ortografía y su denominación masculina lo distinguen de la zamba argentina, que es otro género, y que en español siempre se ha tenido como voz femenina. "El candomblé de los uruguayos" es una clara confusión entre el baile brasileño que en realidad lleva este nombre, baile medio cargado de magia y brujería, y el candombe, que es lo que realmente querían decir quienes escribieron este folleto si se referían al Uruguay. Entre "... la raga de la India y la polka alemana, el bouzouki griego o el taqsim árabe..." hay una confusión de géneros y de

otros criterios: el raga indio y el taqsim de las nubes árabes son formas de sus músicas clásicas o músicas formales —no es la europea la única forma de música compleja que podemos llamar "clásica"—, así que no son ejemplos apropiados para figurar en una lista de músicas populares. No cualquiera sabe improvisar sobre un raga o de acuerdo con una nuba ni desarrollar sus temas: éstas son músicas para ser ejecutadas por entendidos, como una fuga de Bach o una sonata de Beethoven. La polka, en sentido estricto, es checa, eslava pues, antes que alemana; el buzuki es un instrumento de la familia del laúd, no un género como el sirtaki o el rembetiko, que es lo que podría caber en una lista de géneros de música popular, no de instrumentos.

Hasta aquí dejo estas observaciones, que quizá sean demasiado engorrosas, pero que se han sido expuesto con el deseo de mejorar una obra que ya tiene un enorme mérito tal como está y que, por lo mismo, merece revisarse para que se obtenga un producto realmente excepcional, pionero en cuanto a la concepción del problema de conocimiento que plantea y en cuanto al enfoque desde el cual lo examina. Lograr superar el estado de abandono y subdesarrollo en el que se halla nuestra educación musical, nuestra educación en general, es un reto en el que han de participar diversos factores, y no se resolverá

de la noche a la mañana. Sin embargo, si algún efecto benéfico logra *La flauta de Bartolo* entre los padres de familia y entre los profesores, ayudándoles a que aspiren a

un conocimiento y una percepción musicales más plenos y gozosos para ellos y para sus hijos y alumnos, ya estaremos avanzando en la dirección correcta.



Main body of faint text on the left side of the page, appearing to be a list or series of entries.

Main body of faint text on the right side of the page, appearing to be a list or series of entries.



CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Sari Bermúdez

Presidenta

Saúl Juárez

Director general del Instituto Nacional de Bellas Artes

Omar Chanona Burguete

*Subdirector de Educación
e Investigación Artísticas*

Lorena Díaz Núñez

*Directora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical Carlos Chávez*

Guillermina Ochoa

Directora de Difusión y Relaciones Públicas



