

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

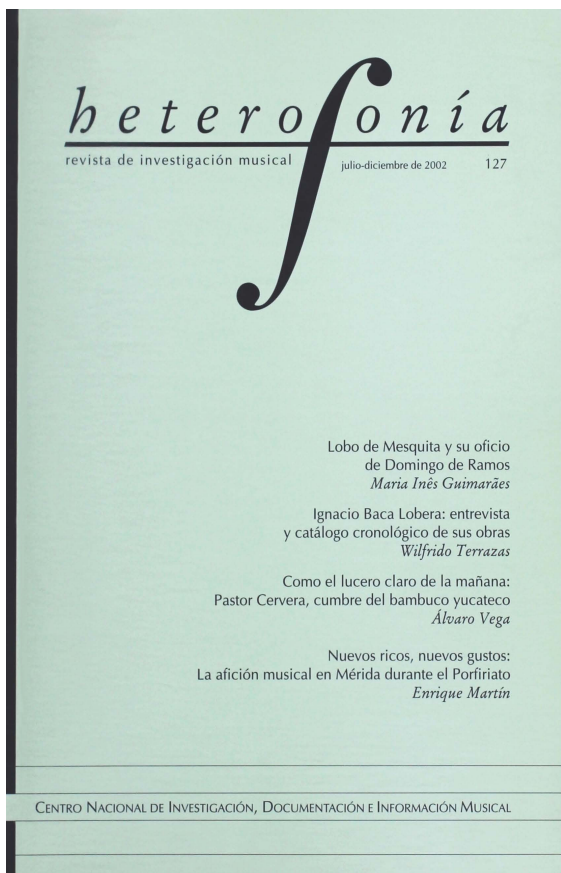


INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gov.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

Heterofonía 127, México, julio-diciembre de 2002

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 127, México, julio-diciembre de 2002, pp. ##

heterofonía

revista de investigación musical

julio-diciembre de 2002

127

Lobo de Mesquita y su oficio
de Domingo de Ramos
Maria Inês Guimarães

Ignacio Baca Lobera: entrevista
y catálogo cronológico de sus obras
Wilfrido Terrazas

Como el lucero claro de la mañana:
Pastor Cervera, cumbre del bambuco yucateco
Álvaro Vega

Nuevos ricos, nuevos gustos:
La afición musical en Mérida durante el Porfiriato
Enrique Martín



heterofonía

revista de investigación musical

ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL
TERCERA ÉPOCA/VOLUMEN XXXV, NÚMERO 127, JULIO-DICIEMBRE DE 2002

Esperanza Pulido (1900-1991)
Fundadora

Lorena Díaz Núñez
Directora

Eduardo Contreras Soto
Editor de este número

Joel Almazán Orihuela
Yael Bitrán
Eduardo Contreras Soto
Ricardo Miranda

José Antonio Robles Cahero
Aurelio Tello
Consejo de redacción

Rodolfo Palma Rojo
Coordinador editorial

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

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.

Cenidim/Centro Nacional de las Artes, Torre de
Investigación, 7º piso, Río Churubusco 79
Col. Country Club, 04220, México, DF.
Teléfono: 1253 9415, fax 1253 9454
Correo electrónico: cenidim@correo.cnart.mx

Heterofonía 127 fue impreso en el mes de
julio de 2004

heterofonía

Sumario
127
julio-diciembre de 2002

Artículos



Presentación 3
Eduardo Contreras Soto

Lobo de Mesquita y su oficio
de Domingo de Ramos 9
Maria Inês Guimarães

Ignacio Baca Lobera: entrevista y
catálogo cronológico de sus obras 23
Wilfrido Terrazas

Como el lucero claro de la mañana:
Pastor Cervera, cumbre del bambuco yucateco 39
Álvaro Vega

Nuevos ricos, nuevos gustos: La afición
musical en Mérida durante el Porfiriato 57
Enrique Martín

Música



El Grillo 79
Daniel Ayala

Notas y reseñas



Iannis Xenakis: consideración,
desconsideración, liberación 89
John Rahn

Julián Orbón: La nostalgia del absoluto 93
Mariana Villanueva

Mario Ruiz Armengol, puente entre mundos musicales	99
<i>Eduardo Contreras Soto</i>	
Desde la barrera. Reflexiones sobre la práctica operística en México y el glamoroso círculo que la rodea	103
<i>Armando Gómez Rivas</i>	
Geometría Foliada: 20 años del Cuarteto Latinoamericano	107
<i>Alexis Fonseca</i>	



En esta entrega de la segunda mitad del año 2002, Heterofonía reúne las voces de autores de los extremos del país, y aun de allende nuestras fronteras, para proponer una visión de amplitud en la cual se revise lo que llevamos avanzado y lo que queda pendiente —que es tanto— en el conocimiento y reconocimiento de la música del continente. Esta reunión nos permite ratificar, con gran gusto, el desarrollo en México de varios sitios de recuperación y reflexión sobre nuestra música, gracias a lo cual esperamos ver cómo se enriquecen los puntos de vista y las perspectivas de estudio en nuestro país. Si en las dos entregas anteriores de Heterofonía nuestras páginas han recibido la colaboración de quienes han estudiado y trabajado en Xalapa, ahora toca el turno a colegas de Mérida y del extremo noroeste del país.

Además de estos colaboradores de las antípodas nacionales, abre el número la valiosa aportación de Maria Inês Guimarães, devota estudiosa de los orígenes de la música de su país. Su colaboración retoma un diálogo que a menudo soslayamos y que se vuelve imperativamente necesario dentro de las culturas musicales del continente: el diálogo entre Brasil y los países hispanohablantes, hijos al cabo de unos orígenes tan afines que mezclan a lo antiguo de América con las raíces de África y Europa. Guimarães nos arroja luces significativas sobre la vida y la obra de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, un autor cuya música nos habla de los grandes años de esplendor en las iglesias de Minas Gerais, así como de la presencia real en América, cada vez mejor documentada, del ejercicio de lo que llamamos clasicismo en la tradición musical occidental, lo cual era ignorado —tanto en el sentido del desconocimiento como en el del menosprecio— hasta no hace mucho tiempo, cuando parecía que nuestra música había dado un salto extravagante, desde el barroco de las iglesias virreinales hasta el romanticismo de las casas de ópera de nuestros primeros años independientes. Por ofrecer elementos que permiten reforzar el concepto de un desarrollo más lineal y verosímil en la historia de la música americana, así como por las razones específicas de la calidad de su trabajo, nos complace ofrecer en las páginas de nuestra revista las noticias y opiniones de la maestra brasileña sobre Lobo de Mesquita.

Y así como se rescata la documentación sobre la música de lejanos tiempos, se hace necesario también mantener la documentación musical de nuestro presente. En este caso, el joven flautista chihuahuense Wilfrido Terrazas —formado en las muy musicales ciudades de Ensenada y Morelia— se inicia en los terrenos de la investigación ofreciéndonos su trabajo de catalogación de la obra musical de Ignacio Baca Lobera, así como un diálogo con el compositor

que ha resultado de un par de entrevistas sostenidas por los modernos medios electrónicos, representando de esta manera los tiempos en que vivimos. Cuando publicamos la partitura de los Tres Minimams de Baca Lobera en nuestro número 108, correspondiente a los meses de enero a junio de 1993, Ana Lara lo presentó como "uno de nuestros más prometedores compositores". Una década después, con la promesa cumplida, Heterofonía registra la trayectoria del compositor y ofrece el estado actual de su desarrollo, con miras a un futuro que deseamos extenso y fructífero.

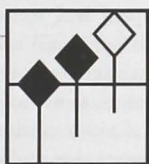
Desde Yucatán nos llegan dos colaboraciones que nos recuerdan cuánta labor de rescate y estudio musical ha provenido de aquella región de la República. Los dos autores que hoy se presentan en Heterofonía, Álvaro Vega y Enrique Martín, además de formar parte de un grupo de estudiosos muy activos, representan el trabajo que se está realizando en la actualidad al abrigo de un sitio joven pero prometedor: el Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Fóster, modelo de actividad académica musical que sería muy grato ver reproducido en muchos lugares del país.

Álvaro Vega recapitula la trayectoria de un género específico de la trova yucateca, el bambuco, desde que los colombianos lo llevaron al Mayab hasta su posterior aclimatación y consolidación en las composiciones ya originales de los trovadores locales, para culminar en quien Vega considera la cumbre del género: Pastor Cervera, el llamado "último bobemio" de ese singular movimiento que es la trova yucateca, que tanto ha exaltado la calidad de nuestra canción popular. Vega no sólo ofrece el recuento detallado del desarrollo histórico del género, sino que dedica la parte central de su artículo a exponer las aportaciones de Cervera al enriquecimiento de las figuras rítmicas de acompañamiento, lo cual muestra una manera constructiva de acercarse al estudio de la canción popular por encima del mero recuento testimonial o anecdótico.

Por su parte, Enrique Martín revisa el desarrollo de la vida musical de la blanca ciudad, Mérida, en las postrimerías del siglo XIX, y lo hace de una manera acuciosa y exhaustiva, pero al mismo tiempo claramente organizada y coherente, incluso no exenta de humor. En un ejemplar trabajo de revisión histórica, Martín señala los elementos en juego durante tres décadas de vida musical en la capital yucateca, lo mismo en las aficiones por el piano —combinadas con una selección de repertorio no siempre muy exigente...— que en el ascenso social de la canción popular; en las enseñanzas formales y no tan formales de música, en las serenatas y veladas, y en la actividad musical que realizaba gente que, incluso, no sabía música —en lo cual parecería que no hallamos diferencia con varios casos de nuestro presente—. Con este texto de Martín se ratifica el valor de conocer el medio en el cual se ubica una música determinada para su comprensión más rica y profunda.

A los colegas yucatecos debemos, también, la inclusión de la partitura El Grillo de Daniel Ayala, representativa de las corrientes en boga en la década de los treinta en nuestra música de concierto. Cabe señalar aquí que tanto la música de Ayala como la de Jorge González Ávila han pasado a constituir parte de los acervos documentales del Centro Baqueiro Fóster de Mérida, con lo cual se garantiza su conservación y se abren las puertas para eventuales trabajos de investigación que se desee realizar en torno de estos dos notables compositores yucatecos, que supieron insertarse en los movimientos musicales de importancia de sus respectivos tiempos.

En nuestra sección de notas y reseñas, tres nombres muy significativos ocupan la atención principal. John Rahn nos ofrece una visión de un nombre fundamental para la música europea de la segunda mitad del siglo XX: Iannis Xenakis, cuyo fallecimiento causó innumerables y bien merecidos homenajes, recuentos y reconocimientos; y es que la música de este gran griego —vuelto francés por las circunstancias de la historia— abrió nuevos caminos en un medio que parecía ya saturado y sin opciones, y sus aportaciones las agradecen músicos de todas las latitudes, incluyendo a los americanos. Mariana Villanueva nos ofrece un adelanto de su trabajo de reflexión sobre otro gran autor, de obra también influyente sobre sus sucesores: Julián Orbón; al hablarnos sobre los vivires españoles, cubanos y estadounidenses de este singular compositor, Villanueva nos llama la atención sobre sus eternos exilio y desarraigo, los cuales él supo convertir en pasión por lo esencial de sus orígenes culturales. Sobre Mario Ruiz Armengol escribí un breve texto del cual, en su momento, se usó un fragmento como nota de programa para el concierto de homenaje que se le hizo a principios de 2002; hoy que el buen maestro nos ha dejado para siempre, he propuesto ofrecer el texto completo como una rememoración de su ecléctica personalidad, respetada y apreciada por toda clase de músicos. Dos jóvenes nos hablan de aspectos casi contrapuestos de nuestra vida musical: Armando Gómez Rivas ofrece una visión del medio operístico comparado al mundo de la fiesta brava. Y sí, con disculpa de los apasionados de ese hecho peculiar que es la ópera, en nuestro medio ella suele volverse a menudo una fiesta brava. Del otro lado, Alexis Fonseca evoca un estreno en Xalapa de un concierto de Javier Álvarez con la participación del Cuarteto Latinoamericano, y aprovecha la situación para rendir su admiración tanto por el brillante compositor cuanto por el ya viejo Cuarteto, en su vigésimo aniversario que todos celebramos. Así pues, Heterofonía recorre el continente en este número, para encontrarlo lleno de música que aún nos atrae y nos llama para ir en busca de su conocimiento y deleite. Se trata de un diálogo que deseamos propiciar y sostener, porque tenemos mucho que decirnos y habrá tiempo para ello, mientras mantengamos nuestra voluntad para leer, escuchar y gozar.



ARTÍCULOS

El presente artículo analiza el proceso de transformación del espacio urbano de Santiago de Chile, desde la fundación de la ciudad por Pedro de Valdivia en 1541 hasta la actualidad. Se examina el impacto de los cambios políticos, económicos y sociales en la configuración del espacio urbano, destacando el papel de la planificación urbana y la intervención del Estado. Se analizan los cambios en la estructura urbana, desde la fundación de la ciudad por Pedro de Valdivia en 1541 hasta la actualidad. Se examina el impacto de los cambios políticos, económicos y sociales en la configuración del espacio urbano, destacando el papel de la planificación urbana y la intervención del Estado. Se analizan los cambios en la estructura urbana, desde la fundación de la ciudad por Pedro de Valdivia en 1541 hasta la actualidad. Se examina el impacto de los cambios políticos, económicos y sociales en la configuración del espacio urbano, destacando el papel de la planificación urbana y la intervención del Estado.

En Minas Gerais, Brasil, entre 1700 y 1800, se desarrolló un proceso de transformación del espacio urbano que estuvo influenciado por los cambios políticos, económicos y sociales. Este artículo analiza el impacto de estos cambios en la configuración del espacio urbano, destacando el papel de la planificación urbana y la intervención del Estado. Se analizan los cambios en la estructura urbana, desde la fundación de la ciudad por Pedro de Valdivia en 1541 hasta la actualidad. Se examina el impacto de los cambios políticos, económicos y sociales en la configuración del espacio urbano, destacando el papel de la planificación urbana y la intervención del Estado.

Este artículo analiza el proceso de transformación del espacio urbano de Santiago de Chile, desde la fundación de la ciudad por Pedro de Valdivia en 1541 hasta la actualidad. Se examina el impacto de los cambios políticos, económicos y sociales en la configuración del espacio urbano, destacando el papel de la planificación urbana y la intervención del Estado. Se analizan los cambios en la estructura urbana, desde la fundación de la ciudad por Pedro de Valdivia en 1541 hasta la actualidad. Se examina el impacto de los cambios políticos, económicos y sociales en la configuración del espacio urbano, destacando el papel de la planificación urbana y la intervención del Estado.



Lobo de Mesquita y su oficio de Domingo de Ramos¹

Maria Inês Guimarães

Traducción del portugués por Eduardo Contreras Soto

Se presenta el estado de la vida musical en la región brasileña de Minas Gerais en el siglo XVIII, y se expone el valor de la figura del compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (ca. 1746-1805) en dicho ambiente, indicando las obras suyas que hoy existen y en cuáles acervos se conservan. Se ofrece un estudio detallado sobre la reconstrucción de una de las obras más importantes de este compositor brasileño, el Oficio, Pasión y Misa para el Domingo de Ramos de 1782, y se analizan aspectos de la orquestación de esta obra, así como su estilo, más cercano al clasicismo que al barroco, para lo cual se estudia la estructura armónica del *Agnus Dei* de esta obra.

*This article explains the state of musical life in Minas Gerais, Brazil, during the 18th century, as well as the work and remaining archives of composer José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (ca. 1746-1805). It offers a detailed study of the restoration of one of the composer's most important works: the Office, Passion and Mass for Palm Sunday dating from 1782. Discussing, among other things, the work's orchestration and style, the author considers the latter to conform more to classicism than to the baroque, and therefore sets out to study the harmonic structure of the piece's *Agnus Dei*.*

En Minas Gerais, en el siglo XVIII, la música clásica se desarrolló en un entorno jamás comparable al que existía bajo la égida de los jesuitas en las otras regiones de la América Latina. En 1711, fue prohibida la entrada de las órdenes regulares en la región de las minas. Existió una sola residencia de jesuitas y ésta estuvo instalada en Mariana entre 1717 y 1721. En la región minera, los indios se hallan raramente, o incluso nunca, involucrados en la producción de una música de carácter europeo. En un clima de efervescencia social, política, económica y cultural, una población urbana mestiza da origen a medios de expresión únicos y, al mismo tiempo, integrados en el ámbito de la producción artística mundial. Los artistas gozan de una considerable autonomía de

¹ Este artículo forma parte de las investigaciones realizadas gracias a una beca del CNPq, Brasília, Brasil. Vid. *A obra de Lobo de Mesquita (?1746-1805), transcrição [Dominica in Palmis-1782]- análise- discografia- catálogo temático- contexto histórico*, França, Presses du Septentrion, 1996. Por otra parte, una primera versión de este texto fue presentado durante el Primer Festival de Música y Musicología, coordinado por Álvaro Díaz, bajo la organización de la Universidad Autónoma de Baja California y la Universidad Nacional Autónoma de México, y celebrado en Ensenada, BC, México, en octubre de 2002.

creación en virtud de una cierta independencia económica del poder, ya que las asociaciones religiosas son las más emprendedoras para promover el arte en esta región muy urbanizada. En ausencia de órdenes religiosos regulares, el poder social, político, cultural y religioso de estas comunidades es más fuerte que el de otras regiones de Brasil y de Portugal. La participación en una de estas comunidades garantiza una cierta posición social al individuo. Los artistas cuentan también con las inversiones realizadas por el Estado, con ocasión de las fiestas oficiales anuales o excepcionales.

Música profana y música religiosa

El siglo XVIII representa un momento importante en la historia de la música profana en Brasil, el cual se manifiesta primeramente en la región de Bahía, en el noreste del país. En aquella época, la música popular, instrumental y vocal, se integra por una mezcla de danzas europeas, africanas y, más raramente, indígenas. Las canciones europeas traídas por los colonizadores, y los batuques, músicas y danzas africanas, casi siempre de origen ritual, son sus elementos formadores más determinantes. La influencia europea más fuerte es la portuguesa, seguida en importancia por la española; la contribución africana es substancial, sobre todo por la variedad de timbres y de ritmos que trae. La influencia indígena es menos considerable, sobre todo en Minas Gerais, y está ilustrada sobremanera por los instrumentos de percusión. Los instrumentos de aliento de los nativos son dejados de lado en la producción musical de la nueva población que ocupó el país, no obstante que hasta hoy sean usados entre los indios sobrevivientes.

La casi totalidad de los documentos conocidos de la obra de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita y de sus contemporáneos de Minas Gerais se refiere a música de uso litúrgico. Aún nos parece increíble que ninguno de estos maestros haya pensado en escribir un cuarteto o una sonata de cámara. Por mucho que el entorno sea particularmente favorable a la producción de música religiosa, los relatos de las fiestas y las ceremonias de la época están repletos de descripciones de conciertos de música de cámara en las casas de los particulares. Además de esto, tal actividad está confirmada por las obras profanas de compositores europeos del siglo XVIII que fueron copiadas y ciertamente tocadas: son ejemplos destacados la copia del *Cuarteto*, op. 3 de Franz-Joseph Haydn fechada en 1794, realizada por Francisco de Cruz Maciel, y la reproducción, por Manoel Julião da Silva Ramos, fechada en 1792, de seis quintetos para cuerdas de Luigi Boccherini.²

² Estas copias se hallan actualmente en el Museu da Inconfidência de Ouro Preto.

El siglo XVIII ve también el nacimiento de la ópera, primeramente en lugares improvisados, después en los primeros teatros. Al lado de la supremacía ejercida por la música de uso litúrgico, la música para el teatro o la ópera ocupan el segundo lugar en lo destacado de la producción musical académica de la región. El repertorio de los conjuntos implicaba, naturalmente, música profana al lado de la música de uso litúrgico. La ausencia de partituras de música de cámara en medio de la música de mineros encontrada se puede explicar tanto por una producción menor en ese campo como por una transmisión selectiva de los archivos. El primer testimonio de la presentación, en el estado de Minas Gerais, de una orquesta concebida según el modelo clásico europeo, data de 1726.

En el estado de Minas Gerais, las orquestas reunidas para tocar música religiosa, en general, cuentan con un número de intérpretes que varía entre nueve y dieciséis. Es raro hallar en los registros de gastos de las hermandades más de diez u once músicos pagados para una misma ceremonia litúrgica. Cuando consideramos las dimensiones de las iglesias de Ouro Preto y de las ciudades de la región, este número parece absolutamente razonable y apropiado. En cambio, para las grandes conmemoraciones celebradas de manera conjunta por la Iglesia y el Estado, dicho total puede elevarse a veintiséis o veintiocho músicos, y se utilizan de dos a cuatro trompas, según la importancia del acto.

Lobo de Mesquita

El compositor Lobo de Mesquita nació probablemente en 1746 y murió en 1805. Es considerado como uno de los mayores compositores de música religiosa de Minas Gerais en la época colonial.

La producción de Lobo de Mesquita que ha llegado hasta nosotros se constituye de música para usos litúrgicos y paralitúrgicos católicos. De un total de sesenta y siete obras reunidas en los archivos brasileños, cuarenta y ocho tienen autenticidad confirmada y diecinueve han sido atribuidas a Lobo de Mesquita sin pruebas formales.

Tras la realización del Catálogo Temático de la obra de Lobo de Mesquita, identificamos ocho manuscritos completos —o fragmentos más o menos significativos— escritos por la mano del propio compositor, y que están archivados en las colecciones de Minas Gerais. Es evidente que una gran parte de la producción del compositor desapareció.

Lista de autógrafos

MIG 03 a	casi completo	Oficio, Pasión y Misa para el Domingo de Ramos
MIG 14	completo	Oficio de Tercia
MIG 16	completo	Oficio y Misa para Miércoles de Ceniza
MIG 36	Contralto	Pasión... Viernes Santo
MIG 37	parcial/Ribeiro	Réquiem
MIG 39	completo	Antífona <i>Regina Cæli</i>
MIG 40	completo	Antífona <i>Salve Regina</i>
MIG 46	AT y Vl. I y II	<i>Te Deum</i>

Casi un tercio de la producción de Lobo de Mesquita está destinada claramente a las ceremonias de Semana Santa;³ dieciocho piezas fueron creadas en homenaje a la Virgen María; el compositor escribió cuatro misas,⁴ un credo,⁵ dos réquiem⁶ y un Oficio y Misa para el Miércoles de Ceniza.⁷ Otras nueve partituras se inspiran en temas diversos: tres *Te Deum*,⁸ una *Letanía del Santo Nombre de Jesús*,⁹ una oración a San Antonio,¹⁰ el Salmo 112¹¹ y un extracto del Salmo 4¹² y dos *memento*¹³ para el Oficio de Difuntos. Entre las obras mayores escritas para la Semana Santa sobresalen el autógrafo del Oficio, Pasión y Misa para el Domingo de Ramos;¹⁴ los Maitines de Jueves,¹⁵ Viernes¹⁶ y Sábado¹⁷ Santos. La producción ligada al culto de la Virgen María incluye, señaladamente, tres antífonas: *Ave Regina Cælorum*,¹⁸ *Regina*

³ Trece obras.

⁴ Misa en Do: CT MIG 19. Misa en Fa: CT MIG 20. Misa en Mi bemol: CT MIG 21. Misas en Fa: CT MIG 22a (con el *Credo*) y CT MIG 22b.

⁵ CT MIG 11.

⁶ CT MIG 37 y 38.

⁷ CT MIG 16.

⁸ CT MIG 44, 45 y 46.

⁹ CT MIG 23.

¹⁰ CT MIG 41.

¹¹ CT MIG 32.

¹² CT MIG 42.

¹³ CT MIG 34 y 35.

¹⁴ *Dominica in Palmis*, 1782: CT MIG 03a.

¹⁵ CT MIG 48 a y b.

¹⁶ CT MIG 01 a, b y c.

¹⁷ CT MIG 18.

¹⁸ CT MIG 05.

Cæli Lætare,¹⁹ *Salve Regina*.²⁰ Aún podemos señalar el cántico *Magnificat*²¹ y las ocho Letanías *Lauretanas*.²²

El texto de todas estas obras está en latín, con excepción de dos partes²³ en lengua vernácula del Oficio de Tercia.²⁴ Dos obras son para uso paralitúrgico: este Oficio de Tercia, cuyo autógrafo completo resistió al tiempo, y la oración a san Antonio *Si queris miracula*.

La obra más antigua de Lobo de Mesquita, la Misa para el Miércoles de Ceniza,²⁵ es de 1778; sus obras abarcan de 1778 a 1803. Sólo han podido ser fechadas diez obras suyas, de las cuales tres lo fueron de modo aproximado.

Lista cronológica

◊MIG-16	<i>Exaudi nos</i>	1778
◊MIG 39	<i>Regina Cæli Lætare</i>	1779
◊MIG 48 a	<i>Zelus Domus tuæ</i>	ca. 1779
◊MIG 03 a	<i>[Asperges - me] Domine Hyssopo</i>	1782
◊MIG 09	<i>Cantemus domino...</i>	1783
◊MIG 14	<i>Diffusa est gratia</i>	1783
◊MIG 40	<i>Salve Regina</i>	1787
◊MIG 25	<i>Kyrie eleison... Sancta Maria</i>	ca. 1798
◊MIG 37	<i>Regem... Requiem æternam</i>	1798
◊MIG 13	<i>Cum transisset</i>	ca. 1803

En seguida, vamos a presentar una de las mayores obras del compositor.

Dominica in Palmis, 1782: la restitución; presentación de las fuentes

El Oficio, la Pasión y la Misa escritos para el Domingo de Ramos, fechados en 1782, constituyen una de las raras piezas de Lobo de Mesquita cuyo autógrafo ha sido encontrado.

Incluso con la existencia de este documento y las certezas que nos da, las copias recabadas de esta composición aún dejan algunas dudas sobre otras

¹⁹ CT MIG 39.

²⁰ CT MIG 40.

²¹ CT MIG 33.

²² CT MIG 24 al 30.

²³ El *Padre Nosso* y el *Ave Maria*.

²⁴ CT MIG 14.

²⁵ CT MIG 16.

versiones posibles de la obra. Estas dudas se refieren a la autenticidad de ciertas partes instrumentales acrecentadas *a posteriori* y de algunos fragmentos compuestos después de la versión inicial, y sobre el personal necesario para su ejecución.

Se enumerarán en seguida los elementos que responden a estas cuestiones, originados en los documentos de la época consultados. Todos los manuscritos que se refieren a esta composición están descritos en el *Catálogo Temático de la obra de Lobo de Mesquita* bajo el número MIG 03 a. Este catálogo está incluido en mi tesis de grado publicada por la editora Septentrion en Francia. Esta restitución de la versión autógrafa del *Dominica in Palmis* fue realizada a partir del manuscrito consultado en el Museu da Inconfidência de Ouro Preto-Casa do Pilar, texto que constituye la fuente primaria y principal. Las partes instrumentales acrecentadas posteriormente, cuyo autor no se conoce, fueron transcritas aparte y no se incluyeron en la partitura editada, la cual también ha sido publicada en Francia:²⁶ viola, clarinetes en Do y flautas. La parte de la viola puede consultarse en dos archivos diferentes, a saber: el Museu da Inconfidência de Ouro Preto y el Museu da Música de Mariana. En este último, es posible estudiar también las partes de los dos clarinetes. Las partes de flauta están en São João del Rey.

Para que la reconstitución fuese fiel, pero sin apego exclusivo a los manuscritos y en una preocupación por la transparencia, se presenta un cuadro de notas críticas después de la partitura para que el lector pueda tomar conocimiento de las divergencias entre los documentos y los errores posibles de la copia, entre otras particularidades que me obligaron a hacer una elección y sugerir una solución. En el texto musical de la edición, el envío a las notas críticas se realiza por medio de corchetes. Se observaron las indicaciones de *tempo*, dinámica y ligaduras rítmicas y melódicas, y se discutieron las divergencias. Indico con punteados las sugerencias de ligaduras; entre corchetes, las de dinámica y de *tempo*. Casi siempre, estas proposiciones se basan en alguna otra parte autógrafa y tienen la finalidad de uniformar las indicaciones de la partitura. De esta manera, el trabajo de edición de esta obra está basado en dos fuentes para cada instrumento o voz, salvo el violonchelo, las flautas y los clarinetes, para los cuales sólo fue utilizada una fuente. La segunda fuente, en la mayoría de los casos, tiene la función de paliar los deterioros localizados en el soporte del manuscrito autógrafo, particularmente en lo que se refiere a la voz de la soprano. En general, las raras copias utilizadas demostraron ser fieles y bien realizadas.

²⁶ Mesquita (Lobo de), *Dominica in Palmis* (transcrição Maria Inês Guimarães). Lyon: A coeur joie, 1999. Estas partes acrecentadas están incluidas en la tesis de la autora, en las páginas siguientes a la partitura. *Vid. A obra de Lobo de Mesquita, op. cit.*

Los documentos archivados en Ouro Preto fueron realizados por tres manos diferentes:

α : autógrafo - José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita

β : copia (de 1883 a 1885) - Gervásio José Fonseca

δ : copia - anónima; no utilizada en la restitución

En Mariana,²⁷ el conjunto consultado está constituido también por la escritura de tres manos distintas.

α : autógrafo: Trompas 1 y 2 - J. J. E. Lobo de Mesquita

ϵ : anónima

ρ : anónima

Solamente la copia de la trompa 2 y las de las flautas 1 y 2 fueron consultadas en São João del Rey.²⁸

ϕ : copia - anónima

η : copia (1895) - J Paula

Parte	Fuente A-OPmi CT 122		Fuente B-MAm Serro SS 1		Fuente C-SJls {sin cota}	
	n°	Mano	n°	Mano	n°	Mano
Soprano	A1	α	B1	ϵ		
Contralto	A2	α	B2	ϵ		
Tenor	A3	β	B3	ϵ		
Bajo vocal	A4	α	B4	ϵ		
Trompa 1	A5	α	B5	α		
Trompa 2	(A6)	δ	B6	α	C6	ϕ
Violín 1	A7	α	B7	ϵ		
Violín 2	A8	α	B8	ϵ		
Viola	A9	β	B9	ϵ		
Vc./Bc.	A10	α	-	-		
Flauta 1	-	-	-	-	C11	η
Flauta 2	-	-	-	-	C12	η
Clarinete 1	-	-	B13	ρ		
Clarinete 2	-	-				

Cuadro de las partes manuscritas utilizadas en la restitución de *Dominica in Palmis*. Las dotaciones instrumentales acrecentadas posteriormente están indicadas en cursivas; la fuente principal considerada, para cada instrumento o voz, está en negritas.

²⁷ En esta fuente, al final de la obra aparece un *surrexit* en las partes de contralto, tenor y bajo vocal.

²⁸ Las otras partes de este documento no fueron localizadas en nuestra visita a São João del Rey.



Carátula de la partitura manuscrita del oficio de Domingo de Ramos de Lobo de Mesquita; dice textualmente: "1782/Dominica in Palmis/com Violins, Trombe, e Violoncello/Autor Joze Joaq^m. Emerico Lobo de Mesquita/ [post.:] Pertenece ao Paula [ilegible] pr compra q fez a Erd^a. do/fallecido João J^o. [deterioro del papel]".

Instrumentación y efectivos

En cuanto a las voces, ¿Lobo de Mesquita preveía cuatro voces solistas o cuatro voces solistas y coro?

En el siglo XVIII en Minas Gerais, los libros de gastos de las hermandades testimonian a favor de la presencia de cuatro voces solistas. Lobo de Mesquita da indicaciones de *solo*, *duo* o *tutti* que podrían inducir a un error de apreciación. Tras haber analizado la frecuencia y la localización de estas expresiones, podemos concebir que su aparición en las partes separadas de cada instrumento es un medio de prevenir al ejecutante que éste cantará solo, que lo hará en *duo*, o con todas las otras voces. Como consecuencia, estas anotaciones aparentemente no pretenden señalar una variación de volumen sonoro en una misma voz. Sin embargo, conviene recordar que, al estar aseguradas las voces agudas por hombres o por niños, se utilizaba la participación de dos niños para evitar un desequilibrio sonoro en la línea de soprano.

Examinemos los efectivos instrumentales que probablemente estuvieron a disposición de Lobo de Mesquita. Raramente se encuentran en los registros de gastos más de diez u once músicos pagados para una misma fiesta religiosa. Estos libros no indican sistemáticamente los nombres de los músicos ni los de los instrumentos. Sin embargo, durante ciertos periodos, algunos tesoreros más atentos proporcionan estas informaciones, preciosas para una visión clara de los efectivos disponibles.

Así, el libro de gastos de la Tercera Orden del Santísimo Sacramento de la Villa do Príncipe do Serro do Frio (1768-1819) presenta los siguientes conjuntos con una formación variable, en periodos diferentes:²⁹

Años	Página	Formación
1772-1773	17	SATB; 2 violines; 2 contrabajos
1780-1781	40	SATB ³⁰ ; 4 violines; 2 contrabajos
1782-1783	48	SATB; 3 violines; 2 trompas; contrabajo

El conjunto vocal e instrumental, descrito por el tesorero Manoel Caetano de Silva en la página 48 (último ejemplo citado), es particularmente interesante para tocar la versión autógrafa del *Dominica in Palmis* de Lobo de Mesquita:

Felipe da Costa Ribeiro	<i>Regente, Tenor, Rabecão</i>	Jefe, tenor, violonchelo ³¹
João Nunes de Queyros f°	<i>Tiple</i>	Soprano
Anónimo	<i>Tiple</i>	Soprano
Vicente Luis	<i>Contralto</i>	Contralto
Manoel Alz' Passos	<i>Tenor e Trompa</i>	Tenor y trompa
Alfr ^{cs} Manoel Ant°	<i>Baixa</i>	Bajo vocal
"e seu amigo"	<i>trompa</i>	Trompa
Manoel Riber° f°	<i>Rabeca</i>	Violín
Felipe Caldas	<i>Rabeca</i>	Violín ³²
João de tal	<i>Rabeca</i>	Violín

Es posible que esta obra, fechada en 1782, haya sido tocada por la formación arriba descrita. Si se confirma esta hipótesis, será posible una conclusión a propósito del bajo continuo: la primera ejecución de esta composición se habría realizado sin órgano.

²⁹ Las informaciones contenidas en este libro de gastos se pueden consultar en Francisco Curt Lange, *História da música na capitania geral das Minas Gerais, Vila do Príncipe do Serro do Frio e arraial do Tejuco*, Belo Horizonte, Conselho estadual de cultura de Minas Gerais, 1983, vol. VIII, pp. 40-41.

³⁰ La voz de soprano era cantada por *dos* muchachos en este ejemplo y en el siguiente.

³¹ El término *rabecão* nunca aparece en las partituras pero, por otra parte, es utilizado en todos los documentos de las hermandades consultados. Se puede referir al contrabajo o al violonchelo según las indicaciones de las páginas de carátula encontradas.

³² *Rabeca*, como *rabecão*, puede tener un significado doble y a veces triple: viola o violín, o incluso el instrumento más rústico, de fabricación popular. Tampoco aparece nunca en las partituras.

Para concluir este estudio sobre los efectivos por utilizar para esta versión autógrafa, evoquemos el tamaño reducido de las iglesias de Minas Gerais: no se necesita allí de una orquesta muy grande para asegurar el volumen sonoro y el equilibrio para prestarle calidad.

Consideramos que, para el *Dominica in Palmis*, los efectivos preferibles para la versión autógrafa son: dos violines, un violonchelo, dos trompas, bajo continuo y cuatro voces solistas. Tal dotación respetaría los colores sonoros deseados por el compositor. La utilización de un coro, sin embargo, es aceptable en el caso de una ejecución en una sala moderna, fuera de las normas de la época.

Rasgos del estilo de Lobo de Mesquita

Es verdad que el bajo continuo está presente con frecuencia en las obras de los compositores *mineiros* —es decir, de Minas Gerais— del siglo XVIII; sin embargo, en la historia de la música persiste la controversia de terminología y de estilo: la presencia del bajo continuo ¿prueba que la música es “barroca”?³³ Estamos en parte de acuerdo con Crespo, cuando afirma que la música *mineira* del siglo XVIII, aun siendo homofónica y tonal, conserva rasgos de escritura del estilo “barroco” europeo: la marcha armónica, el contrapunto no imitativo de los *fugatos*,³⁴ la ausencia de puentes sustituidos por la superposición de frases, los contrastes dinámicos, los raros recitativos.

La música de Lobo de Mesquita es sobre todo homofónica y basada en armonía tonal. En su obra, la percepción vertical es nítidamente preponderante.

Desde el punto de vista de su organización, la obra de Lobo de Mesquita está basada primeramente en el texto. Casi todas las obras del compositor se inspiran en textos en latín y, a veces, en cantos sagrados monódicos. Una sola composición contiene dos textos en portugués: el Oficio de Tercia.³⁵ Al ser prioridad la inteligibilidad del texto, ésta es buscada por una orquestación discreta y también por la simplicidad de las líneas, evitando el virtuosismo vocal o el instrumental.

³³ Durante su conferencia “Le concept de baroque en musique et musicologie” (El concepto de barroco en música y musicología), Georgine Durousoir afirmaba al respecto: “Todo separa a Monteverdi de Bach, menos los recitativos y el bajo continuo”. Seminario doctoral y postdoctoral interdisciplinario, Université de la Sorbonne-Paris IV, 4 de marzo de 1995.

³⁴ En la obra de Manoel Dias de Oliveira, Crespo halló un buen número de *fugati*. Silvio Augusto Crespo Filho, *Contribuição ao estudo da caracterização da música em Minas Gerais no século XVIII*, tesis de doctorado, São Paulo, 1989, pp. 30-31.

³⁵ CT MIG 14.

Los cantos sagrados aparecen en la obra de Lobo de Mesquita de tres maneras distintas: por la entonación de ciertas partes de la obra, en alternancia o incorporados —en paráfrasis— en el texto musical creado para la ocasión. Entre los autógrafos que han llegado hasta nosotros, el *Asperges me*³⁶ y el Credo³⁷ del *Dominica in Palmis* son un ejemplo donde un *incipit* monódico presenta la obra del compositor.

Se pueden enumerar otros rasgos de la escritura del compositor. La preferencia de una construcción formal en piezas cortas, basadas fundamentalmente en la relación texto-música y sin desarrollo; un ejemplo importante de esto lo da el Credo, donde encontramos verdaderas perlas de escritura construidas con pasajes de diez a quince compases, como es el caso del *Et incarnatus est*, basado en una célula rítmica en *staccato* interpretada por las cuerdas. Otro rasgo importante es la ausencia del acorde de quinta y sexta del cuarto grado (II invertido) en las cadencias. La utilización de la hemiola aparece en la pieza *Confiteor unum baptismum*, y confirma un cierto hábito de los mineiros de utilizarla para preparar las cadencias. Ciertos rasgos de escritura son muy expresivos, como el cromatismo estructural de la pieza *Collegerunt*, el cual contiene uno de los raros solos de la obra.

La estructura del *Agnus Dei*

Artificio muy difundido en la obra de Lobo de Mesquita, la nota pedal en el bajo continuo es utilizada frecuentemente en el *Dominica in Palmis* como elemento estructural. Son numerosos los ejemplos donde el compositor utiliza este procedimiento para prolongar la tónica o la dominante (frecuentemente en el papel de tónica secundaria). Estas notas son armonizadas ya sea por la alternancia del acorde perfecto en el estado fundamental y del acorde de segunda inversión (I-IV♦ o V-I♦), ya sea por el encadenamiento de los tres grados fundamentales.

Los compases 1 a 6 y 10 a 15 del *Agnus Dei* demuestran que, frecuentemente, la segunda inversión sobre la nota pedal está preparada por la dominante secundaria: en Fa mayor, el acorde de IV grado (Si bemol - Re - Fa) sobre la fundamental de tónica está precedido por su séptima de dominante (Fa - La - Do - Mi bemol: V/IV).

³⁶ La aspersión de agua bendita antes de algunas ceremonias solemnes católicas tiene el objetivo de purificar a los fieles y de recordarles el momento del bautismo.

³⁷ Símbolo solemne de la fe católica, el Credo (del latín *credo*, “creo”) es una oración que resume las verdades cristianas: forma parte del ordinario de la misa y es cantado entre el evangelio y el ofertorio.

Agnus Dei

Andante poco 5

Cor I

Cor II

S.

A.

T.

B.

V. I.

V. II.

Vlc./Bc.

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re

Agnus Dei del *Dominica in Palmis*: cc. 1-6; dúo de las voces extremas sobre un pedal de tónica.

Es interesante señalar los tres medios utilizados por el compositor para concebir la estructura de esta parte de la misa. El primero acaba de ser descrito y se refiere a la utilización alternada de dos notas pedales (tónica y dominante). En segundo lugar, un contraste en la textura sonora es obtenido por una sucesión de dúos vocales y de *tutti*. La parte inicial, sobre un pedal de tónica, acompaña al dúo formado por las voces exteriores que es seguido de un pequeño extracto de tres compases en *tutti* en el pasaje que precede a la cadencia de dominante. La repetición de la nota Do en el bajo sustenta el conjunto de las voces interiores que retoman, entre tanto, el texto *Agnus Dei qui tollis peccata mundi/ qui tollis peccata mundi*. En la parte central de este pasaje (compases 5-22), las voces se unen y articulan simultáneamente las palabras en un momento de tensión acentuada por una nota pedal de tónica. En una especie de coda, el compositor expone una recuperación condensada de la forma en lo que se refiere a la distribución de las voces: sobre un pedal de dominante se apoya la alternancia entre las dos voces superiores (cc. 23-24) y las dos voces inferiores (cc. 25-26). Un *tutti* sobre la tercera repetición de la frase *domina nobis pacem* concluye la obra.

El tercer aspecto estructural del *Agnus Dei* está ligado a la relación entre melodía y armonía. Un análisis a la manera de Schenker muestra que Lobo

de Mesquita crea esta parte de la obra sobre una estructura fundamental que comienza en la quinta: la línea fundamental Do - Si \flat - La - Sol - Fa (5-4-3-2-1) se apoya sobre el arpeggiamiento del bajo I - V - I. Tras de haber afirmado la tonalidad de Fa mayor, el compositor efectúa una modulación para la dominante Do, en el compás 7. El Si \flat estructural se expone en el compás 16, en el momento del retorno a la tónica. La nota estructural La, anunciada en el compás 18, es el soporte melódico del final de la parte central en *tutti*. Esta nota es prolongada hasta el compás 27 por una *broderie* inferior (Sol). Por otra parte, la nota estructural Sol (2) se expone en el compás 28. La nota La en el compás 29, es una nota de cobertura.³⁸

The image shows a musical score for the structure of the work. It consists of two staves of music. Above the staves, measure numbers are indicated: m. 7, m. 15, m. 16, m. 18, m. 23, m. 27, and m. 29. Below the staves, a harmonic analysis is provided, showing the fundamental line and the supporting arpeggiated bass line. The analysis includes the following elements:

- Measure 7: Fa (F major)
- Measure 15: Do (D major)
- Measure 16: I (C major)
- Measure 18: Fa (F major)
- Measure 23: I (C major)
- Measure 27: V (F major)
- Measure 29: I (C major)

The analysis also includes the following elements:

- Measure 16: Si \flat (B \flat)
- Measure 18: La (A)
- Measure 27: Sol (G)
- Measure 29: La (A)

Agnus Dei del Dominica in Palmis: estructura tonal de la obra.

Finalmente, con un estilo libre y simple, transparente y a veces *naif*, Lobo de Mesquita denota una gran coherencia y pertinencia en la construcción de las líneas melódicas con relación al texto. Utiliza la escritura tonal con imaginación y singularidad. El distanciamiento de las estructuras formales de la enseñanza musical de su tiempo da a la música de Lobo de Mesquita una apariencia propia, con construcciones rítmicas y tímbricas también personales.

³⁸ “Por nota de cobertura [alemán: *Deckton*; inglés: *cover tone*], entiendo una nota de una voz media que parece elevada por encima de la disminución del plano frontal y que llama así de manera constante la atención del oído, aunque la conducción verdadera de las voces se realice debajo de ella”. Heinrich Schenker, *L'écriture libre*. Citado de la trad., francesa de Nicolas Meeüs, Liège, Mardaga, 1993, vol. I, p. 110. Estructura fundamental: alemán *Ursatz*. Línea fundamental: alemán, *Umlinie*; inglés, *fundamental line*. Arpeggiamiento: alemán, *Brechung*; inglés, *arpeggiation*.

Referencias bibliográficas

- Crespo Filho, Silvio Augusto, *Contribuição ao estudo da caracterização da música em Minas Gerais no século XVIII*, tese de doutorado, São Paulo, 1989.
- Guimarães, Maria Inês, *A obra de Lobo de Mesquita (?1746-1805) transcrição [Dominica in Palmis - 1782]- análise - discografia - catálogo temático - contexto histórico*, Francia, Presses du Septentrion, 1996.
- Lange, Francisco Curt, *História da música na capitania geral das Minas Gerais, Vila do Príncipe do Serro do Frio e arraial do Tejuco*, vol. VIII, Belo Horizonte, Conselho estadual de cultura de Minas Gerais, 1983.
- Lobo de Mesquita, *Dominica in Palmis* (transcrição Maria Inês Guimarães), Lyon, A coeur joie, 1999.
- Schenker, Heinrich, *L'écriture libre*. Trad. del alemán al francés por Nicolas Meeùs, Liège, Mardaga, 1993.



Ignacio Baca Lobera:
entrevista y catálogo cronológico de sus obras

Wilfrido Terrazas

A través de dos entrevistas, realizadas en 2002 y 2003, se ofrecen noticias sobre el compositor mexicano Ignacio Baca Lobera (1957): su formación musical con Julio Estrada, Joji Yuasa y Brian Ferneyhough; sus procedimientos de trabajo creativo, como los planos texturales y los manejos de timbres, así como los procesos aleatorios y el uso del microtonalismo; y sus experiencias como maestro y su percepción de la abundancia actual de compositores en México. Se complementan estas noticias con el catálogo cronológico de sus composiciones, desde 1979 hasta 2003, en el cual se incluyen datos generales sobre sus dotaciones, estrenos y grabaciones.

Based on two interviews undertaken in 2002 and 2003, the author discusses the life and work of Mexican composer Ignacio Baca Lobera (1957). He describes his musical training with Julio Estrada, Joji Yuasa and Brian Ferneyhough, as well as the composer's working procedures, which include textural planes, the handling of timbre, random processes, and microtonalism. Finally he highlights Baca Lobera's experiences as a teacher and his views on the present abundance of composers in Mexico. These notes are complemented by a chronological catalogue comprising the composer's works from 1979 to 2003 and also including general data on scorings, premieres and recordings.

La trayectoria creativa de Ignacio Baca Lobera (ciudad de México, 1957) comprende ya casi 25 años de incansable trabajo. Su música se ha escuchado en México, Estados Unidos, Alemania, Japón, Suiza, Suecia, Austria, Francia, el Reino Unido, Rumania, Colombia y Ucrania. Compositor constante, paciente y dedicado, Baca Lobera ha destacado como pocos en el manejo de las texturas musicales. Su música posee una fuerza expresiva de penetración instantánea en el oyente, que emana a la vez de sus propias cualidades discursivas plásticas y de los inagotables recursos que su escritura instrumental emplea. Entre los maestros que fueron determinantes en su formación se encuentran los compositores Julio Estrada, Joji Yuasa y Brian Ferneyhough. De sus logros profesionales destacan varios premios y reconocimientos, como el Kranichsteiner Musikpreis (Darmstadt, Alemania, 1992), el Irino Music Prize (Japón, 1996) y un *fellowship* de la Fundación Guggenheim (Estados Unidos, 2001).

La obra de Baca Lobera abarca los campos de la música de cámara, la orquestal, la vocal y, recientemente, la electrónica. Su fértil pensamiento estético, siempre en evolución, lo ha llevado a explorar muy diversos aspectos de la composición —microtonalismo, procesos *random*, métodos de graficación,

teoría de redes, entre otros— y a enfrentarse a los problemas de ésta de maneras que en México son más bien poco frecuentes (si bien cabe aclarar aquí que es cierto que este hecho está definitivamente cambiando. Un buen número de compositores jóvenes mexicanos han visto en Baca Lobera un ejemplo de independencia y resuelta tenacidad).

En años recientes, Ignacio Baca Lobera ha desarrollado un fructífero trabajo como maestro de composición, actividad que ha sabido acomodar en sus años más prolíficos —hasta ahora— como compositor y en los que ha recibido numerosos encargos dentro y fuera de México.

En la presente entrevista se abordan aspectos diversos del oficio y la experiencia de Baca Lobera. Es producto de dos “encuentros” realizados a través del medio más bien impersonal llamado correo electrónico; el primero en enero de 2000 y el segundo en abril de 2003. Contrastando con la frialdad que se espera del medio elegido, las respuestas de Baca Lobera son siempre cálidas, claras y directas, expresadas además en completa confianza. Son un reflejo fiel de su personalidad generosa, su infinita modestia y su contacto permanente con la realidad que lo rodea.

“Decir lo que no se ha dicho”

WILFRIDO TERRAZAS: *¿De qué manera influyó en tu formación tu trabajo con Julio Estrada?*

IGNACIO BACA LOBERA: Fue el primer maestro “real” de composición que tuve. A largo plazo he comprobado que algunas cosas que me enseñó han sido realmente importantes (aunque son difíciles de describir en pocas palabras).

—Durante tu estancia en la Universidad de California en San Diego, tuviste la oportunidad de trabajar con compositores como Joji Yuasa y Brian Ferneyhough, ¿podrías describir brevemente tu experiencia en esa institución?

—De hecho, estudié en San Diego con cinco maestros de composición. Siempre menciono a Yuasa y a Ferneyhough por haber sido muy importantes para mí. La experiencia que tuve es muy compleja, pero el hecho de haber tenido trato con compositores que trabajaban muy disciplinadamente, que tenían un “punto de vista” sobre cada aspecto de su trabajo —con definición de lo que querían y de lo que tenía sentido— y que eran capaces de defender sus ideas, es, en términos generales, un medio ambiente que, en mi opinión, puede producir una educación artística interesante.

Todo esto conforma mi punto de vista, y, como he visto ahora que soy maestro, a veces es difícil procurar que la creatividad —eso que es tan delicado y que hay que saber dejar crecer— tenga lo que necesita.

—A lo largo de tu trayectoria has participado en varios concursos de composición, obteniendo, entre otros premios, el *Kranichsteiner Musikpreis en Darmstadt* por tu obra *Tríos* (y dobles), ¿consideras que la participación en concursos es formativa de alguna manera para un compositor?

—La respuesta corta sería un no. Sin embargo, sucede que existen ciertos requisitos que debe llenar una carrera y un premio siempre se ve bien. Parecería que a partir de los años cincuenta los premios cobraron mucha importancia y que cada compositor debería tener uno. Obviamente ganar o perder un concurso no indica que uno sea bueno o malo, a veces es mejor perderlos.

—¿Consideras que tienes influencias directas en composición?

—Depende de lo que uno entienda por influencias, aunque supongo que te referes al deseo de continuar algo que nos pareció muy atractivo de una música. No tengo explicación de por qué le parece a uno una música más atractiva que otra, pero he ido juntando, digamos, una serie de músicas que me han afectado durante toda la vida y que en algún momento se han reflejado —a propósito o no— en la composición. Las influencias no necesariamente se reflejan al utilizar una técnica de otro compositor. Para mí, un ejemplo más concreto de influencia es el cambio en la percepción musical de uno (al escuchar algo interesante) y en cómo ese cambio se refleja al componer.

—Como compositor, ¿qué es lo que te interesa decir en una obra, estéticamente hablando?

—Lo imposible: decir lo que no se ha dicho. Más humildemente, habrá que aclarar que quizás sea decir lo que se ha dicho poco.

—Quisiera profundizar un poco en cómo concibes el proceso de composición. ¿Cuál es tu punto de partida? ¿Escuchas sucesos sonoros en tu imaginación, antes de empezar a escribir? Si es así, ¿podrías describir brevemente cómo se suceden y cómo los interpretas?

—En realidad, estas preguntas son complicadas de responder en el sentido de que a lo largo de los años las estrategias cambian o evolucionan. Cuando era estudiante trataba de obtener una composición de algunos fragmentos “imaginados” o incluso “improvisados”. Según mi experiencia, cuando algunas partes de la composición —aunque en general sea aún sin saber a cuáles secciones de ésta corresponderán— están claras, entonces se puede empezar a escribir. En mi caso, el comienzo es muy importante, porque delimita o define

muchos aspectos y rangos (de movimiento, de timbre, de combinaciones, de instrumentación, etc.), ya después puedo proceder a elaborar y variar.

Me ha sucedido en años recientes que cosas pensadas o imaginadas hace mucho tiempo vuelven a aparecer. Asimismo, también me ha sucedido que he podido reexaminar materiales viejos, por lo que recientemente me he dedicado a “reciclar”.

—¿Cómo imaginas el discurso tímbrico de tus obras? ¿Escuchas timbres definidos en tu imaginación?

—El estudio del timbre que he hecho ha sido de muchos años y creo que ese estudio ha creado una especie de memoria sobre los ataques, articulaciones y combinaciones que se manifiestan en lo que escribo. Cuando era estudiante, se manejaba la idea de poder controlar el timbre. Esto es algo bastante difícil para un estudiante (para mí lo sigue siendo), sin embargo, fue un estímulo para intentar cosas que nunca hubiera imaginado. En otras palabras, hay mucha especulación en lo que respecta al timbre. Cuando empecé a componer no podía escuchar timbres, ahora ya un poco más.

—Cuando compones, ¿piensas en crear una música con profundidad, multidimensional? ¿Qué tan importante es en tu obra la percepción de distintos “planos” texturales?

—Dependiendo de qué entiendes tú por multidimensional (si bien creo que estamos de acuerdo), la respuesta sería sí, sobre todo pensando en la música que compuse de 1990 a 1998, aproximadamente. La intención con este planteamiento de lo multidimensional y de planos texturales siempre fue producir un resultado sonoro que fuera muy rico en sus posibilidades de percepción.

—¿Cómo trabajas la forma de una obra? ¿Se construye naturalmente a partir del material? ¿Qué tanto dependes de la graficación como una herramienta para definir la forma?

—Idealmente, la forma y el material no deberían estar en contradicción —creo que la cuestión forma-contenido no está relacionada con esto—, pero también sucede que son aspectos que se pueden explorar. La composición puede tener grandes contradicciones y éstas pueden ser parte de su atractivo musical.

La graficación ha sido durante más de 15 años mi herramienta principal. Su uso más importante es la representación del tiempo real, que no necesariamente se refleja en la partitura. Sin embargo, recientemente he dejado de usarla. En cuanto a la forma, la gráfica fue muy útil porque permite establecer relaciones dentro de partes o secciones muy fácilmente.

–¿Qué posibilidades te ofrece el microtonalismo como lenguaje?

–No estoy de acuerdo con la utilización del término “lenguaje”. Lo del uso del microtonalismo me parece lógico a la luz de las prácticas instrumentales tanto de la tradición musical establecida como las de la música no escrita y de tradición oral. La gran mayoría de las músicas que conocemos tiene inflexiones microtonales.

–¿Qué son los procesos random, y cómo los empleas en tu obra?

–Por ejemplo, la generación de nubes de eventos cuya densidad se controla por una secuencia de números aleatorios (*random*). Esto produce una discontinuidad imposible de generar “a mano”.

–Recuerdo haberte oído mencionar la existencia de una similitud entre tu obra *Neumas* (1990) y el *Octandre*, de Varèse, ¿de qué manera se relacionan estas dos obras?

–En ambas se parte del timbre como factor estructural. Por otro lado, existía un deseo de articular la pieza en el menor lapso de tiempo posible, estos dos aspectos me parecen notables en el *Octandre*.

–Tríos (y dobles) (1991) es quizá tu obra más exitosa en lo que a ejecuciones importantes se refiere, ¿qué lugar ocupa entre tu producción?

–No es la que más veces se ha tocado. Es mi primer “vuelo solo” después de terminar mis estudios, me parecía una liberación.

–Mundos interiores (1992) es una obra poseedora, en mi opinión, de un gran lirismo, ¿cuál es la idea general de la obra?

–Nunca me ha gustado la idea del concierto clásico, con un solista, etc. Me pareció más atractivo pensar que la flauta propusiera una serie de “comportamientos” que se reflejaran en los demás instrumentos.

–Están incluidas en tu catálogo varias obras para orquesta sinfónica. Una de ellas, *Tierra Incógnita* (1994–1996), fue merecedora de un primer premio en Japón. ¿Qué retos plantea para un compositor con tu perfil la escritura para orquesta?

–La ejecución de técnicas como *glissandi* y cuartos de tono, cómo tratarlas y con qué grado de exactitud. Son problemas que he buscado resolver de varias maneras. En general, espero menos precisión en una orquesta, pero eso también se puede usar como otro factor musical.

—Taleas II (1995–1996) es una obra dotada de una gran fuerza y de una rica estructura. ¿Qué características, si las hay, diferencian a Taleas II del resto de tu producción?

—Partí primero de cómo organizar la mayor densidad textural, además, mi intención era proyectar patrones texturales perceptibles. Después, en la segunda versión, superpuse un patrón métrico a lo ya escrito que concentró aún más la densidad textural (aunque el patrón no sea perceptible).

—En tus obras más recientes se pueden advertir cambios de escritura. ¿Qué ha cambiado, sonoramente, en tu música? ¿Cómo ves este cambio: como una fase, una evolución o un simple detalle de notación?

—Es inevitable ir cambiando. En muchas maneras se ha simplificado lo que escribo, pero creo que ahora el resultado es más conciso y, al mismo tiempo, más fácil de tocar. Me parece una simplificación y una síntesis a la que he llegado casi por accidente y supongo que es una fase.

—Háblame más sobre la búsqueda de tus obras recientes. ¿Qué te interesa lograr en obras como los Estudios de Resonancia (2001), los Non Mensurato (2002–2003) y la serie de obras Recollection (2000)?

—Lo que comentaba anteriormente de “reciclar” y examinar materiales desde diferentes puntos de vista. Concretamente, en los Estudios de Resonancia me pareció atractivo definir de varias maneras lo que significa para mí la resonancia.

—En relación con tus otras obras sinfónicas, ¿qué caracteriza a tus Cinco piezas para orquesta (1999–2000)?

—Me costó mucho trabajo el aprendizaje de la escritura orquestal —esto es, “pensar orquestalmente”— ya que casi por definición uno empieza a componer música de cámara. Mis últimas piezas orquestales van en el sentido contrario, es decir, se enriquecen de la música de cámara en todos los sentidos. Por ejemplo: utilizo multifónicos, cuartos de tono, armónicos en las maderas, etcétera.

—La mayor parte de tu producción la has dedicado a la música instrumental. Sin embargo, últimamente te ha interesado la música electrónica. ¿Qué te ofrece este medio? ¿Ha tenido alguna influencia en tu escritura instrumental?

—Era algo que quería explorar desde hacía mucho tiempo. De hecho, estudié música de computadora en San Diego, pero me parecía muy difícil trabajar

con *main frames*. Ahora que es posible hacer lo mismo (o casi) con una PC he trabajado varios años con la electrónica, con resultados muy discutibles. Lo que me sirve para componer música instrumental no me sirve para la música electrónica. Sin embargo, ha influido en lo instrumental y me permite plantearme varios aspectos de la composición de diferente manera. Quizás algún día pueda producir algo electrónico interesante.

—¿Cómo describirías tu experiencia en el trabajo con intérpretes? ¿Cuál es tu balance en este terreno?

—Grandes frustraciones y grandes satisfacciones. El terreno es problemático desde todos los puntos de vista: ¿Cómo se genera una tradición de escritura, ejecución e interpretación de una composición que propone, por ejemplo, una técnica instrumental inédita? No hay una tradición que nos permita tener referencias concretas. Por otra parte, la situación de la práctica instrumental en música nueva tiene varios factores que la limitan: Hay poco tiempo para ensayos (generalmente dos), los músicos no están familiarizados con notación reciente o reaccionan en contra de ella. La organización de conciertos supone, por razones prácticas, cosas como: rapidez en preparar una obra, facilidad de lectura y la expectativa de tener “éxito” con el público. Los factores negativos son muchos, por eso, cada tanto tiempo he escuchado a colegas decir: “tanto esfuerzo y nula recompensa”.

—¿Crees que existan valores esencialmente ligados al proceso de composición, es decir, válidos para todos los compositores?

—Precisamente no es mi intención hacer postulados que “sirvan para todos”. Durante mis primeros años como compositor en México, escuchaba muy a menudo hablar a los colegas de la “honestidad” como valor supremo del compositor. Nunca he entendido a qué se referían. Supongo que una respuesta sería tener conciencia de todas las implicaciones del acto creativo. Todo esto entre comillas.

—¿Crees en tener y consolidar un “estilo”? ¿Qué tan importante es que tu música “suene” a Baca Lobera?

—El estilo no me parece importante. Además, después de muchos años de componer, se puede pensar que es inevitable “sonar a uno mismo”.

—Cuéntame un poco acerca de tu experiencia como maestro. ¿Qué significa “enseñar” composición?

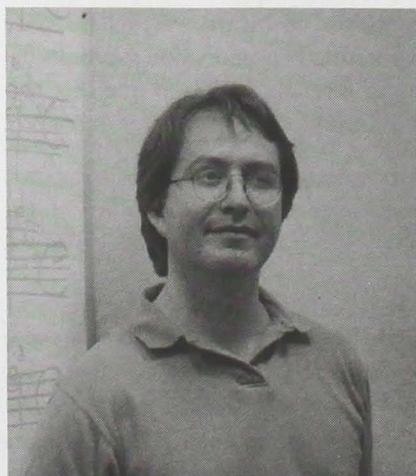
—Ha sido una gran experiencia, más enriquecedora de lo que me hubiera imaginado. Digamos que para mí, enseñar composición es enseñar “lo que le hace falta” al alumno. A veces, los alumnos ya saben bastante de cuestiones técnicas e históricas, pero por alguna razón no son capaces de enfocarse o están muy cohibidos. Entonces, por ejemplo, mi papel es ayudar a solucionar estos problemas, más que dar una “técnica” o una “estética”.

—*¿Qué compositores activos actualmente en México te interesan? ¿Crees que tu obra comparta características con la de ellos o crees que estás recorriendo un camino solitario?*

—No creo estar en un camino solitario, como lo llamas. Hay mucha gente trabajando y, como he dicho muchas veces, ahora existe más apertura y hay muchas formas de pensar. Nunca había habido mayor número de compositores activos en México. Hay varios compositores interesantes pero es mejor no mencionarlos.

—*Por último, ¿cómo ves la situación de la composición joven en el país? ¿Hacia dónde vamos?*

—Es totalmente impredecible, lo que es muy bueno. Lo que me parece claro es que el compositor Canónico, con mayúscula, se ha terminado. En los jóvenes ya no existe ese modelo, para bien y para mal. Ellos piensan de manera muy diferente y, como mencioné, la situación es totalmente impredecible. Quizás veamos en un futuro Foro de Música Nueva un *rave*.



Ignacio Baca Lobera.

Catálogo cronológico de las obras de Ignacio Baca Lobera

1. Interacción (1979)/ 5'

2vl,vla,vc

Estreno: 9 de mayo de 1984, Festival Interculturas Latinas en la Universidad de California en San Diego (UCSD), San Diego, EEUU, Cuarteto Latinoamericano.

Publicación: Estrada, Julio (ed.), *La música de México*, III. Antología, 4. Periodo Contemporáneo, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988.

2. Contornos (1980)/ 8'

fl(picc),ob,cl,fg(cfg),3vl,vla,vc,cb

Estreno: 4 de abril de 1981, Sala Carlos Chávez de la UNAM, ciudad de México, miembros de la OFUNAM.

Grabación: *Premio Lan Adomián*, obras de Adomián, Ibarra y Baca Lobera, Armando Zayas, dir., *Voz Viva UNAM*, Serie Música Nueva, MN-20 (LP), 1982.

3. Estudio (1982)/ 5'

piano microtonal a 4 manos

Estreno: 3 de noviembre de 1983, Casa Estudio de Julián Carrillo, ciudad de México, Alejandro Ávila y Antonio Pesero, piano en doceavos de tono.

4. Sexteto (1983)/ 8'

fl,ob,cor,pf,vl,vc

Sin estrenar, obra en proceso de revisión.

5. In Memoriam (1983)/ 5'

fl,ob,vc

Sin estrenar, obra retirada del catálogo por el compositor.

6. Tres Minimams (1986)/ 6'

cl,vl,pf

Estreno: 7 de junio de 1986, New Music Forum en UCSD, San Diego, EEUU, Robert Zelickman, cl; Gan-Wei Yin, vln; Bonita Ford, pf.

Publicación: Ediciones Mexicanas de Música, Serie D, núm. 86

7. Invención núm. 2 (1987, revisada en 1990)/ 8'

vc solo

Estrenos: Primera versión, octubre de 1988, Music Today Festival-Contest, Tokio, Japón.

Segunda versión, 24 de julio de 1994, XXXVII Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt, Alemania, Frank Cox, vc.

8. Cuatro piezas vocales y un prelude (1988)/ 9'

mz,cl,vc

Estreno parcial: 4 de junio de 1988, UCSD, San Diego, EEUU, Carol Plantamura, mezzosoprano; Robert Zelickman, cl, Michael Staehle, vc.

9. Neumas (1990, revisada en 1997)/ 8-9'

ob solista, 2perc, cuerda (3,2,2,1)

Estreno: 20 de septiembre de 1991, Festival World Music Days de la ISCM, Radio Studio I, Zürich, Suiza, Kurt Meir, ob; Camerata Zürich, Marc Kissóczy, dir.



10. **Entrada a la Madera (1990-1992)/ 12'**

S,mz,ob,cl,perc,pf,vl,vc

Sin estrenar, obra en proceso de revisión.

11. **Invencción núm.4 (1991-1997)/ 7'**

perc solo

Estreno: 6 de marzo de 1998, Sala Carlos Chávez de la UNAM, ciudad de México, Iván Manzanilla, perc.

12. **Invencción núm.5 (1991-1997)/ 7'**

ob solo

Sin estrenar.

13. **Tríos (y dobles) (1991)/ 10'**

fl,ob,cl, 2trb, 2perc,2vc

Estreno: 27 de Julio de 1992, XXXVI. Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt, Alemania, Studio Ensemble, Aldo Brizzi, dir.

14. **Taleas (1992)/ 12'**

ob,cl,fg, 2perc,pf,2vl,vla,vc,cb

Sin estrenar.

15. **Mundos interiores (1992)/ 14'**

fl alto,2perc,vl,vc

Estrenos: Versión original, 1o. de octubre de 1993, UCSD, San Diego, EEUU, John Fonville, fl alto; Eric Ulman, vl; Frank Cox, vc; Patti Cudd, Brett Reed, perc. Versión para flauta en Do (1999), 16 de noviembre de 1999, Mexican Contemporary Music Festival, Patricia Corbett Theater, Universidad de Cincinnati, Cincinnati, EEUU, Contemporary Music Ensemble, Jan Kubo, fl; Mark Gibson, dir.

Grabación: *Living in Fire. John Fonville*, obras de Koonce, Fonville, Dramm, Baca Lobera, Czernowin e Itoh. John Fonville, fl alto; János Négyesy, vl; Hugh Livingston, vc; David Shively y Vanessa Tomlinson, perc; Rand Steiger, dir. Einstein Records, EIN 014, 2000.

16. **Dúo (1992)/ 9'**

fl,guit

Estreno: agosto de 1994, XXXVII Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt, Alemania.

17. **Fragmento (1992-1993, revisada en 2003)/ 4'**

guit,cb

Sin estrenar.

18. **Mapamundi (1993)/ 17'**

orquesta sinfónica

Estreno: 17 de febrero de 1995, Auditorio Josefa Ortiz de Domínguez, Querétaro, México, Orquesta Filarmónica de Querétaro, Sergio Cárdenas, dir.

19. **Tres pequeñas piezas (1993)/ 7'**

vc,pf

Sin estrenar.

20. **Cuarteto (1993)/ 8'**
2vn,vla,vc
Obra en proceso.
21. **Breathing (1993-1994)/ 7'**
cl,pf
Estreno: junio de 1995, Düsseldorf, Alemania, Jürg Vogel dúo.
22. **Septeto (Fractura) (1994)/ 10'**
ob(ci),cl(cl bajo),perc,pf,vn,vc,cb
Estreno: 30 de octubre de 1994, Sala Carlos Chávez de la UNAM, ciudad de México, miembros de la OFUNAM.
23. **Cinco Miniaturas (1994)/ 7-8'**
—vn,vc
Estreno: 23 de octubre de 1994, XXII Festival Internacional Cervantino, Ex Hacienda de San Gabriel de Barrera, Guanajuato, México, Mark Rike, vn; Mikhail Rovinski, vc.
24. **Tierra Incógnita (1994-1995, rev. en 1996)/ 14'**
orquesta sinfónica
Estrenos: Primera versión, 14 de mayo de 1995, XVII Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, Teatro de las Artes, Centro Nacional de las Artes, ciudad de México, Orquesta Filarmónica de Querétaro, Sergio Cárdenas, dir. Segunda versión, 6 de mayo de 1997, Orchard Hall, Tokio, Japón, New Japan Philharmonic, Ken Takaseki, dir.
25. **Tabla Rasa (1995)/ 10'**
Cuatro piezas para 14 instrumentos de cuerda
Sin estrenar.
26. **Fase II (1995-1996)/ 13'**
4perc
Estreno: 24 de mayo de 1997, XIX Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, Auditorio Blas Galindo, Centro Nacional de las Artes, ciudad de México, Tambuco.
Grabación: *Tambuco. Grabaciones de Estreno*, obras de Lavista, Macías, Sánchez Gutiérrez, Baca Lobera y Álvarez, Tambuco, ensamble de percusiones de México, Quindécim, QP01081, 2001.
27. **Seis piezas (1995-1996)/ 10'**
3cl
Sin estrenar.
28. **Taleas II (1995-1996)/ 11'**
ob,cl,fg,perc,pf,2vl,vla,vc,cb
Estreno: 4 de Abril de 1998, Schömer Haus, Viena, Austria, On Line Ensemble Vienna, Si-meon Pironkoff, dir.
29. **Entrada en Materia (1996)/ 9'**
14 instrumentos de cuerda
Sin estrenar.

30. *Discantus* (1996)/ 6'

fl, pf

Estreno: julio de 1997, Querétaro, México, John Lazos, fl; Jesús Almanza, pf.

31. *Invencción núm.6* (1997)/ 7'

cl solo

Estreno: 26 de octubre de 2000, Museo de la Ciudad de México, Fernando Domínguez, cl.

32. *Sin título* (1998-1999)/ 9'

ob, cinta

Sin estrenar.

33. *Tres piezas* (1998-1999)/ 11'

guit sola

Estreno: 21 de mayo de 2000, XXII Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, ciudad de México, Pablo Gómez, guit.

Grabación: *Tañendo recio. Música para guitarra*, obras de Trigos, Macías, Paredes, Baca Lobera y Cortez, Pablo Gómez, guit. Camerata de las Américas, Juan Trigos, dir. Quindecim, QP 01067, 2001.

34. *After W* (1999)/ duración variable

cl solo

Sin estrenar.

35. *Dúo II* (1999)/ 9'

ob, perc

Estreno: 26 de octubre de 2000, Museo de la Ciudad de México, Jorge Rivero, ob; Gustavo Ramos, perc.

36. *Fix* (1999)/ 6'

vc solo

Sin estrenar.

37. *Cinco piezas para orquesta* (1999-2000)/ 15'

orquesta sinfónica

Estreno: 3 de mayo de 2002, XXIV Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, Teatro Principal, Guanajuato, México, Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, José Luis Castillo, dir.

38. *Segundo Cuarteto (5.1)* (1999)/ 7'

2vl, vla, vc

Estreno: 5 de octubre de 1999, taller Puertas abiertas a la composición, Auditorio Blas Galindo, Centro Nacional de las Artes, ciudad de México, Arditti Quartett.

39. *Music for William* (1999)/ 23'

Música electrónica para coreografía

Estreno: 21 de marzo de 2000, Portland, EEUU. Obra encargada por el Ballet Nacional de México, Jaime Blanc, coreógrafo.

40. **Cinco piezas (1999-2000)/ 35'**

Música electrónica

Sin estrenar.

41. **Concierto para cuatro percussionistas y orquesta (1999)/ 15'**

4perc, orquesta sinfónica

Obra en proceso.

42. **Recollection (2000)/ 9'**

Sax sopr, trb, perc, guit amplificada

Estreno: abril de 2000, Härnösand, Suecia, Magnus Andersson, guit; Son Ensemble.

43. **Recollection II (2000)/ 10'**

fl, cl, perc, pf, vl, vla, vc

Estreno: 30 de septiembre de 2000, Sala Chica del Teatro del Estado, Xalapa, México, Juan Trigos, dir.

44. **Notes from the Basement (2000)/ 8'**

fl, cinta

Sin estrenar.

45. **X (2000)/ 9'**

Música electrónica

Sin estrenar.

46. **Recall (2000)/ 9'**

guit, cinta

Estreno: 20 de mayo de 2000, XXIII Foro de Música Nueva Manuel Enríquez, Auditorio Blas Galindo, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, Pablo Gómez, guit.

47. **Archipiélago (2001)/ 7'**

cl bajo, cinta

Sin estrenar.

48. **Variación (2001)/ 7'**

clavecín, 2 boomboxes

Sin estrenar.

49. **Hai (2001)/ 9'**

S, BAR, coro de niños, orq sinf

Estreno: 19 de octubre de 2001, Tokyo Opera City Concert Hall, Tokio, Japón, Byung-Lyul Lee, soprano; Katsunori Kono, barítono; The Little Singers of Tokio, Orquesta Filarmónica de Tokio, Kasumasa Watanabe, dir.

Grabación: *The Anthems for the New Century*, obras de Luzuriaga, Ung, Baca Lobera y otros autores. La obra de Baca Lobera está bajo el título *Epilogue: hope*. Grabación en vivo del concierto de estreno, Live Notes WWCC-7414, 2002.

50. **Estudio de Resonancia I (2001)/ 5'**

pf, cinta

Sin estrenar.

51. **Estudio de Resonancia II (2001)/ 5'**

Música electrónica

Sin estrenar.

52. **Estudio de Resonancia III (2001)/ 10'**

fl(fl baja),cl(cl bajo),pf,vl,vc

Estreno: noviembre de 2001, Teatro Ocampo, Morelia, México, Ensamble Ónix.

53. **Absynth I (7 de septiembre) (2001)/ 7'**

Música electrónica

Sin estrenar.

54. **Absynth II (27 de diciembre) (2001)/ 7'**

Música electrónica

Sin estrenar.

55. **Cinta 2 (4 de enero de 2002)/ 5'**

Música electrónica

Sin estrenar.

56. **Sin título (2002)/ 8'**

fl,cinta

Sin estrenar.

57. **Doppelgänger (2002)/ 7'**

cl bajo solo

Sin estrenar.

58. **Axs (2002)/ 6'**

sax (BAR o Alto),cinta

Sin estrenar.

59. **Kerouacmexicablues (2002)/ 5'**

pf,cinta

Estreno: 14 de abril de 2002, Festival Euro Jazz 2002, Auditorio Blas Galindo, Centro Nacional de las Artes, ciudad de México, Marcel Worms, pf.

60. **Dúo IV (2002)/ 7'**

guit,perc

Estreno: 13 de abril de 2002, Laboratorio Arte Alameda, Pinacoteca Virreinal, ciudad de México, Pablo Gómez, guit; Claudia Oliveira, perc.

61. **Pmej (2002)/ 4'**

coro mixto

Estreno: 28 de noviembre de 2002, Biblioteca Sebastián Lerdo de Tejada, ciudad de México, Coro del Centro Nacional de las Artes, Gerardo Rábago, dir.

62. Estudio (2002-2003)/ 8'

cl bajo, órgano

Estreno: 20 de enero de 2003, Edimburgo, Escocia, Harry Spaarnay, cl bajo; Silvia Castillo, órgano.

63. Non Mensurato I (In Memoriam) (2002-2003)/ 10'

fl(fl baja), ob, vc

Sin estrenar.

64. Un día como cualquier otro (2002-2003)/ 25'

perc, cinta

Estreno: 22 de abril de 2003, UCSD, San Diego, EEUU, Iván Manzanilla, perc.

65. Non Mensurato II (2002-2003)/ 21'

— fl(fl baja), ob, cl(cl bajo), trb, perc, pf, 2vl, vla, vc, cb, cinta

Sin estrenar.

66. Tres miniaturas (2002-2003)/ 6'

orquesta de cámara (a 2)

Sin estrenar.

67. Hjadi (2003)/ 5'

guit, cb

Sin estrenar. Variación libre de **Fragmento**.



Como el lucero claro de la mañana:
Pastor Cervera, cumbre del bambuco yucateco

Álvaro Vega*

Este texto revisa la historia de la asimilación que se dio en Yucatán del bambuco, género de canción popular de origen colombiano, entre los finales del siglo XIX y los principios del XX. Examina la manera en la que el género se aclimató en la península yucateca, dando lugar a que los trovadores locales lo usaran en sus composiciones. Culmina exponiendo cómo el trovador Pastor Cervera (1915-2001) usó el género del bambuco, enriqueciéndolo con nuevas figuras rítmicas de acompañamiento; se citan las letras de sus canciones y se incluye una tabla con las estructuras armónicas preferidas por el compositor en sus bambucos; al final, se ofrece el ejemplo de lo expuesto con la transcripción de su canción *Nuestro nido*.

*This is a history of the way the bambuco, a genre of popular song from Colombia, was assimilated in the Mexican state of Yucatán, from the late 19th to the early 20th century. It examines its first appearance in the Yucatán Peninsula and how its songwriters began to incorporate this genre in their compositions. The article highlights the way the troubadour Pastor Cervera (1915-2001) utilized the bambuco and how he enriched it by adding on new rhythmic patterns in the accompaniment. Some of the lyrics of his songs and a table of harmonic structures utilized by the composer in his bambucos are also mentioned. Finally, by way of illustration, a transcription of Cervera's song *Nuestro nido* (Our Nest) is included.*

Pastor Cervera (1915-2001), el último gran representante de la trova tradicional de Yucatán, escribió treinta y dos boleros, siete bambucos, cinco claves, tres boleros capricho, un capricho-bolero, una canción capricho, un vals y una canción de la que, hasta hoy, sólo se conoce la letra. Este medio centenar de canciones constituye un baluarte de la música popular yucateca de los últimos cincuenta años, a la cual hizo Pastor también valiosas aportaciones como ejecutante de la guitarra.

Como se ve, “El último bohemio” —como lo bautizó Ricardo López Méndez— fue fundamentalmente un bolerista, y es quizá por su producción en este género que se le conoce más allá de la península de Yucatán. Sin embargo, sus canciones en ritmo de clave y bambuco ocupan un lugar privilegiado en el repertorio de los intérpretes de trova de la región.

Este trabajo pretende, a través de un repaso de la trayectoria del bambuco en Yucatán, señalar los puntos que hacen del estilo de Pastor Cervera en

* Director del Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Fóster del Instituto de Cultura de Yucatán.

este género una manifestación sin par en la historia de la canción popular yucateca.¹

De Colombia a Yucatán

Al arribar el siglo XX, la trova yucateca se encontraba en pleno proceso de formación. Las canciones con marcado aire europeo y las danzas de la segunda mitad del siglo XIX se habían transformado.² Los ritmos cubanos tenían ya muchos años de estar llegando a través de las costas peninsulares y el bolero —surgido en la zona oriental de Cuba en el último tercio del siglo XIX—³ anunciaba, con sus primeros destellos, su incorporación al repertorio de ritmos cantados y naturalizados en la región del Mayab.

En el cancionero *El ruiseñor yucateco*⁴ —documento invaluable para reconocer los géneros musicales más populares en Yucatán en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX—, publicado entre 1904 y 1906, no hay boleros; en cambio, aparecen 436 canciones originarias de tres países fundamentalmente: España, Cuba y México (de Yucatán la mayoría), entre guarachas, habaneras, danzas, danzones, valeses, chotises, mazurcas, polkas,

¹ Agradezco a Rafael de Pau, Beatriz Heredia, Roger Erosa Vázquez, Julián Durán Flores, Luis Pérez Sabido, Enrique Martín y Ricardo Vega la información que aportaron para la preparación de este artículo.

² “A mediados del siglo XIX volvió la guitarra sexta, con un nuevo destino a alcanzar como instrumento estimulante de la inspiración, como incitador de la creación, un auge que no ha perdido ni perderá ya nunca tal vez.

“La guitarra sexta, como en los últimos tiempos de los sonécitos, volvió a ser compañera inseparable de los músicos naturales de la hermosa tierra nuestra y los artistas en potencia, que antes tocaron danzas y huarachas [*sic*], empezaron a producir canciones sentimentales de influencia italiana o italianizante, al mismo tiempo que aquellas piezas lentas también en tiempo de danza, originadas no se sabe si por el ritmo de las barcas mecidas por el oleaje o por el de las típicas hamacas.

“En aquellas dulces y memorables noches románticas de luna y de ensueños juveniles, divinizadas por las melodías cantadas al pie de la ventana de las amadas, los enamorados de mediados del siglo, según el decir de nuestros abuelos, cantaban en ritmo plácido hermosos y sugestivos aires que nadie pensó entonces que pronto dejarían su lugar a los nuevos modos de expresión de las canciones de hoy.” (Gerónimo Baqueiro Fóster, “Aspectos de la música popular yucateca en tres siglos”, en *Revista Musical Mexicana*, t. IV, núm. 1, enero de 1944.)

³ Durante el último tercio del siglo XIX, Cirilo Baqueiro Preve, *Chan Cil* (1849-1910), considerado el más importante precursor de la canción yucateca, escribió varios boleros en ritmo ternario para los carnavales meridianos. Estas canciones, a diferencia del bolero nacido en Cuba por esos años, derivan del bolero español surgido a fines del siglo XVIII.

⁴ Este cancionero, que contiene solamente letras, fue publicado en dos tomos: Juan Ausucua (comp.), *El ruiseñor yucateco*, primera parte, Mérida, Galo Fernández [ca. 1902-1904], y *El ruiseñor yucateco*, segunda parte, México, El Parnaso Mexicano [1906].

romanzas, jaranas y canciones. No obstante, en la obra de Fermín Pastrana, *Huay Cuc* (1857?-1925) y posiblemente en la de Chan Cil, ya aparecen los elementos rítmicos del bolero cubano antiguo.⁵

En julio de 1908 llega a Yucatán, desde La Habana, la Compañía del Monte. Esta empresa, dedicada a la zarzuela, traía en su elenco a un dueto de cancionistas sudamericanos —bautizado por Raúl del Monte, actor y empresario de dicha compañía, como Los Trovadores Colombianos— formado por Pedro León Franco (1867-1952), conocido en su tierra como Pelón Santamarta, y José Adolfo Marín (1882-1932). Este par de músicos populares había salido de Colombia, su país de origen, en 1905, luego de dos o tres años de difundir los ritmos de la región andina colombiana, principalmente el bambuco.⁶

Durante varios días los intérpretes colombianos cantaron en las funciones de la compañía cubana de teatro lírico en el Circo Teatro Yucateco de la ciudad de Mérida y amenizaron una que otra fiesta privada. Algunas semanas después se trasladaron a la ciudad de México, donde, además de llevar serenatas y actuar en diversos espacios públicos, grabaron para la Columbia cuarenta canciones, incluyendo varios bambucos.

¿Qué tipo de bambuco trajeron a Yucatán Pelón y Marín?

En los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX —años iniciales de la época de oro del bambuco colombiano—,⁷ las serenatas eran muy populares en las principales ciudades de la región andina de Colombia, destacando la ciudad antioqueña de Medellín, donde Pedro León Franco y José Adolfo Marín nacieron y se hicieron trovadores e intérpretes del tiple y la guitarra, respectivamente, a través de su contacto con el bambuco-canción.⁸ En esta categoría de bambuco, el texto tiene particular relevancia y, como sucedía en

⁵ Álvaro Vega, *El bolero de Pastor*, en Pastor Cervera, *Cancionero*, Mérida, Instituto de Cultura de Yucatán, 2002, pp. 46-47.

⁶ Sobre el momento histórico en que este dueto, hoy recordado como Pelón y Marín, trajo a la península yucateca el bambuco, ver Gerónimo Baqueiro Fóster, *La canción popular de Yucatán (1850-1950)*, México, Editorial del Magisterio, 1970; Hernán Restrepo Duque, *A mí cánteme un bambuco*, Medellín, Ediciones Autores Antioqueños, 1986 y Álvaro Gärtner, *El primer exportador de bambucos*, <http://elpais-cali.terra.com.co/historico/ene052003/GAC/gac1.html>.

⁷ En la evolución del bambuco colombiano se han distinguido las siguientes etapas: a) hasta 1837: Periodo Formativo; b) 1837-1890: Periodo Emergente; c) 1890-1930: Época de Oro; d) de 1930 en adelante: Periodo Contemporáneo. (John Varney, *Colombian Bambuco: The Evolution of a National Music Style*, tesis doctoral, Queensland Conservatorium, Griffith University, mayo de 1999. Versión electrónica: <http://www4.gu.edu.au:8080/adt-root/public/adt-QGU20030303.105101>, p. 52.)

⁸ En términos generales han existido, dentro de una rica variedad de estilos locales, dos grandes categorías de este género: el bambuco-canción y el bambuco instrumental.

la trova yucateca de aquellos años, buena parte de las canciones eran el producto del trabajo conjunto entre un letrista —casi siempre un poeta— y un músico. Precisamente, la primera canción que Pelón y Marín cantaron el 24 de julio de 1908 en Mérida, y la primera que grabaron en la ciudad de México algunos meses después, fue *El enterrador* (1900), con letra de un poeta de Manizales, Victoriano Vélez, y música de Luis Romero.⁹

No existen datos confiables que indiquen que los intérpretes antioqueños hayan conocido a Ricardo Palmerín (1887-1944) o a algún otro compositor yucateco.¹⁰ No obstante, las actuaciones en la ciudad de Mérida —dentro y fuera del teatro— del dueto colombiano, a finales de la primera década del siglo pasado, fueron la chispa que prendió el fuego del bambuco yucateco, hoy todavía desconocido en su real magnitud.

Otro factor, quizá más importante, que provocó el arraigo del género musical nacional colombiano en la península yucateca es la popularidad que alcanzaron en esta región y otras partes del país los discos grabados por León Franco y Marín en la ciudad de México el mismo año que debutaron en Mérida. Este hecho, poco o nada mencionado por la bibliografía yucateca sobre el tema, fue destacado en diversas ocasiones por el experto colombiano en discografía de música popular latinoamericana Hernán Restrepo Duque:

en Mérida, en la península de Yucatán, en donde los discos de Pelón y Marín habían despertado gran interés por el bambuco y en donde forjaron amistades y afianzaron la querencia del aire colombiano que casi había de tomar carta de naturaleza en aquellas regiones.¹¹

Seguramente así fue, ya que en 1909 la tienda de fonógrafos y gramófonos de Rudesindo Martín ofrecía al público meridano discos dobles y sencillos de 78 rpm de la Columbia Phonograph Company que contenían “cantos mexicanos enteramente nuevos, guarachas cubanas y preciosos danzones; zarzuelas, género chico y grande”.¹²

Otro dato importante es que los bambucos que Palmerín compuso en el primer lustro de los años veinte comparten su estructura armónica y formal con la versión de *El enterrador* que los músicos antioqueños grabaron en la ciudad de México en 1908.

⁹ Gärtner, *op. cit.*

¹⁰ Ricardo Palmerín, además de ser considerado uno de los más importantes compositores de la trova yucateca, es reconocido como el primer compositor yucateco de bambucos.

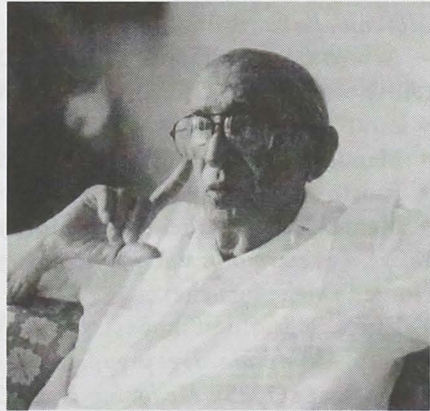
¹¹ Hernán Restrepo Duque, *Las 100 mejores canciones colombianas y sus autores*, Medellín, RCN y Sonolux, 1991, p. 128.

¹² *Diario Yucateco*, 12 de octubre de 1909. Este establecimiento empezó a anunciar la venta de fonógrafos y discos desde 1907. Agradezco a Enrique Martín estas referencias.

Estos datos indican que posiblemente el compositor tekaxeño y otros trovadores yucatecos estudiaron y asimilaron las características del bambuco al pie de un gramófono, asimilación que afirmó el dueto colombiano de Wills y Escobar por medio de las presentaciones que realizaron en Mérida en 1919.¹³

El bambuco yucateco

El bambuco nace en su versión yucateca entre 1919 y 1921 con las primeras creaciones de Ricardo Palmerín, quien escribió alrededor de cuarenta canciones en este ritmo.¹⁴ Con los bambucos de este trovador se inicia en Yucatán un periodo fructífero para este género que alcanzará su punto culminante con la aportación de Pastor Cervera. Sin embargo, en el libro *Canciones de Palmerín*, publicado en 1934, no se transcribe —sin explicación alguna— ni un solo bambuco de quien fuera el más importante compositor de este género en la historia de la trova yucateca.¹⁵



Pastor Cervera, 1996. Foto de Patricia Martín, publicada en el *Cancionero* del trovador.

¹³ Alejandro Wills (1884-1943) y Alberto Escobar (?-1934) realizaron una exitosa gira por Yucatán en 1919 y reafirmaron la adopción del bambuco en la región.

¹⁴ Róger Erosa Vázquez, “Listado de canciones de Ricardo Palmerín Pavía”, ms.

¹⁵ Ricardo Palmerín P., *Canciones de Palmerín*, Mérida, Compañía Tipográfica Yucateca, 1934. La tendencia que pretendía minimizar la influencia cubana y colombiana en la canción yucateca, con el objeto de reconocer en ella una raigambre “cultura”, hija directa de los estilos musicales europeos vigentes en Yucatán en las últimas décadas del siglo XIX, es un tema que trataremos en un futuro trabajo.

Algunos de los reconocidos compositores yucatecos de bambucos y sus más celebradas canciones en este ritmo son:

- Ricardo Palmerín: *El rosal enfermo* (Lázaro Sánchez Pinto), *Alburas de magnolias* (Juan Bautista Arrechevera), *Novia envidiada* (Roberto Sarlat Corrales), *Fuente serena y Flores aladas* (Ramón Sarlat Corrales), *Paloma, ¿de dónde vienes?* (Ricardo Río Herrera), *Semejanzas* (José I. Armida), *El crucifijo* (Luis Rosado Vega), *Yo no quiero que llores* (Ricardo López Méndez), *Rosa linda* (Ermilo Chispas Padrón), *Las dos rosas* y *Que entierren mi cuerpo* (José Esquivel Pren).
- Pepe Sosa: *Tus labios rojos* (Ignacio Magaloni Duarte).
- Ernesto Paredes: *La balada del río* (Julio Flórez), *Cocuyos*, *Me gusta verte pasar* y *Rayito de sol* (Ermilo Chispas Padrón).¹⁶
- Armando Camejo (1891-1939): *El jaguar* (José Santos Chocano).
- Rubén Darío Herrera (1892-1962): *Nupcial*.
- Pepe Domínguez (1900-1950): *Manos de armiño* (Carlos Duarte Moreno).
- José León Bojórquez (1900-1960): *Mi penar* (Ermilo Chispas Padrón).
- Chucho Herrera (1901-1979): *Mi ruego* (Manuel Montes de Oca) y *Un ruiseñor* (Eliézer Trejo Cámara).
- Candelario Lezama (1904-1974): *Mi canción* (Carlos Duarte Moreno) y *Morenita linda* (Rómulo Rozo).
- Arturo Cámara Tappan (1904-1990): *Mensajera golondrina*, *Mi canción* (Anselmo Castillo Ojeda), *Todo en silencio* e *Inútil fuga* (Humberto Lara y Lara).
- Manuel Díaz Massa (1909-1977): *Llanto*.
- Fausto R. Cámara (1898-1986): *El pensil y la rosa*.
- Manuel López Barbeito (1903-1984): *Reminiscencias* (Víctor Manuel Martínez), *Los clarinetos* y *Reina de mi alma* (Rómulo Rozo) y *Dulce momento* (Jorge Peniche Peniche).
- Estela Puerto de Pompeyo (1918-1993): *El alma, el corazón y el pensamiento*, *Mi Mérida*, *Tres prendas*, *Tus antojos*.
- Lía Baeza (1925): *Me lo dijo Dios*, *Espinas y rosas*.
- Enrique Coki Navarro (1934): *Déjame llegar a ti*.

Los compositores yucatecos de bambucos siguieron en términos generales la estructura formal y armónica de los bambucos traídos desde Colombia por

¹⁶ La letra de este último bambuco fue entregada posteriormente, por el propio Chispas, a Gutty Cárdenas, quien la convirtió, en ritmo de clave, en una de las canciones más conocidas de la trova yucateca (comunicación personal de Beatriz Heredia de Pau).

contratiempo. Este modelo es idóneo cuando interviene en la interpretación un tololoche,¹⁷ como en los cuartetos, quintetos y sextetos yucatecos de la primera mitad del siglo pasado.¹⁸

El bambuco de Pastor Cervera: la culminación de un estilo

Pastor Cervera escribió, como se apuntó al principio, siete bambucos:

A *Carmencita* (no grabado), con letra suya y música de Juan Acereto,¹⁹ tachada del listado que el propio Pastor nos entregó en 1998.

Como tú quieras, con letra de Esteban Rejón Tejero: “Cuando cuajen en flores nuestros anhelos, / como blancas palomas en romería, / bajarán las estrellas en raudos vuelos / para darle a tu cuello su pedrería. / Cuando cuajen en flores nuestros anhelos. // Todo se hará en el mundo como tú quieras, / reirán siempre los besos en nuestro nido / y en eterna alegría de primavera / te daré mis caricias enternecido. / Todo se hará en el mundo como tú quieras.”

Como un lucero: “Como el lucero claro que en la mañana / fulge luces de plata tras noche oscura, / así, cuando te asomas a la ventana, / pones en mi alma triste paz y ternura. / Como el lucero claro de la mañana. // Mas si al pie de tu reja quedo implorando / que me des la limosna de tu mirada, / mi alma y pobre lira se irán llorando / el dolor de no verte, mi dulce amada. / Como el lucero claro de la alborada. // Y por eso te pido, niña de mi alma, / que nunca mis cantares pagues con penas / y que asomen tus ojos a la ventana, / convirtiendo mis noches en horas buenas, / como el lucero claro de la mañana.”

El trovador: “Si oyes a un trovador pulsar su lira / al pie de una ventana engalanada, / no podrás comprender por qué suspira / al cantarle a su musa idolatrada. / No lo podrás saber, pues no has sentido / en el pecho un amor incomprendido. // Pero sabes los tormentos de mi alma / y conoces los arpegios de mi lira, / y tú sabes por qué canto / y no ignoras que yo añoro / que tu alma y mi alma estén unidas / en divina comunión y eternamente. //

¹⁷ No se trata del contrabajo, sino de la antigua guitarra bajo yucateca de cuatro cuerdas y siete trastes, utilizada desde la época de Chan Cil.

¹⁸ El modelo guitarrístico para acompañar bambucos creado por Palmerín y otros músicos a principios de la década de los veinte del siglo pasado es el más usado hoy en día entre los trovadores peninsulares.

¹⁹ Gerónimo Baqueiro Fóster, “Otra vez con los cantores yucatecos del recuerdo y del amor”, *El Nacional*, 27 de enero de 1957.

Y tú sabes por qué canto / y no ignoras que yo añoro / ¡que tu alma y mi alma estén unidas!”

En tus ojos es una de las canciones de Pastor Cervera más conocidas fuera de Yucatán: “En tus ojos hay fulgores divinos; / en tus labios, encantos purpurinos; / en tus manos hay tersuras de pétalos en flor. / Yo le pido a tus ojos me miren; / a tus labios, que al sentirme suspiren, / y a tus manos, que mitiguen el fuego de mi amor. // Y lejos de conquistar tanta grandeza, / el hielo de tu desdén va marchitando / el encanto azul de tus ternezas, / que en mis sueños va bordando / la dicha en mi corazón. / Virgencita, ven y con tus manos, / con tus labios y tus ojos / ponle fin a mi dolor.”

Mi tristeza: “Disipa con tu alegría mi tristeza / y cobija en tus brazos mi desconsuelo / y ampara mi desventura con la tibieza / que emana de las fontanas de tu pelo. // Que teniendo por marco las luminarias, / de la comba celeste la orfebrería, / un manto de luceros te ofrecería / enjorado en estrellas trinitarias. // Y te coronaré por ser mi reina, / con la corona azul de mis madrigales / y para completar tus galas reales / te daré mi corazón hecho diadema.”

Nuestro nido —su primera composición—,²⁰ es uno de sus bambucos más logrados por la calidad poética de su letra: “De amores quiero levantarte un nido / oculto del mortal a la mirada / y ver lejos del mundo fermentado / la realidad de mi ilusión soñada. // Si el huracán entre las hojas zumba / o el espacio obscurece la tormenta, / al escuchar el trueno que retumba, / te hablaré del amor que me alimenta. // Tormentos o placer, yo todo anhelo, / si al tuyo está mi corazón unido. / Que un mismo sol alumbre nuestro cielo / o que rompa un mismo rayo nuestro nido.”

La factura excepcional de estas canciones coloca a Pastor Cervera entre los grandes creadores de bambucos de la trova yucateca, y aunque sigue los patrones formales y armónicos tradicionales del género, logra crear un estilo inconfundible a través de la amalgama de los elementos propios de la canción y la precisa ejecución de las variantes de su modelo de acompañamiento guitarrístico.

Las frases melódicas de los bambucos de Pastor se estructuran rítmicamente en patrones de 10, 11, 12, 16 y 25 sílabas y abarcan entre tres y siete compases.

El siguiente cuadro ilustra las progresiones armónicas preferidas por el compositor en sus bambucos:

²⁰ Enrique Martín y Álvaro Vega, “La bohemia como destino. Una conversación con Pastor”, en Cervera, *op. cit.*, p. 33.



Canción	Forma	Estructura armónica		
		A	B	C
<i>Como tú quieras</i>	A : B :	Am-E ⁷ -Am-C- G ⁷ -C-F-E ⁷ -G ⁷ - C-E ⁷ -Am	Am-G ⁷ -C-G ⁷ - C-E ⁷ -Am-B ⁷ -E ⁷ - Dm-Am-E ⁷ -Am	
<i>Como un lucero</i>	A : B :	Am-E ⁷ -Am-C- G ⁷ -C-B ⁷ -E ⁷ -Dm- Am-E ⁷ -Am / Puente E ⁷ -Am- G ⁷ -C-E ⁷ -Am-B ⁷ - E ⁷ -Am-G ⁷	G ⁷ -C-E ⁷ -Am- Dm-Am-E ⁷ -Am- E ⁷ -Am-E ⁷ -Am	
<i>El trovador</i>	A : B :	Am-E ⁷ -Am-F- Am-C-G ⁷ -C-E ⁷ - Am-F-B-Am- E ⁷ -Am / Puente E ⁷ -Am-E ⁷ -Am- G ⁷ -C /	C-Dm-G ⁷ -C-E ⁷ - Am-F-B-B ⁷ -E- G ⁷ -C-E-Am-F- B ⁷ -E-Am-E ⁷ -Am	
<i>En tus ojos</i>	A : B :	Dm-Gm-Dm-A ⁷ - Dm-Gm-Dm-A ⁷ - Dm	A ⁷ -Dm-Gm- Gm ⁶ -Dm-A ⁷ - Dm-Gm-Dm-A ⁷ - Dm	
<i>Mi tristeza</i>	A : B :	Cm-G ⁷ -Cm-C ⁷ - Fm-B ^{b7} -E ^b -A ^b - D ⁷ -G ⁷ -Cm-G ⁷ - Cm	C-F-G ⁷ -C-A ⁷ - Dm-G ⁷ -C ⁶ -C- F-G ⁷ -C-Fm-G ⁷ - Cm-D ⁷ -G ⁷ -Cm	
<i>Nuestro nido</i>	A : B C	Am-E ⁷ -Am-A ⁷ - Dm-E ⁷ -Am-E ⁷ - Am / Puente A-E ⁷ -A ⁶ -E ⁷ -A ⁶ /	A ⁶ -E ⁷ -A ⁶ -Dm- A ⁶ -E ⁷ -A ⁶	Am-E ⁷ -Am-A ⁷ - Dm-E ⁷ -Am-E ⁷ - Am

El modelo de acompañamiento guitarrístico del bambuco perfeccionado por Pastor Cervera es el que aparece en la historia de la canción yucateca algunos años después que el de Palmerín, posiblemente a través de la guitarra del legendario Guty Cárdenas (1905-1932).²¹ Este estilo de acompañamiento, lamentablemente ignorado por la mayoría de los actuales ejecutantes de la trova

²¹ Aunque Guty Cárdenas grabó sus primeros bambucos en los últimos años de la década del veinte, seguramente ya tenía algún tiempo interpretándolos en reuniones bohemias, serenatas y otros foros públicos.

yucateca, fue el utilizado por guitarristas de la talla de Miguel Vázquez Vargas, *El Indio Cafetero* (1912-1992)²² y Manuel López Barbeito (1903-1984).²³



Ejemplo 3. Modelo de acompañamiento guitarrístico usado por Guty Cárdenas en los años veinte del siglo pasado según la grabación del bambuco *Las aves*, de Palmerín, incluida en el disco compacto *La trova tradicional de Yucatán, 1928-1932*, Lirio Azul, 1998).

En este esquema, a diferencia del propuesto por el joven Palmerín y sus contemporáneos, los acordes entran a tiempo, pero contrastan rítmicamente con las cuerdas graves de la guitarra que juegan un papel fundamental al presentar una figura que tiene como principal característica la síncopa.

Pastor Cervera decía que un solista que se precia de serlo tiene que cubrir con su guitarra lo que hacen todos los instrumentos en un dueto o en un trío, incluyendo el tololoche. Esta idea y su extraordinaria capacidad guitarrística lo llevaron a perfeccionar, posiblemente desde sus inicios como intérprete en los años treinta, junto a sus esquemas en el bolero y la clave, el modelo de acompañamiento de bambucos desarrollado por Guty, por El Indio Cafetero y por López Barbeito. Esta reactivación de la guitarra en el bambuco yucateco la despliega Pastor a través de una ejecución en la que, con un sentido rítmico sin par, le confiere la misma importancia sonora a las figuras sincopadas destinadas a las cuerdas graves del instrumento que a los acordes.

²² Este músico tocó entre los años treinta y cincuenta con diferentes agrupaciones de trovadores. En nuestros días se le recuerda como un fino ejecutante de bambucos. (Miguel Civeira Taboada, *Sensibilidad yucateca en la canción romántica*, Toluca, Gobierno del Estado de México / Fonapas, 1978, pp. 427-431.) Conocemos su estilo de acompañar el bambuco como solista gracias a una grabación no profesional realizada por Róger Erosa Vázquez, que forma parte de su archivo particular.

²³ Manolo López Barbeito, compositor y guitarrista yucateco, tocó desde los años veinte del siglo pasado con los más importantes trovadores de la región. En 1949 fundó, junto con otros músicos peninsulares, la Sociedad Artística Ricardo Palmerín. En 1950 inicia su labor como compositor logrando crear un catálogo que lo ha ubicado entre los más importantes compositores de la trova yucateca. (Róger Erosa Vázquez, "Juan Manuel López Barbeito, *El Cubano*, *El Boletín*, núm. 24, enero-febrero-marzo de 1998, pp. 85-87.)

Además, El Último Bohemio aporta una variante, presente en sus grabaciones de principios de los años setenta, en la que las dos primeras notas de los acordes son ejecutadas en forma de rasgueo invertido, y el silencio y las dos primeras notas del bajo, de cada compás, duplican su valor:



Ejemplo 4. Variante de Pastor Cervera del modelo de acompañamiento guitarrístico de Guty Cárdenas (*Pastor Cervera, trovador*, vol. 2, Discos Pentagrama, PCD 269, 1995).

Cualquiera de los seis bambucos de Pastor Cervera, interpretados por él mismo, reproducidos en los tres discos compactos que Discos Pentagrama sacó a la luz entre 1995 y 1997, manifiesta con suma claridad las aportaciones de este compositor a este género. Sin embargo, la versión de *Nuestro nido*, que a continuación transcribimos, posee el valor agregado de un requinto —introducción y puente— que por su elegancia hace lucir mejor la factura impecable de este bambuco, sin duda alguna una de las joyas de la canción yucateca del siglo XX.²⁴

En los últimos años, afortunadamente, se ha generado entre los intérpretes yucatecos un renovado interés por la música de Pastor Cervera. Grabaciones, artículos periodísticos, homenajes y un cancionero de reciente aparición, también colaboran para que muy pronto la obra de esta figura de la trova yucateca ocupe el lugar que merece en el contexto de la canción popular mexicana.

²⁴ La transcripción de las partes para guitarra, tanto de los ejemplos como de la canción *Nuestro nido*, fue realizada por el guitarrista Ricardo Vega.

Nuestro nido

Bambuco

Letra

AUTOR DESCONOCIDO

Música

PASTOR CERVERA

Guitarra

♩ = 100

Voz

Guitarra

F

Am

9

B7

E7

Am

13 **Voz** **E7** **Am**

De a - mo - res que - ro le - van - tar - te un ni - do

17 **Am** **A7** **Dm**

o - cul - to del mor - tal a la mi - ra - da

21 **E7** **Am**

y ver le - jos del mun - do fe - men - ti - do

25 **E7** **Am**

la rea - li dad de mi - lu - sión so - ña - da.

1.

29 A⁶ E⁷ A⁶ E⁷

2.
fia - da.

33 A⁶ A⁶



Si el hu - ra - cán en - tre las ho - jas zum

37 E⁷





- ba o el es - pa - cio obs - cu - re - ce la tor -

41 A⁶ Dm

men - ta, al es - cu - char el true - no que re - tum -




45  




ba, _____ te ha - bla - ré _____ del a - mor que me a - li -

49    

men - ta. _____




Guitarra

53   

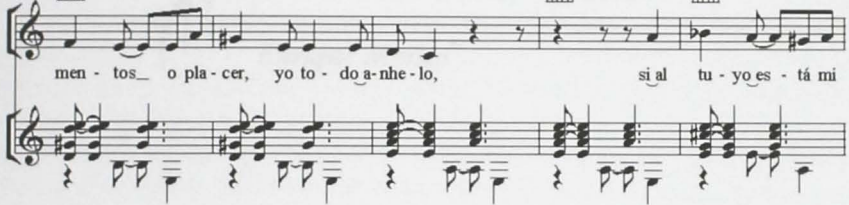
58   

Voz

Tor -

63   


men - tos_ o pla - cer, yo to - do a - nhe - lo, si al tu - yo es - tá mi



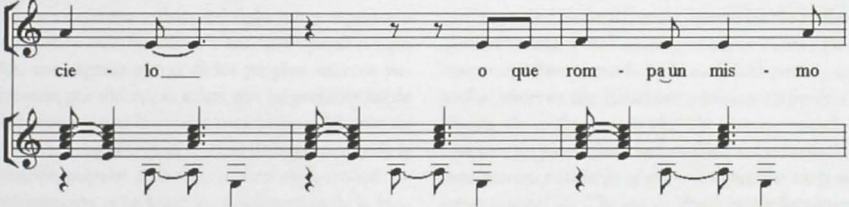
68  


- co - ra - zón u - ni - do... Que un mis - mo sol a - lum - bre nues - tro



73 

cie - lo_ o que rom - pa un mis - mo



76    

ra - yo nues - tro ni - do.





Nuevos ricos, nuevos gustos: La afición musical en Mérida durante el Porfiriato

Enrique Martín*

El artículo expone el estado de la vida musical en la ciudad yucateca de Mérida durante el periodo del Porfiriato, es decir los años de 1876 a 1910 en los que predominó en México la dictadura de Porfirio Díaz. Se examinan las actividades musicales preferidas—tanto por la alta burguesía criolla como por la población mestiza de clases media y baja; se expone la afición creciente de quienes practicaban la música sin tener una formación elemental, y cómo esta afición incrementó la producción de canciones; se expone la importancia que tenían el aprendizaje del piano y el hábito de su ejecución; se relatan las serenatas y veladas que constituían el ejercicio musical público, con los repertorios preferidos: materiales de ópera italiana a fines del siglo XIX y repertorio romántico centroeuropeo y ruso al empezar el siglo XX, con algunas piezas de los propios músicos yucatecos; por último, se aclara que las preferencias de la burguesía por la música para piano y las arias de ópera no impidieron el ascenso de la guitarra y de la canción popular en la vida musical de la ciudad. La información se ha basado en la literatura de la época y en testimonios familiares, tomando en cuenta los enfoques sociológicos de Pierre Bordieu.

This article explains the state of musical life in Mérida, capital of the Mexican state of Yucatán, during the Porfiriato (1876-1910), the years of dictatorial political rule in Mexico by Porfirio Díaz. It examines the musical preferences by the high bourgeoisie of the criollos and by the middle and lower classes of mestizos. It explains the popularization of musical trends by people who lacked basic training but who gave impulse to the further production of new songs. It deals with the growing practices and habits of learning piano. Serenatas (serenades dedicated to beloved women usually performed during the evenings) and veladas (private parties that included singing and the recitation of poetry) constituted a central part of public musical practices and they relied on the following repertoires: the Italian opera at the end of 19th century, romantic Central European and Russian works in the early 20th century, as well as pieces by the Yucatecan musicians themselves. Finally, the author argues that the growing middle-class taste for piano music and arias did not prevent the simultaneous popularity of guitar and popular songs in urban musical life. The author draws on the literature of the period and familiar testimonies, as well as on the work of sociologist Pierre Bordieu.

A partir de 1880, el estado de Yucatán vive un periodo de bonanza económica sin precedente. El crecimiento de las exportaciones de henequén produce fabulosas ganancias a los hacendados, lo cual se refleja naturalmente en los demás sectores de la economía de la región. Junto con las exportaciones henequeneras, aumentan las importaciones de bienes de consumo, entre los que sobresalen los comestibles y prendas de vestir finos y diversos artículos suntuarios para uso doméstico. El incremento de los ingresos y el creciente refinamiento de los gustos de los consumidores de la burguesía—y, hasta cierto punto, de los sectores medios— de Mérida, la capital, “crearon un mercado en el cual influía más la calidad, distinción, refinamiento y seducción de los

* Investigador del Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Fóster del Instituto de Cultura de Yucatán.

productos, que el precio de los mismos”.¹ Esta transformación del mercado afectará igualmente al ámbito cultural: la distinción que busca la burguesía meridana en los bienes de lujo la buscará también en los productos y prácticas artísticos, manifestamente en la música.

En este artículo doy cuenta de un fenómeno que destaca entre los que modifican por esos años la geografía del campo musical meridano: el crecimiento numérico de los aficionados; del mismo modo, examino los cambios de gustos ocurridos en dos de los usos favorecidos por este hecho en la esfera de lo privado: el aprendizaje de un instrumento musical y las veladas literario-musicales.²

Llamo aficionado, diletante o *amateur* a todo aquel que, sin dedicarse a la música profesionalmente —es decir, sin vivir de ella—, participa con asiduidad de alguno de sus usos sociales, bien como intérprete, creador o profesor, bien como aprendiz o escucha. Con Pierre Bourdieu, entiendo por gustos los bienes y las prácticas de una persona o un grupo a través de los cuales se manifiesta su gusto —concebido éste como principio de clasificación o capacidad de distinción—, engendrados en el punto en que se encuentran una demanda y una oferta (cuando alguien dice, por ejemplo, “esa canción es de mi gusto”, quiere decir que su gusto ha encontrado una composición en la que se reconoce).³



Catedral de Mérida. Ilustración publicada en el tomo IV de *México a través de los siglos* (1888).

¹ Víctor Suárez Molina, *La evolución económica de Yucatán*, Mérida, Universidad de Yucatán, 1977, t. I, p. 67.

² Este trabajo deriva de una investigación más amplia en la que se estudian los cambios de los gustos musicales ocurridos en Mérida durante el Porfiriato (*Música y sociedad en Mérida, 1873-1911*, tesis de maestría en Ciencias Antropológicas, Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán, en preparación).

³ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, México, Conaculta- Grijalbo, pp. 181-183.

En estado de nebulosa

Asfixiado por la falta de recursos, luego de casi diez años de enfrentamientos con los sectores conservadores y de esfuerzos punto menos que heroicos para sostenerse, el Conservatorio Yucateco de Música y Declamación, fundado por José Jacinto Cuevas en 1873, al fin se vio obligado a cerrar sus puertas en 1882.⁴ Sus frutos más lozanos estaban a la vista: Pablo Castellanos León, que había recibido lecciones de Cuevas en Mérida y de Melesio Morales en el Conservatorio Nacional, estudiaba en París con Antoine Marmontel; José Cuevas, hijo de José Jacinto, asistía a las aulas del Conservatorio Nacional, y varios egresados del establecimiento yucateco destacaban en Mérida como ejecutantes y profesores. Unos años más tarde, apoyado por Castellanos León, Ricardo Río Díaz viajó a París para estudiar con Ysidore Philipp y Alexandre Guilmant.

A finales de 1884, la capital yucateca contaba con doce profesores y tres profesoras de piano —varios de ellos egresados del Conservatorio Yucateco— que atendían a decenas de estudiantes. Mientras que cincuenta años antes los pianos en la ciudad se contaban con los dedos de las manos, ahora eran más de trescientos⁵ (Mérida tenía cerca de cuarenta mil habitantes). Quienes habían dado clases de canto, cuerdas y alientos en el desaparecido centro de enseñanza musical también impartían lecciones privadas, lo mismo que algunos discípulos suyos, y no faltaban los maestros de guitarra y de mandolina. Muchos de los ejecutantes salidos de las aulas del conservatorio habían encontrado trabajo en las escuelas públicas de la ciudad, casi todas las cuales contaban ya con cátedra de música, y en el Instituto Literario del Estado —cuya academia de música había dado origen al Conservatorio Yucateco— se había formado nuevamente una academia de esa disciplina.⁶

Las noches meridanas eran animadas por la Banda de Música del Batallón 1º de Guardias Nacionales, que dirigía José Agustín de las Cuevas —hermano de José Jacinto—, a la vez director de la orquesta del teatro, y existía

⁴ El nacimiento del Conservatorio Yucateco, sus ideales y sus trabajos se exponen en Enrique Martín, “Hacia la fraternidad y el progreso por las bellas artes: el Conservatorio Yucateco, 1873-1882”, en Piedad Peniche Rivero y Felipe Escalante Tío (coords.), *Los aguafiestas. Desafíos a la hegemonía de la élite yucateca, 1867-1910*, Mérida, Archivo General del Estado de Yucatán - Conacyt, 2002, pp. 145-190.

⁵ Fernando Cantón Frexas, “La música en Yucatán”, *La Revista de Mérida*, noviembre de 1884 (copia a máquina del artículo en el Archivo Baqueiro Fóster del Cenedim).

⁶ *Ibidem*; Arturo Escalante Galera, “Ciencias y artes”, en Álvaro Salazar (ed.), *Yucatán*, Barcelona, 1913, p. 108.

además otra banda llamada de Santiago. Entre los integrantes de estos grupos había también egresados del conservatorio.⁷

En las periódicas retretas que ofrecía la banda de música solían incluirse composiciones de autores yucatecos, entre ellas las de un violinista conocido por su carácter jovial: Cirilo Baqueiro Preve, a quien todos llamaban Chan Cil. La popularidad de este artista rebasaba ya las fronteras de Yucatán y su presencia en los carnavales, al frente de su estudiantina, pronto se volvería indispensable. Para esas ocasiones, él y otros músicos unían su talento al de poetas locales para componer jotas, vales, seguidillas, boleros (españoles), danzas, polcas, etc., que se cantaban de casa en casa. Para los carnavales meridianos de 1883, 1885 y 1887, además de Chan Cil, crearon este tipo de piezas músicos profesionales como Justo Cuevas (hijo de José Jacinto), José Agustín de las Cuevas, Primo W. Encalada y Antonio Hoil, junto con algunos *amateurs*.⁸

“No cabe duda que en nuestros días la música se encuentra adelantada en Yucatán”, se ufana Fernando Cantón Frexas, editor de *El Domingero*, semanario musical cuya sola existencia habla de un mercado digno de consideración.⁹ Sin embargo, no todos opinaban como él. Uno de los redactores de *El Correo Literario*, al comentar la noticia de que estaba por abrirse una academia de música independiente del Instituto Literario del Estado, lamentaba que el desarrollo musical de Yucatán,

aunque algunos pacotilleros literatos lo crean a considerable altura ¡triste es decirlo! solamente se halla en un estado de nebulosa del que no saldrá jamás, si los verdaderos músicos no se unen y se proponen dirigir como es debido el movimiento musical; si los aficionados no siguen a los maestros en el camino que éstos les trasen [*sic*] y si los pudientes (que son muchos) no ayudaren a realizar tan meritoria cuanto patriótica empresa.¹⁰

Igualmente se quejaba de la aridez de la vida artística meridana, que no ofrecía acontecimientos de qué dar cuenta. Esta pobreza se debía, según él, a que “el arte en Yucatán, es mirado con cierta animosidad rayana en el más desconsolador indiferentismo”. Proponía:

⁷ Fernando Cantón Frexas, *op. cit.* El Conservatorio Yucateco dio la oportunidad de estudiar música a jóvenes de todas las clases sociales de Mérida, de modo que, según sus predisposiciones y posibilidades (capitales económico, cultural y social), muchos de quienes frecuentaron sus aulas lograron ubicarse en un mercado de trabajo creado en parte por el propio establecimiento educativo.

⁸ *Carnaval de 1883. Estudiantina*, Mérida, Tipografía de J. Gil Canto, 1883; *Carnaval de 1885. Estudiantina “La Tropical”*, Mérida, Tipografía de Gil Canto, 1885; *Estudiantina “Chan-Sil”* [*sic*], *obsequio que la juventud entusiasta ofrece al bello sexo meridano en el carnaval de 1887*, Mérida, Imprenta Mercantil, 1887.

⁹ Fernando Cantón Frexas, *op. cit.*

¹⁰ XIX [Isidro Mendicuti Ponce], “Crónica general”, *El Correo Literario*, año I, núm. 2, 17 de julio de 1887, p. 9.

Si los jóvenes que componen nuestra sociedad, [que] se quejan amargamente de que en Mérida no se puede vivir por la falta de diversiones, en vez de... quejarse se ocuparan de organizar *soirées*, conciertos, veladas, funciones dramáticas u otras fiestas análogas, en las que el arte dramático, la poesía y la música figuraran como principales agentes, ni ellos se hastiarían, ni muchísimos artistas notables, que entre nosotros tenemos, seguirían luciendo sus habilidades solamente ante las cuatro paredes de sus respectivas moradas, ni el público en fin tendría otro remedio que concurrir a estos torneos del arte en los cuales, después de pasar agradable rato, ganaría una cantidad de buen gusto literario universal y una instrucción artística muy necesaria a todo público ilustrado y culto y amante del progreso.¹¹

La mala opinión que este cronista tenía de la vida musical yucateca estaba influida —al menos en parte— por sus ideas políticas, y muestra que aún no se había extinguido del todo la animosidad que tanto perjudicó al Conservatorio Yucateco.¹² Pero en realidad su punto de vista no se contrapone al de Cantón Frexas, pues no pone en cuestión la existencia de profesionales valiosos, sino que llama la atención sobre la apatía imperante en el campo musical, en especial entre los aficionados. Por otro lado, instruye sobre algunas de las formas legítimas de hacer uso de la música:¹³ según esta perspectiva, el desarrollo musical se mediría por el cultivo de la música entre “los jóvenes que componen nuestra [‘buena’] sociedad” bajo la guía de “verdaderos músicos” y por su consumo en la forma culta, ilustrada y progresista de *soirées*, conciertos, etc., todo ello apoyado financieramente por “los pudientes” (que para entonces ya podían bastante).

Aparte, en la esfera de lo público, existía otra forma culta de consumo de la música, la cual —como las retretas de la banda— era disfrutada por todas las clases sociales de Mérida (juntas pero no revueltas): el teatro. Así, al anunciar la llegada de una compañía de zarzuela, el mismo redactor asevera que “esta noticia debe regocijar a nuestros *dilletanti* [*sic*] y a la sociedad meridana en general, porque se trata de un género de espectáculos que verdaderamente recrea y de artistas de mérito reconocido”. Y auguraba al empresario un mayor éxito si incluía algunas zarzuelas de autores yucatecos, “para gloria de la escena patria, y merecido estímulo de nuestros literatos y compositores, *que no escasean entre nosotros*”.¹⁴

¹¹ *Ibid.*

¹² *El Correo Literario* se inclinaba marcadamente del lado conservador, como es notorio por los nombres de sus redactores y colaboradores.

¹³ Empleo el adjetivo “legítimo”, con Bourdieu, para referirme a una acción o un uso dominante reconocido tácitamente como tal.

¹⁴ XIX [Isidro Mendicuti Ponce], “Crónica general”, *El Correo Literario*, año 1, núm. 7, 16 de octubre de 1887, p. 50. Subrayado mío.

La plaga de los diletantes

Pero si faltaba el interés entre los jóvenes meridianos por organizar *soirées*, veladas, etc., cada vez eran más quienes, sin ser profesionales, tocaban, enseñaban y hasta componían. En un artículo publicado en *Álbum Literario*, un autor de la época se refiere a la proliferación de aficionados que se produce hacia 1890:

Yo no sé en qué consiste; pero es el caso que de algún tiempo a esta fecha, se ha desarrollado entre nosotros, con la devastadora fuerza del huracán, una afición ¡tremenda ciertamente! que amenaza traer abajo todas las aficiones de nuestro gran país, que no tiene pocas: la afición musical.¹⁵

Y expresa su acuerdo con la fundación de conservatorios y sociedades filarmónicas para cultivar la música, pues ello “sería menos malo que fundar un manicomio para poner allí tantos locos de remate, tantos *dilettantes*, esos piojos que chupan al arte, lo debilitan y le dejan tan mal parado”.¹⁶

La clasificación de los aficionados que ofrece enseguida no tiene desperdicio, pues deja conocer las características de las especies que brotaron y se extendieron por el campo musical meridano en esos años: los “diletantes profesores”, los “diletantes de oído” y los “diletantes compositores” o “guaracheros”.

El “diletante profesor” imparte clases particulares de música; es joven, apenas sabe algo de solfeo y menos de piano u otro instrumento, pero le sobra petulancia;

estudia la preparatoria, o teneduría de libros... o hace velas de sebo; en fin, cualquier cosa, porque, como él dice, la profesión no da nada, y es preciso ocuparse en otras cosas que produzcan dinero [...] Cuando alguien le pide su opinión sobre un punto difícil de la música, él se sonríe y mira a su interlocutor con aire de protección; y así disfraza perfectamente su ignorancia.¹⁷

El “diletante de oído”:

Nunca estudió música porque *su hado* se lo impidió siempre; pero en el fondo de su alma se cree más músico que el mismo Mozart. “¡Ah! si yo hubiera estudiado —dice—, [i] quién sabe qué hubiera sido de mí!” Su desquite es ir a las retretas y aprenderse de memoria todas las mazurkas y las polkas que están de moda y tararearlas después al son de su guitarra, instrumento que aporrean casi todos los *dilettantes* de esta clase.¹⁸

¹⁵ Maravillas, “Los dilettantes”, *Álbum Literario*, t. 1, núm. 17, 15 de abril de 1892, p. 129.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, pp. 129-130.

El “dileante compositor” es, para el articulista, el más pernicioso, “pues se propone nada menos que *hacer música*”. El apodo de “guarachero” que le cuelga alude al género de piezas que compone. Como tampoco suele saber música, pide a otros que le escriban sus composiciones, aunque a veces esto le cause sinsabores. Así le pasó a uno, que se quejó de haber sido plagiado:

- ¿Cómo —le dije— consintió V. en semejante picardía?
- ¿Qué quiere V.? El que me escribía mis piezas...
- ¿Pues no V. las escribía?
- No, señor, por desgracia no sé música.
- ¿Cómo es eso? —le pregunté en el colmo de la admiración. Entonces, [¿] cómo componía V. sus piezas?
- De la manera más sencilla: silbando.¹⁹

Profesores con escasos conocimientos, aficionados “líricos”, compositores que silbaban sus creaciones... Igual que en los patios traseros de las casas de Mérida, en el campo musical de la ciudad crecía sin ton ni son una vegetación variada y exuberante, que daba frutos de todas clases y calidades (precisamente algunas composiciones de los “guaracheros”, tan poco apreciados por el articulista, formarán parte de las primicias de lo que más tarde se conocerá como canción yucateca).

El crecimiento en la demanda de lecciones habría propiciado el aumento de la oferta, incorporando como profesores al campo musical a aficionados con conocimientos elementales. No siendo muy amplios los alcances de éstos ni las exigencias de sus alumnos, la mayor parte del repertorio que se puso en circulación en aquellos años fue de carácter ligero, de fácil ejecución y bailable —acorde con el muy generalizado gusto por el baile, que algún escritor de entonces apodó “coreomanía”.²⁰ Junto con el número de estudiantes de piano u otros instrumentos habría crecido el de los autodidactos, quienes no por desconocer la notación dejaban de tocar —la guitarra, por lo general— y cantar. Precisamente, la amplia circulación que tuvo la canción en este momento se debe a estos *amateurs*.

El aumento de los ejecutantes aficionados propició el auge de la creación, estimulado a su vez, principalmente, por bailes y serenatas. De igual manera que quien aprendía a versificar pergeñaba versos para conquistar a su enamorada, muchos de quienes aprendieron a aplastar las teclas del piano o a rascar la guitarra se atrevieron a componer piezas de baile o canciones de serenata.

¹⁹ *Ibid.*, p. 130.

²⁰ Pastor Urcelay, “Coreomanía”, *Album Literario*, t. 1, núm. 15, 15 de marzo de 1892, pp. 113-114. Algo parecido ocurrió en el resto de México (cfr. Ricardo Miranda, “¡A tocar, señoritas!”, en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica- Universidad Veracruzana, 2001, pp. 95-99).

Así, por medio de la imprenta —para el caso de las primeras— o a través de la transmisión oral —para las segundas—, el repertorio de los diletantes se enriqueció con decenas de obras de autores locales.

Los “verdaderos músicos”, es decir, los profesionales, no quedaron al margen de este movimiento. Al contrario, participaron de lleno en él como profesores, compositores, ejecutantes, directores, arreglistas, editores o transcritores. Cirilo Baqueiro, Arturo Cosgaya, Justo y José Cuevas, José Agustín de las Cuevas, Ramón Gasque, Francisco Heredia Rosado, Antonio Hoil, Domingo M. Ricalde y Filiberto Romero se encuentran entre los más polifacéticos.

Este *boom* de la afición musical es notorio en el hecho de que varias publicaciones periódicas de entonces (*El Recreo Artístico*, *La Ilustración Yucateca*, *Bouquet de Bellas Artes*)²¹ incluyen en sus páginas partituras de piezas para piano y por lo menos dos están dedicadas exclusivamente a difundir música impresa (*J. Jacinto Cuevas* y *La Gaceta Musical*).²² Lo más interesante es que casi todas las composiciones publicadas son obra de yucatecos. Nada más en los ejemplares que se conservan de *J. Jacinto Cuevas*, semanario que apareció regularmente de 1888 a 1894, se hallan los nombres de unos sesenta. De éstos, por lo menos la mitad no eran profesionales de la música.

El auge de la canción puede medirse por las 436 letras —desafortunadamente, sin nombres de autores— recogidas en *El ruiseñor yucateco*, colección que, además de canciones de la península, incluye composiciones españolas, cubanas y de otras partes de México. Se ha estimado que entre 130 y 175 de ellas se deben a compositores yucatecos, entre los cuales hemos identificado a los profesionales Chan Cil, Antonio Hoil, Fermín Pastrana —apodado Huay Cuc— y Alfredo Tamayo y al abogado Marcial Cervera Buenfil.²³

²¹ *El Recreo Artístico* (1892), *La Ilustración Yucateca* (1897), *Bouquet de Bellas Artes* (1904). Ejemplares sueltos de estas revistas se conservan en el Centro de Apoyo a la Investigación Histórica de Yucatán.

²² Juan D. Cuevas (ed.), *J. Jacinto Cuevas*. Composiciones musicales para piano fuerte por varios autores yucatecos (1888-1994); Arturo Cosgaya (ed.), *La Gaceta Musical* (1895). El Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Fóster y el Museo de la Canción Yucateca poseen colecciones incompletas de *J. Jacinto Cuevas*. En el primer centro se conserva una colección completa de *La Gaceta Musical*.

²³ Juan Ausucua (comp.), *El ruiseñor yucateco*. Colección de canciones de todos los géneros. Arias, romanzas, dúos, tríos, cuartetos, coros, etc. y danzas, mazurkas, vales, guarachas, jaranas y otras. Primera parte: Mérida, Galo Fernández - Librería “La Constancia”, s/f [ca. 1902-1904]. Segunda parte: México, El Parnaso Mexicano, s/f (algunos ejemplares de la segunda parte: Bérgamo, Italia, 1906). Las estimaciones sobre el número de canciones según su origen en Miguel Civeira Taboada, *Sensibilidad yucateca en la canción romántica*, Toluca, Gobierno del Estado de México- Fonapas, 1978, p. 29, y Enrique Martín, “*El ruiseñor yucateco*. Canciones que cantábamos hace un siglo”, en preparación.

El piano y otros signos de distinción

Aprender a tocar el piano o a cantar era algo que desde hacía tiempo se consideraba de buen gusto entre la burguesía meridana. En las veladas organizadas hacia 1870 por la Academia Artístico-Recreativa y El Liceo de Mérida, en las que coincidían músicos profesionales y aficionados, éstos tocaban el piano o cantaban, dejando a los primeros la ejecución de otros instrumentos. La guitarra —tañida por nota—, que en 1860 todavía disputaba al piano un lugar en el gusto de las jóvenes, para entonces había sido desplazada, situación que corresponde —tardíamente, si hiciera falta decirlo— al ascenso internacional del piano como el instrumento burgués por excelencia.

Con la prosperidad que disfruta Yucatán desde 1880, el aprendizaje del piano se vuelve obligatorio no sólo para las jóvenes —y en menor medida, para los varones— de la burguesía, sino también para las de la clase media *de vestido* y hasta para las hijas de algunos *mestizos* con recursos.²⁴ La prensa, las crónicas y las obras literarias de la época dan cuenta del estudio del piano como parte indispensable de la educación de las señoritas. Ermilo Abreu Gómez (1894-1971) recuerda que, a la hora de la siesta, “la gente cierra ventanas y postigos en tanto que las jovencitas repasan el piano: Do, Re; Do, Re, Mi; Do, Re, Mi, Fa; Do, Re, Mi, Fa, Sol...”²⁵ El mismo autor de *Álbum Literario* que abomina de los diletantes se detiene, antes de hablar de las “mujeres *dilettantes*”,

²⁴ La sociedad meridana del Porfiriato estaba dividida en dos estamentos: los *blancos* y los *mestizos*. Aunque el factor racial no estaba del todo ausente en esta clasificación —es verdad que había una mayor proporción de sangre indígena entre los últimos—, en realidad el principal elemento que distinguía a ambos grupos era el traje: mientras que los *blancos* —llamados entre los *mestizos* “gente *de vestido*”— vestían a la europea, los *mestizos* usaban su traje tradicional: hipil las mujeres; pantalón y filipina blancos, sombrero y alpargatas los hombres. Dentro de este sistema, cada individuo vestía un traje u otro y era identificado con la clase a que correspondía su indumentaria. El vestido se asignaba desde la cuna, según el de los padres; los matrimonios entre miembros de clases distintas eran extremadamente raros. Correlacionados con la indumentaria estaban otros factores que diferenciaban a la gente *de vestido* de los *mestizos*: la riqueza, la educación, la ocupación, los rasgos físicos, la lengua y el lugar de residencia en la ciudad. En general, los *mestizos* pertenecían al estrato más pobre de la sociedad, apenas tenían oportunidad de estudiar hasta tercero o cuarto año de primaria, se dedicaban a labores artesanales, presentaban más rasgos físicos indígenas, hablaban más maya y habitaban en los suburbios de la ciudad. (Véase Asael T. Hansen, “Change in the Class System of Merida, Yucatan, 1875-1935”, en *Yucatan, a World Apart*, Alabama, The University of Alabama Press, 1980, pp. 122-141.) Sobre la transformación que sufre este sistema según se observa en las manifestaciones simbólicas de ambos grupos, véase Enrique Martín, “Yo bailé con don Porfirio. Sociedades coreográficas y luchas simbólicas en Mérida, 1876-1910”, *Chacmool. Cuadernos cubano-mexicanos*, tomo 1, México, Cámara de Diputados-LVIII Legislatura, 2003, pp. 222-257.

²⁵ Ermilo Abreu Gómez, *Cosas de mi pueblo. Estampas de Yucatán*, México, B. Costa Amic [1956], p. 27

con una pregunta retórica: “¿Verdad, lectora bella, que rabiarás contra mí si al tiempo de recibir este artículo estuvieses triturando con tus blancos y torneados dedos a la infeliz *Norma* de Bellini, o al no menos desgraciado *Trovador* de Verdi?”²⁶

La presencia del piano en la clase media *de vestido* puede ejemplificarse con un par de pasajes de las novelas *El último esfuerzo* (1896) y *El sargento primero* (1905), de Delio Moreno Cantón (1863-1916). En la primera se lee cómo, en la casa “ni buena ni mala” del licenciado Felipe Ramos Alonzo,

No pasarían muchos meses sin que entrara a completar el mueblaje y a hacer pareja con el espejo [de la sala de recibo], un piano, cuando Felipito, de doce años ya, terminara el solfeo que estaba estudiando en el Colegio.²⁷

Cecilia, protagonista de la segunda novela, narra cómo su padre, de oficio sastre,

no perdonó medio, ni sacrificio para darnos la mejor instrucción posible, haciéndonos asistir a los mejores colegios; y cuando, satisfecho por mis buenas notas en la clase de piano, le insté a que me comprara uno, se prestó a ello de buena gana. Y vi entrar con alborozo de jovencita, la resplandeciente caja musical, sin curarme de calcular la importancia que el gasto representaba en los recursos de la casa.²⁸

Y las hijas de Rudesindo Martín, *mestizo* que fue distribuidor para Yucatán y Campeche de fonógrafos y discos de la Columbia desde 1907, también tuvieron piano y recibieron lecciones del instrumento.²⁹

De manera que, conforme fue creciendo la demanda, la ejecución del piano fue perdiendo su carácter exclusivo y distintivo de la burguesía meridana. ¿Qué fue lo que ocurrió entonces? Ya no se trató sólo de recibir lecciones del instrumento. Otros factores adquirieron peso: el profesor, el repertorio y la participación en veladas literario-musicales.

En lo que toca a los profesores, los requerimientos de distinción fueron cubiertos por pianistas locales que habían estudiado fuera del estado. Los más reputados: José Cuevas —egresado del Conservatorio Nacional—, Ricardo

²⁶ Maravillas, *op. cit.*, p. 131.

²⁷ Delio Moreno Cantón, *Poesía, narrativa, teatro*, Mérida, Ayuntamiento de Mérida, 2000, p. 167. Agradezco a Jorge Cortés Ancona haberme indicado los títulos de ésta y otras novelas yucatecas cuya acción transcurre en la época porfiriana.

²⁸ Delio Moreno Cantón, *El sargento primero*, Mérida, Juan Ausucua Alonso, Imprenta de *La Revista de Mérida*, 1905, p. 18.

²⁹ Entre los retazos de la historia de Rudesindo Martín, mi bisabuelo, que conozco por boca de mi padre, figura la de su fortuna dilapidada a su muerte por su primogénito y la del embargo consecuente, que dejó a la tía Lupe sin piano donde estudiar.

Río Díaz —alumno de Philipp en París—, Benjamín Aznar Rivas —graduado en el Real Conservatorio de Milán— y, algo después, Filiberto Romero —salido de las aulas del Conservatorio de México. Haber estudiado fuera de Mérida los proveía de un capital simbólico del que carecían otros.³⁰ No era lo mismo recibir lecciones de piano de cualquier “diletante profesor” que de Ricardo Río Díaz. En la novela *Hada madrina*, de Fina Espinosa Riestra (1890-?), una de las protagonistas, hija de un político liberal y de una dama de familia aristocrática, “con maestría semejante a la de sus profesores, los inolvidables artistas yucatecos, Ricardo Río y Filiberto Romero, ejecutaba al piano selecta música clásica”.³¹

El Instituto Musical de José Cuevas, fundado en septiembre de 1906, sacó provecho de las ganancias sociales y simbólicas que reportó al hijo de José Jacinto el haber dirigido la orquesta que tocó en la velada ofrecida a Porfirio Díaz durante su visita al estado en febrero de ese año. El nuevo establecimiento vino a llenar así los requerimientos de esa porción —más bien pequeña— de la burguesía meridana que reconocía en la ejecución esmerada de obras de grandes autores el consumo legítimo de obras legítimas. Es significativo el hecho de que, durante su primer año de labores, el Instituto Musical haya ofrecido solamente lecciones de piano y de canto.³²

Por lo que respecta a esta última disciplina, uno de los profesores preferidos por los jóvenes, desde su regreso de Europa en septiembre de 1908, fue Gustavo Río, entre cuyos alumnos llegaron a figurar sobrinos y nietos de Olegario Molina —el hombre más poderoso del estado, ex gobernador y a la sazón ministro de Fomento de Díaz—, así como otros retoños de la Casta Divina.³³ Quienes se interesaban por el violín recurrían a Cayetano de las Cuevas, cubano radicado en Mérida desde 1893, o a Asunción Sauri, quien, después de concluir sus estudios en el Conservatorio Nacional, había sido discípulo de José White en París.

Sin embargo, se llegó a importar maestros —¿de dónde había de ser?— de la Ciudad Luz (como el *champagne*, los vinos, los perfumes, la ropa y tantos otros bienes que consumía la alta burguesía): en 1906, la cantante Matilde

³⁰ El “capital simbólico”, según Bourdieu, no es más que el capital económico, cultural, escolar o social “cuando es reconocido como tal, según las categorías que impone”. (*Choses dites*, París, Minuit, 1987, p. 160.)

³¹ Fina Espinosa Riestra, *Hada madrina*, Mérida, Compañía Tipográfica Yucateca, 1941, p. 29.

³² *Reglamento del Instituto Musical de Mérida de Yucatán*, Mérida, Imprenta Gamboa Guzmán, 1907, p. 11.

³³ Gustavo Río, *Mis memorias*, mecanuscrito, Mérida, 1960, p. 92v. (Copia fotostática del original en el Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales Gerónimo Baqueiro Fóster.)

Bruguère fija su residencia en Mérida, con el propósito de dedicarse a la enseñanza, y *Artes y Letras* publica su fotografía con una larga y elogiosa nota de Alfredo Tamayo;³⁴ al año siguiente, llega a Mérida la pianista Paula Joutard, a quien, según *La Revista de Mérida*, habían escuchado en Europa personajes tan notables como el pianista Pablo Castellanos León y los ministros José Yves Limantour y Olegario Molina (precisamente, lo primero que hará la pianista al llegar a Mérida será dar un recital en casa del ex gobernador).³⁵ No era lo mismo estudiar con don Pepe Cuevas que con la Joutard. Desde luego, ésta se vendía más cara, como que era importada de Francia...³⁶

Otro elemento distintivo era el repertorio. No era lo mismo tocar a Mozart o a Chopin que cualquier danzón de moda. Desde luego, los profesores con más estudios enseñaban a ejecutar a los grandes autores europeos (aunque probablemente a la mayoría de sus alumnos les atrajera más tocar piezas de baile).³⁷ En el programa de la clausura de cátedras del Instituto Musical de José Cuevas de 1908 se tocaron obras orquestales de Haydn y Mozart y piezas para piano de Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Chopin y Grieg (sin embargo, también se escuchó *Les follies* de Waldteufel y alguna otra obra ligera).³⁸ Por lo demás, la transformación de los gustos legítimos en materia de repertorio salta a la vista al repasar los programas interpretados en veladas literario-musicales, otra práctica identificada con el consumo distinguido de la música.

Música selecta para público ídem

La velada literario-musical celebrada en el salón de una residencia meridana ante un público escogido se concebía desde tiempo atrás como una de las

³⁴ Alfredo Tamayo, "Miss Matilde Bruguère", *Arte[s] y Letras*, año II, núm. 19, diciembre de 1906, p. 72.

³⁵ "Notas sociales y personales", *La Revista de Mérida*, 7 de marzo de 1907, p. 2.

³⁶ Así lo deja saber un aficionado, a quien una señora conocida le cuenta "que a Demecia [sic] le da clase de piano la Joutard; que le pagan cuatrocientos pesos por dos clases cada tres meses y no sé cuántos más chismes". (Celedonio Meliflor [Julio Río Ceballos], [el título se perdió con un fragmento que falta al ejemplar], *La Campana*, 26 de junio de 1907, p. 1.) Se trata, claro, de una exageración. Lo que sí sabemos es que en el instituto de don Pepe Cuevas se cobraban diez pesos al mes por dos clases de piano semanales. (*Reglamento...*, *op. cit.*, pp. 8-9.)

³⁷ Benjamín Aznar Rivas, conteniendo la bilis, se queja de que "estás empeñado en retener alguna frase de la 'Patética' de Beethoven y al pasar por cualquier calle te disparan, cual si fueran petardos, el 'morrongo' en un piano" (Benjamín Aznar R[ivas], "Palabras sin música", *Álbum yucateco*, 1903, p. 87.)

³⁸ Raúl [Fernando Cantón Frexas], "Miscelánea", *Artes y Letras*, año IV, núm. 4, agosto de 1908, p. 70.

formas más elevadas del consumo musical. Precisamente, es la organización de este tipo de funciones lo que en sus primeros años distinguía a la sociedad coreográfica El Liceo de Mérida (fundada en 1870), cuyos miembros se veían a sí mismos como aristócratas. Ya se ha referido cómo, a fines de los años 1880, un redactor de *El Correo Literario*, al lamentar la pobreza de la vida artística meridana, ponderaba la organización de *soirées*, veladas, etcétera.

Sin embargo, en la ciudad no se efectuarán veladas y recitales de manera más o menos constante hasta mediados de la primera década del siglo XX, cuando se fundan varias sociedades literarias que, entre otras actividades, promueven estos actos, por lo general como celebraciones o conmemoraciones de personajes o hechos. Las veladas literario-musicales llevadas a cabo por La Arcadia, la Sociedad Lord Byron o La Bohemia representan “brillantes notas” en la más bien monótona vida artística de Mérida: en ellas participan sus socios —escritores la mayoría— y artistas cercanos a ellos, y los asistentes son personas “distinguidas” en razón de su capital económico, cultural o social. Poesía y música “selectas” para un público “selecto”.

Sobran los ejemplos que muestran la identificación de esta práctica como la forma más conspicua del consumo musical. En las crónicas de veladas literario-musicales de la revista *Artes y Letras*, órgano de la Sociedad Lord Byron, no faltan los adjetivos “elegante”, aplicado a la casa donde se realizó la reunión; “distinguido”, al público —compuesto de “damas”, “caballeros” y “señoritas”—, y “selecto” o “exquisito”, al programa. Estos adjetivos conforman un haz de rasgos distintivos que permite diferenciar estas reuniones de las que realizaban otras clases sociales. Un botón de muestra:

La nota artística más notable de este mes, es sin duda, la velada literario-musical que la Congregación Mariana de Señoritas, dio en honor de María —en la *elegante* morada del señor don Audomaro Molina [...]

Una *distinguidísima* concurrencia de damas y caballeros llenaba totalmente los amplios salones de la casa del señor Molina. El programa que se desarrolló en esta velada, no podía ser más *selecto*.³⁹

La velada de veladas, empero, fue la celebrada en febrero de 1906 en la hacienda Sodzil, propiedad de Olegario Molina, en honor del personaje más ilustre del país: el presidente Porfirio Díaz. Aquello se pretendió que fuera la Atenas de Pericles: en el marco de un remedo de las ruinas del Partenón, ante la crema y nata de la oligarquía henequenera, los literatos más renombrados —Justo Sierra, Peón Contreras, José Inés Novelo— dijeron versos y leyeron

³⁹ “Brillante nota de arte”, *Artes y Letras*, año III, núm. 8, diciembre de 1907, p. 64. Subrayados míos.

discursos, y los músicos de mayor prestigio —Pepe Cuevas al frente de la orquesta, el violinista Justo Uribe, la arpista Mercedes Burgos, la cantante Elena Marín— ejecutaron obras igualmente prestigiosas: Schubert, Bizet, Massenet...⁴⁰ (¡Y había quienes los tachaban de esclavistas y bárbaros...!)

A las veladas literario-musicales de la burguesía meridana solían asistir también las familias de clase media con relaciones o aquellas cuyas hijas tocaban o cantaban bien. La protagonista de *El sargento primero*, por ejemplo, que es hija de un sastre, toca el piano en una función de beneficencia, y, con su hermana, que tiene bonita voz, participa en otra velada que se realiza como parte de una fiesta de aniversario de bodas, a la cual fueron invitadas “no obstante que era de familias ricas”.⁴¹

Parece que esta práctica llegó a cultivarse incluso entre los *mestizos* pertenecientes a sociedades coreográficas. No es de extrañar, pues si los miembros de estas agrupaciones, que conformaban una suerte de élite *mestiza*, imitaron a la gente *de vestido* en sus bailes, también pudieron hacerlo en este uso de la música. Un ejemplo: la Recreativa Popular, sociedad coreográfica *mestiza*, celebró en 1909 su aniversario con “una velada filarmónico-literaria y un baile”.⁴² Los participantes y asistentes no eran, claro, los mismos de las reuniones de la clase dominante, y el programa acaso no sería tan “selecto”.⁴³

En cuanto al repertorio que se interpretaba en estas tertulias, la transformación que sufrió en treinta y cinco años puede apreciarse al comparar los programas de las veladas de El Liceo de Mérida y la Academia Artístico-Recreativa de los años 1870 y 1871 con los de las funciones organizadas por las sociedades Lord Byron, La Arcadia, La Bohemia y Eligio Ancona entre 1905 y 1909.⁴⁴

⁴⁰ Aparte las crónicas periodísticas del momento, una reseña de la velada de Sodzil puede leerse en Rafael de Zayas Enríquez, *Yucatán. Su pasado, su presente, su porvenir*, Nueva York, J.J. Little & Ives Co., 1908.

⁴¹ Delio Moreno Cantón, *El sargento...*, *op.cit.*, pp. 37 y 60-61.

⁴² “Sociales. Velada y baile para el domingo”, *Diario Yucateco*, 8 de abril de 1909, p. 2.

⁴³ Por lo demás, en sesiones como ésta, que concluían con baile, tanto entre la gente *de vestido* como entre los *mestizos*, la parte meramente musical era poco atendida porque la mayoría de los invitados esperaba con ansiedad el momento de moverse al compás de la música para hablar con el (la) elegido(a) de su corazón. Cecilia, protagonista de *El sargento primero*, cuenta que en una velada-baile “nos aplaudieron mucho [a los participantes en la parte musical...] sin embargo de que aquella brillante tertulia casi no nos atendía, entretenida en la conversación y ansiosos los jóvenes de que termináramos cuanto antes para que comenzara el baile”. (Moreno Cantón, *op. cit.*, p. 60.)

⁴⁴ Los programas de las veladas de 1870-1871, en *La Revista de Mérida*, 2 y 23 de febrero, 1 de mayo y 29 de julio de 1870, y 14 de enero de 1872; y *La Razón del Pueblo*, 10 de agosto, 2 de septiembre y 3 y 12 de octubre de 1870. Los programas de veladas realizadas entre 1905 y 1909, en *Artes y Letras*, números correspondientes a los meses de octubre y diciembre de 1905; octubre, noviembre y diciembre de 1907; enero y junio de 1908 y mayo de 1909; así como en *La Revista de Mérida*, 16 de abril de 1907.

Hacia 1870, prácticamente sólo se tocaban fantasías, caprichos o variaciones basados en temas de óperas románticas italianas y se cantaban números de estas mismas óperas o de zarzuelas. En la primera década del siglo XX, Bellini, Donizetti y Verdi han sido desplazados por Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Chaikovski y Massenet. La zarzuela también parece haber dejado de identificarse con este tipo de forma de consumir la música (sólo en una velada de la Sociedad Lord Byron se canta una romanza de Barbieri, a la que se alude como “sencilla pero inspirada”). En ambas épocas se ejecutan algunas obras de autores locales: de J. Jacinto Cuevas y de su hermano J. Agustín de las Cuevas en 1870; de Filiberto Romero tres décadas más tarde.

Tanto en las veladas de 1870 como en las de treinta y tantos años después alternan los profesionales con los aficionados: en las primeras intervienen José Jacinto Cuevas, José Agustín de las Cuevas, Primo W. Encalada, José Isabel Heredia y Manuel Solís; en las segundas, José Cuevas, Paula Joutard, Filiberto Romero, Cayetano de las Cuevas y Francisco Heredia Rosado. Si en las reuniones de El Liceo y la Academia Artístico-Recreativa se escucharon algunos dúos de instrumento de aliento y piano, esto se debió a que J. Jacinto Cuevas tocaba el clarinete; su hermano Agustín, la flauta, y Encalada, ambos instrumentos. En las funciones realizadas a principios del siglo XX, sólo suenan las voces del piano, del violín y del violonchelo. El gusto por el canto —eso sí— se sostiene, aunque en el repertorio ya no figuren ni Verdi ni Donizetti.

Es claro, por lo anterior, que las imágenes sociales de la ópera romántica italiana y de la zarzuela cambiaron durante el Porfiriato. Al ponerse en sintonía los gustos del sector más ilustrado de la burguesía de Mérida con los de la burguesía europea, aquella música, que había sido del mejor gusto, dejó de escucharse en las veladas. A ello contribuyeron sin duda los músicos que se formaron fuera del estado y que, al mismo tiempo que dieron a conocer a los grandes autores del clasicismo y el romanticismo, transmitieron a sus alumnos —pertenecientes a la “mejor sociedad”— cierto menosprecio hacia el sentimentalismo franco y elemental de la ópera romántica italiana y las melodías sencillas y pegajosas de la zarzuela española.

También puede observarse que la imagen social de los instrumentos de aliento los lleva a verse relegados a espacios menos “distinguidos” —las retretas, el teatro—, en tanto que los timbres del piano, el violín y la voz humana se afirman como los preferidos de los salones burgueses.

Lo anterior no significa que la generalidad de la burguesía de Mérida haya gustado de la música que se tocaba en las veladas literario-musicales. El rotundo fracaso de Ricardo Ríos Díaz en su intento de hacer escuchar a los meridianos música orquestal y varios testimonios de la época evidencian que los gustos más comunes en materia musical eran en realidad otros, más en consonancia con la escasa ilustración de los nuevos ricos yucatecos. Sólo

citaré a un par de escritores, de objetividad incuestionable. Ermilo Abreu Gómez —en cuyas memorias se hallan varias alusiones al mal gusto imperante entre los meridianos *de vestido*— se refiere a un tío suyo, guitarrista, que “tocaba bien, según decían los entendidos, y su repertorio se salía de lo vulgar; pero él sabía que con Bach y con Mozart, en aquel medio ramplón, no era posible ganar un real ni ser estimado”.⁴⁵ Y Julio Río Ceballos —que también era músico— presenta a otro ejecutante a quien una matrona prototípica le pide que toque “la Caballería Robustiana [*sic*]” o que cante “algo de la Marina o de Jugar con ‘juego’”.⁴⁶ Ésos y no otros eran los auténticos gustos de aquella burguesía que, al decir de un panegirista de Olegario Molina, había exhibido durante la visita de don Porfirio todo su *savoir faire*.⁴⁷

Ascenso de la guitarra y la canción

Fuera de los salones, en espacios domésticos más íntimos, en las calles, en las cantinas y acaso en los burdeles, la guitarra y la canción ganaban terreno. Era la guitarra, según se ha anotado, el instrumento preferido de los diletantes “de oído” y también de los “guaracheros”, que eran legión. Y si la mayor parte de la población compartía el gusto por las retretas y el teatro —medios principales para la circulación de obras entre quienes no leían música—, cabe suponer que estos aficionados pertenecían a todas las clases sociales.

La burguesía no le hacía el feo al instrumento, aunque ni su ejecución ni su repertorio se consideraban de la misma altura que los del piano. En su novela *Hada madrina*, por ejemplo, Fina Espinosa Riestra reconstruye una reunión de sobremesa en Progreso, en la cual una joven de clase alta canta canciones de Antonio Hoil y de Chan Cil acompañándose de guitarra.⁴⁸

A lo largo de la escala social, tocaban la guitarra desde un Juan Manuel Vargas, profesor del Instituto Literario —también autor de canciones—, hasta un vecino de Ermilo Abreu Gómez que “componía, entre otras cosas, zapatos”.⁴⁹ Sobre este personaje, relata el autor de *Canek*:

⁴⁵ Ermilo Abreu Gómez, *La del alba sería*, México, Botas, 1954, p. 36.

⁴⁶ Celedonio Meliflor, *op. cit.*

⁴⁷ Alfonso E. López, *El verdadero Yucatán. Boceto social-político-financiero*, México, J.J. Gildart, ed., 1910, p. 22. En abundancia de pruebas, puedo atestiguar que la burguesía meridiana actual, heredera parcial de aquella, consciente de que la música de concierto es la que *va* con su estatus, elige este tipo de música, por ejemplo, para sus matrimonios, aunque sus gustos por lo general no van más allá del *Ave Maria* de Schubert y el “Aleluya” de *El Mesías*.

⁴⁸ Fina Espinosa Riestra, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁹ Ermilo Abreu Gómez, *op. cit.*, p. 50.

A veces le oía tocar la guitarra. Tocaba bien, cosas de la época: aires populares, trozos de ópera y de zarzuelas [...]

Después de cumplir con sus heterogéneas tareas, se permitía un descanso. Tañía, entonces, la guitarra y dejaba oír innumerables canciones y composiciones, “ora nuevas, ora viejas, ora alegres, ora tristes”, como él mismo decía.⁵⁰

En las estudiantinas, que organizaban los jóvenes para los carnavales, se empleaban guitarras y mandolinas. Grupos con guitarras participaban también en los desfiles de carnaval. Ambos instrumentos se hallan igualmente en el conjunto de Chan Cil y en otros que llevaban serenatas, los cuales solían incluir también instrumentos de cuerda frotada.

La portada del cancionero *El ruiseñor yucateco* es elocuente: una *mestiza* tañendo una guitarra. Al final del segundo tomo, que vio la luz en 1906, el editor —el librero español Juan Ausucua— incluye un método de guitarra, “libro utilísimo, especialmente en países como éste, en el que la afición a ese armónico y melodioso instrumento está grandemente difundida”.⁵¹ Para ese mismo año, la *Nueva arte para aprender a acompañar con guitarra* iba ya por su tercera edición.⁵² Además, si hiciera falta otra prueba, las guitarras producidas en Yucatán eran entonces objeto de comercio local, nacional y hasta exterior.⁵³

Del carácter “plebeyo” del instrumento —frente al carácter “noble” del piano— dan cuenta el desprecio con que el crítico de los diletantes se refiere a los que “aporrean” la guitarra y el hecho de que no se escuche en veladas literario-musicales ni figure en el plan de estudios del Instituto Musical de José Cuevas.⁵⁴ Otra evidencia la aporta alguna fotografía de estudio que muestra a un grupo de *mestizos* con una guitarra y botellas de cerveza.⁵⁵

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 119 y 121-122.

⁵¹ Francisco Ballesteros, prólogo a Juan Ausucua (comp.), *El ruiseñor yucateco*, segunda parte, *op. cit.*, p. 4.

⁵² N.S.G. *Nueva arte para aprender a acompañar con guitarra*, Carlos Guzmán O., ed., 3ª edición, 1906.

⁵³ Víctor Suárez Molina, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁴ Hubo en Mérida, empero, algunos guitarristas que cultivaron un repertorio elevado: José María Osorno, quien publicó una pieza para el instrumento en *El Repertorio Pintoresco* (1862) y alguna para piano en *J. Jacinto Cuevas*; el trovador Huay Cuc, de quien se dice que no gustaba del rasgueo —forma de ejecución popular—, y el tabasqueño Francisco Quevedo, quien —como excepción que confirma la regla— sí tocó en alguna velada.

⁵⁵ Retrato de estudio, s.f. Fototeca Pedro Guerra de la Universidad Autónoma de Yucatán, 2A04-928. Siendo la guitarra un elemento más de la utilería del estudio fotográfico, es válido suponer que la sociedad de la época identificaba al instrumento con la disipación.

El *Cancionero*, publicado en mayo de 1909 por la Imprenta Gamboa Guzmán de Luis Rosado Vega, hace a la canción popular yucateca subir un peldaño en la escala social. Nacida ágrafa y acompañada por lo general de guitarra, la canción se halla aquí vertida para dos voces con acompañamiento de piano. El retrato de Chan Cil, el popular trovador, preside la portada del libro, cuya aparición se participa en el número de ese mes de *Artes y Letras* con los retratos de Filiberto Romero, Alfredo Tamayo y Antonio Hoil, “autores de algunas canciones que aparecen en el ‘Cancionero’ que acaba de publicarse en esta ciudad con todo lujo artístico”.⁵⁶ El anuncio que se inserta en periódicos de esos días da los nombres de algunos de los prestigiados autores representados en él: Peón Contreras, Manuel Molina, Luis Rosado Vega, Lorenzo Rosado y Luis Gutiérrez, letristas, y Chan Cil, Huay Cuc, Hoil, Filiberto Romero y Alfredo Tamayo, músicos. Y concluye con este significativo reclamo: “Cómprele a su hija un cancionero que no debe faltar en ninguna casa en que se rinda culto al arte”.⁵⁷ Plasmada en el pentagrama, con acompañamiento del instrumento más “noble”, la canción popular es ya del todo digna de ser interpretada en los salones burgueses.



Cirilo Baqueiro Preve, *Chan Cil*.

⁵⁶ *Artes y Letras*, año v, núm. 1, mayo de 1909, p. 8.

⁵⁷ *La Campana*, 30 de junio de 1907, p. 2 y fechas posteriores.

Coda

Abonado por las nuevas condiciones económicas del estado, el campo musical meridano de finales del siglo XIX y principios del XX vio crecer en forma inusitada el número de aficionados a la música que tocaban, enseñaban o componían, aun si apenas conocían los rudimentos del arte. El gusto por el piano se extendió entre la clases alta y media *de vestido* e incluso llegó hasta los *mestizos* pudientes, con lo cual el capital simbólico del profesor y el repertorio se convirtieron en los rasgos de distinción principales. Así, un sector de la burguesía meridana se distinguió porque sus vástagos recibían lecciones de músicos que habían estudiado fuera del estado, y ejecutaban en veladas literario-musicales obras de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin o Liszt (si bien parece que la mayor parte de los nuevos pianistas prefería tocar danzones, danzas, valeses y otros géneros de moda). Por otra parte, el gusto por la guitarra como instrumento de acompañamiento fue creciendo entre todos los sectores sociales, a despecho de su imagen social "plebeya". La canción fue así ampliamente cultivada por los diletantes, pero también por profesionales, algunos de los cuales promovieron su ascenso social al llevarla al pentagrama con acompañamiento de piano. La permanencia del gusto por la canción y la colaboración entre aficionados y profesionales —de diversos orígenes sociales— llevaría al florecimiento en los años veinte del género que se conoce desde entonces como canción yucateca.



MÚSICA

El Grillo

Letra: Daniel Castañeda.

Daniel Ayala

Allegretto

Clarinete en Bb

mf

Percusión

Sonaja

mp

Soprano

Violín

Allegretto

Piano

Detailed description: This is the first system of the musical score for 'El Grillo'. It features five staves. The Clarinet in Bb staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. It begins with a melodic line marked *mf*. The Percussion staff has a 3/8 time signature and features a rhythmic pattern of eighth notes marked *mp*, with the instruction 'Sonaja' above it. The Soprano, Violin, and Piano staves are currently empty, indicating that the vocal and string parts have not yet entered.

7

Cl.

ten.

A

mf

Perc.

trémolo nervioso

f

Vln.

b.

b.

Pno.

mf

Detailed description: This is the second system of the musical score. It features four staves. The Clarinet staff starts at measure 7 with a melodic line marked *ten.* and *mf*. A box labeled 'A' is placed above the staff at the beginning of the second measure of this system. The Percussion staff continues with a rhythmic pattern marked *trémolo nervioso*. The Violin staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a dynamic marking of *f* and a *b.* (flat) indicated below the staff. The Piano staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a dynamic marking of *mf* and a *b.* (flat) indicated below the staff.

14 poco rall. **B** a tpo.

Cl.

Perc.

S.

Vln.

Pno.

Sust.

B

21

Perc.

S.

Vln.

Pno.

28 C

Cl.

Perc.

S.
he - bra el gri - llo en su flau - ta? ¿O - yes al - ma mi - a en

Vln.

Pno. C
p *pp*

35 poco rit. rall.

Cl.

Perc.

S.
la le - ja - ni - a e - sa me - lo - dí - a de me - lan - co - lí - a de la vic - ja

Vln.

Pno.
p *pp*

♩ = 120

D
a tpo.

42

Cl.

Perc.

S.

Vln.

Pno.

enérgico

♩ = 80

E Tpo. I^o.

49 poco rall.

Cl.

Perc.

S.

Vln.

Pno.

56

Cl. 

Perc. 

S. 

Vln. 

Pno. 

63

Cl. 

Perc. 

S. 

Vln. 

Pno. 

F ten. rall **G** *f* *enérgico* *f* *enérgico* *f* *bien marcato*

71 **H** Tr. I.^o

Cl.

Perc.

S.

Vln.

Pno.

¿Sien - tes al - ma

79

Cl.

Perc.

S.

Vln.

Pno.

mi - a en la le - ja - ní - a e - sa me - lo - dí - a de me - lan - co - lí - a con

86 I

Cl.

Perc.

S.
la que se a - le - jan los tor - dos en - dri - nos que al pa - sar nos de - jan to -

Vln.

Pno.

93

Cl.

S.
da la tris - te - za de los pe - re - gri - nos? _____

Vln.

Pno.

100 **J**

Cl. *mf*

Perc.

S. *¿O- yes al- ma mi - a en la le - ja - ní - a e - sa me - lo - di - a de*

Vln.

Pno. *f*

107 (b) *rall.*

Cl.

Perc.

S. *me - lan - co - lí - a que en la tar - de en - pie - za.*

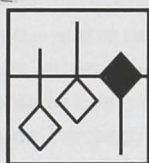
Vln.

Pno. *f*

José Martí

Traducción de Eugenio Martínez de la Cruz

NOTAS Y RESEÑAS



El presente artículo constituye un estudio de la obra de José Martí, publicada en 1962, después de haber sido editada en Cuba, según se sabe, en un momento muy crítico de la vida del autor. La obra, que es una recopilación de los artículos y ensayos de Martí, es una obra de gran importancia para el estudio de la vida y la obra del autor. La obra, que es una recopilación de los artículos y ensayos de Martí, es una obra de gran importancia para el estudio de la vida y la obra del autor. La obra, que es una recopilación de los artículos y ensayos de Martí, es una obra de gran importancia para el estudio de la vida y la obra del autor.

que, evidentemente, pertenece al nivel de la obra de Martí. La obra, que es una recopilación de los artículos y ensayos de Martí, es una obra de gran importancia para el estudio de la vida y la obra del autor. La obra, que es una recopilación de los artículos y ensayos de Martí, es una obra de gran importancia para el estudio de la vida y la obra del autor.



A raíz de la muerte de Iannis Xenakis, acaecida el 4 de febrero de 2001, la prestigiada revista *Perspectives of New Music* (editada por la Universidad de Washington) publicó una serie de textos, de muy diversa índole, como homenaje póstumo al compositor y arquitecto de origen griego. El presente ensayo —parte de dicha serie— tiene como tema el descubrimiento personal que su autor experimentó con respecto a la obra de Xenakis. John Rahn, connotado compositor y teórico estadounidense, es también uno de los editores de *Perspectives of New Music*. Esta versión castellana se presenta aquí con permiso del autor.

Permítaseme una reminiscencia: un día del otoño de 1962, durante la Crisis de los Misiles en Cuba, estaba yo saboreando una copa de Drambuie y haciendo una tarea de cálculo con la radio encendida. La oleaginosa voz del locutor se transformó en: ¡*Metástasis!* Mi cabeza dio un salto fuera de la tarea. Estos sonidos constituían un mundo musical enteramente nuevo, total e instantáneamente atrayente. Aunque, de hecho, no eran los sonidos mismos lo que se sentía tan diferente (los *glissandi*, por ejemplo). Los sonidos habían sido agrupados con una audaz desconsideración hacia todas las convenciones composicionales, pero ésta no era tampoco simplemente música de un *bad boy*. Lo que cautivó mi atención era el nuevo régimen de organización musical al

que evidentemente pertenecía, obvio en la superficie de la música pero no limitado a ella. La novedad de esta música concernía al tiempo, al menos tanto como a las alturas. El pizarrón tiempo-alturas había sido borrado y escrito de nuevo enteramente.

Era la música, como tal, lo que capturaba y mantenía la atención del escucha, pero el indicio de un nuevo —y “formal”— medio de organización subyacente provocaba, a su vez, fascinación. Hacia el final de la era del Sputnik y de la bomba H, la tecnología, espoleada por nuestro miedo a la aniquilación total, era altamente valorada a todo lo largo de nuestra cultura estadounidense: una hegemonía tecno-matemática. El valor de los métodos formales era incuestionable. Era natural tratar de ser formal.

En 1966, ya siendo estudiante de fagot en Juilliard, había obtenido yo una copia del libro de Xenakis, *Musiques Formelles*, y tenía como asesor a un estudiante francés de posgrado en matemáticas. Revisamos todo el libro, pero al final me sentí decepcionado. Mi asesor y yo no pudimos entender completamente el contenido matemático del libro. Hasta donde entendimos —se trata de un interesante libro de ensayos tempranos de Xenakis— los formalismos no eran responsables de la parte musical de la música. Esto es, desde luego que había una relación entre las matemáticas y la música, pero la emoción generada por la música no era, a su vez, generada por las matemáticas detrás de la música. Entre las matemáticas y la música había una intervención crucial de Xenakis, el compositor. Las matemáticas no eran irrelevantes: Xenakis las usaba como herramientas conceptuales, y con estas herramientas elaboraba la música. Finalmente, la música era tan buena porque Xenakis era un buen compositor, y no porque usara algún formalismo subyacente.

Hay en la música de Xenakis un sentido de salvajismo que es parte de su efecto liberador. Al menos inicialmente, Xenakis usó leyes estocásticas como parte de su grupo de herramientas formales. Xenakis estaba fascinado por los fenómenos descritos por dichas leyes, masas turbulentas que ahora serían probablemente descritas con términos afines a la “teoría del caos”, aún desconocida en los años 50. Creo

que no fue la fe en los poderes místicos del “azar” —o en algún otro concomitante medio de dejarse llevar fuera de sí, éxtasis, o abnegación de la voluntad— lo que atrajo a Xenakis a las leyes estocásticas, sino más bien la opción de un trabajo decidido y plástico con materia describable estocásticamente. Las grandes aglomeraciones de cosas, tales como de gente o de moléculas, se comportan sólo un poco diferente a aquélla. Este tipo de comportamiento colectivo posee a menudo dos métodos estadísticos. A cierta temperatura, un gas que ocupa un volumen usa su energía dentro de los límites de éste: una estasis energética; pero un gas pasando rápidamente a través del cuello de una botella para llenar su volumen muestra turbulencia. Estasis y cambio.

Resulta algo aterrador para un individuo el comportamiento de las colectividades de las cuales puede, lo quiera o no, formar parte. El peligro es emocionante.

Alguna vez viví en una aldea griega que no tenía calles. Cada casa estaba orientada hacia la dirección que su respectivo constructor prefirió, y, aparentemente, a ninguno le importó alinear su casa con otra. Una anarquía fundamental. Xenakis era griego, y comunista (en los contextos griego y francés), y como estudiante había vivido violentas turbulencias sociales. Todo esto forma parte de su sensibilidad como compositor.

Xenakis fue también arquitecto, desde luego. Asociado con Le Corbusier, diseñó y tomó parte en cons-

trucciones importantes. En *Musiques Formelles* (después traducido al inglés y ampliado como *Formalized Music*), el pensamiento musical está no sólo matemáticamente bien informado, sino que es patentemente visual. La imaginación trabaja en espacios tridimensionales, representados por secciones bidimensionales. Los planos x - y son la base del pensamiento tiempo-altura en la música. Posteriormente, esto sería destacado aún más explícitamente en el ambiente gráfico de composición musical ayudado por computadora de Xenakis: la UPIC.

Los espacios visuales son espacios continuos. A una estructura visual trazada en un espacio musical le será indiferente cualquier fragmentación musical por metro o escala. Si a una estructura visual se le imponen metro y escala, dicha desconsideración esencial permanecerá en ella por su creación misma, por fuera de tales restricciones. Con la máquina UPIC, Xenakis pudo extender esta desconsideración hacia el campo de las microestructuras sónicas y el timbre. Los usuales cúmulos jerárquicos de parciales armónicos fusionándose en “notas” individuales con un cierto “timbre” y una cierta “altura” deben haberle parecido demasiado pulcros —Fourier como un ama de casa compulsiva, empaquetando toda la energía dentro de una organización armónica—, Xenakis pintó su plano x - y directamente en el tiempo-frecuencia. Como las relaciones no armónicas

de frecuencia son oídas como “ruido”, esta música es “ruidosa”.

Pero sería erróneo presentar a Xenakis como alguien a quien sólo le concernía trazar música en un plano x - y , atisbando miopeamente las coordenadas. Un cuadrado, un monitor de computadora e incluso el propio plano x - y son limitados. Asimismo, es más bien de corto alcance tener la inquietud de traducir, quizá basado en premisas inciertas, de una representación bidimensional de la música (la idea de partitura) a otra (a un espacio geométrico bidimensional). Xenakis nunca estuvo limitado y siempre pensó a gran escala. La característica distintiva de su música es siempre la liberación de la misma de convenciones, tradiciones, reglas y trivialidades de todo tipo. Lo que lo visual contribuye a este sentido de liberación es una sensación de extensión, de movimientos curvos en espacios de al menos tres dimensiones. Por algún tiempo, en el estudio en el que solía trabajar (en el último piso de un edificio de apartamentos cerca de Pigalle en París), tuvo Xenakis una cuerda colgando del techo con la cual podía balancearse y girar. Es completamente comprensible la cuerda como una herramienta de trabajo para Xenakis. Mucha música suya tiene no sólo un sentido visual, sino cinético, del movimiento: penetraciones, arcos, proyecciones, altos, todo muy físico.

La cercanía que muchos compositores sienten hacia la música de Xenakis se deriva de muchas razones. Está el encanto puro de su música.

Está su decisivo e irreverente salvajismo, evidente de manera clara en y detrás de la composición. Están su desuso y su desconsideración radicales de todas las convenciones musicales, que se muestran en el tiempo musical, al menos tanto como en las alturas. Está la invasión de lo visual en lo musical, manifestándose como diseños visuales complejos detrás de los sonidos que les confieren a los mismos una nueva especie de organización. Están el pensamiento magistral, radicalmente abs-

tracto, y el cuidado compositivo que siempre controlan e informan al lado salvaje. Está la sensación física, cinética, en su música que llama a todo aquél que haya experimentado un cuerpo, ya sea meciéndose en un columpio, esquiando, nadando, o estando parado en una esquina... Finalmente, pienso que Xenakis hizo realidad un ideal de liberación en la música, para él mismo y para el resto de nosotros, que nos inspirará aún por mucho tiempo.



Podremos ver en la música, como en lo esencialmente salvador de todo arte, la presencia de lo infinito como génesis, principio que, como lo entendieron las formas de la fe, trascendiendo lo bello de las cosas nos llevará a perfilar nuestra exacta figura ante Dios.

JULIÁN ORBÓN²

Julián Orbón nació en Avilés, en la región asturiana del norte de España, en 1925. Fue testigo de un tiempo roto y violento, parte de una milenaria cultura que había comenzado a resquebrajarse internamente. Consecuencia o síntoma de este desgarramiento en Europa fueron las dos guerras mundiales, después de las cuales Occidente pierde su hegemonía espiritual y económica ante el mundo, lo que propició el resurgimiento y la orfandad de otras culturas. “Somos por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres”, diría Octavio Paz.³

Orbón vivió hasta los quince años en España, y hasta los treinta y cuatro en Cuba. Perteneció por circunstancias y convicción a dos mundos: uno

agonizante, otro, naciente. Aunado a su circunstancia histórica, su origen personal subraya una condición del hombre moderno: la nostalgia por el origen. “Julián, sin saberlo, es el último hijo de un matrimonio escindido y vive una suerte de primer destierro junto a la madre”, escribe Julio Estrada en el prólogo que presenta este libro. Destierro que sufrirá a lo largo de toda su vida, añoranza por la madre que muere joven y por la madre España, pero no por la España que sufrió de niño, sino por la otra España, la antigua, la ideal.

Un segundo destierro de su otra patria, Cuba,⁴ complemento de su hispanidad, refuerza esta pérdida inicial y tiñe su existencia a través de la búsqueda por un origen, lo cual se evidencia en su creación. Su

¹ Texto elaborado para ser leído en la presentación del libro *En la esencia de los estilos y otros ensayos*, España, Colibrí, 2000, 165 pp. —primera recopilación de escritos de Julián Orbón—, realizada el 5 de diciembre de 2002 en la Feria Internacional del Libro en Guadalajara.

² Julián Orbón, *En la esencia de los estilos...*, p.49.

³ Con esta frase concluye Paz su ensayo *El laberinto de la soledad*. Vid. Leopoldo Zea, *El pensamiento latinoamericano*, 3a. ed. México, Ariel-Seix Barral, 1976, p.449.

⁴ A raíz de la revolución cubana, Julián Orbón decide exiliarse definitivamente.

cosmogonía es tan amplia como su búsqueda. Abarca el canto gregoriano, las cantigas del tiempo medieval del rey Alfonso X, los motejes de Tomás Luis de Victoria y las diferencias de Antonio de Cabezón, abrazando así el resurgimiento del antiguo mundo ibérico en tierra nueva con guajiras como *La Guacanayara*,⁵ cuya tonada proviene de un viejo cantar hispano transfigurado en tierra nueva, a la que adapta unos versos de Eugenio Florit.⁶

Manuel de Falla, Perotin, Bach, Brahms, Wagner y Debussy son asimilados desde la perspectiva de un cubano hijo de España. Julián es poliestilístico, politemporal, es decir, ecuménico en el sentido más amplio del término. Su obra establece una comunión entre Europa y España; América y Cuba; entre lo pasado, lo presente y lo futuro; una rara y benéfica continuidad entre la música popular y la culta, lo que no sorprende si se recuerda que Orbón fue el músico de Orígenes, el grupo de artistas e intelectuales más brillante que hasta ahora ha dado la isla, todos ellos reunidos en torno a José Lezama Lima, quien, junto con José Rodríguez Feo, dirigía la revista que los identificó en su búsqueda de un camino que integrase lo primevo y lo universal.

El trasfondo a través del cual Julián Orbón rescata y nos revela la

abismal riqueza de la historia tiene como sustento la idea de lo absoluto —idea que comparte con varios de los origenistas—, se presenta en cada uno de sus escritos y en su pensamiento musical en conjunto.

Lo esencial en la música es siempre un absoluto primario en el que las participaciones de lo exterior sólo sirven en cuanto son relaciones para afirmar un orden superior.⁷

Sobre este fondo todos sus amores musicales y poéticos toman un significado particular. Para Orbón, la idea de lo absoluto sustenta toda creación en cuanto participa en mayor o menor grado de este algo inmutable y que él, de linaje hispano y familia creyente, identifica con Dios. De ahí su perenne interés en el canto gregoriano, síntesis de varias tradiciones que van desde el canto bizantino y siríaco, al milanés y el mozárabe, último punto de reunión entre Oriente y Occidente, milagrosa creación del hombre medieval a través de la cual lo divino encarna en el verbo cantado. Y este encuentro será parte de la génesis de la tradición europea, tal como nos ha llegado, pero la cual irá perdiendo con el tiempo su primitiva unidad, su directa conexión con lo absoluto, con sus *origenes*...

En sus escritos, Orbón observa una paulatina secularización y desintegración del canto gregoriano a partir de la polifonía renacentista, separación que para él culmina en el canto de cisne de Occidente con

⁵ Información tomada de las notas que escribió Ramón García Avallo para el disco compacto *Julián Orbón: obras orquestales*.

⁶ Eugenio Florit fue un poeta cubano anterior a la generación de *Orígenes*.

⁷ Julián Orbón, *op. cit.*, p.57.

Tristán e Isolda (estrenada en 1865) de Richard Wagner, obra que encierra un ciclo histórico, después del cual el mundo se atomiza y el estilo se pierde en infinitud de lenguajes personales.⁸ Hijo de su época, el músico cubano es consciente del difícil momento de su historia, tierra yerma que hay que limpiar para dar paso a una nueva floración cultural.

No trato sino de subrayar cómo al despojarse del absoluto los estilos van fragmentándose, haciéndose modernos.⁹

Su reacción ante tales circunstancias fue reintegrarse, a través de la historia, a un doble origen encontrando un hilo conductor del tiempo y del acontecer histórico que lo llevara a ubicarse como un hombre *entrañablemente* hispanoamericano. De ahí su interés por el nacimiento del hombre americano, el cual involucra sus dos culturas madres.

Trataré de resumir la bella cadena de coincidencias, manifestada por el mismo Orbón, mediante la cual éste entronca con su anhelo de la génesis del hombre americano; la fusión de dos mundos predestinados a conocerse y procrear con lo mejor de sí una nueva cultura.

Para explicar su proceso, el propio músico se remonta a cuando Es-

paña aún no recibía nombre, ni había cobrado unidad peninsular. Es el tiempo inicial, en el segundo milenio antes de Cristo: los ligures, una de las primeras tribus, erigieron una ciudad sobre la cual otra tribu, la de los tirsenos, fundó más tarde Tarsis, aquella ciudad que los griegos del periodo clásico identificaban con la frontera del mundo conocido, el paso a la región de los muertos: el Tártaro. Fin del mundo y abismo marino que era umbral del otro mundo, el mundo ctónico. Ahí se encontraban las columnas de Hércules destinadas a impedir el paso de los monstruos provenientes de Océano y a delimitar ambos mundos: el conocido y el desconocido.¹⁰ Lugar sagrado, ciertamente, que rendía culto a tres diosas; la del mar, la madre del inframundo y la madre de la noche.¹¹

Históricamente, Tarsis llega a ser la primera comunidad que logra unificar la península,¹² hasta que el mítico rey Gerión, queriendo derribar las infranqueables columnas de

¹⁰ A este lugar se le identifica con Tarters (hoy Tánger), puerto ubicado en el estrecho de Gibraltar. *Vid.* Jean Chevalier y Alain Gheerbant, *Dictionnaire des symboles*, París, Robert Laffont et Júpiter, 1969. Cito la 5a. ed., en español: Barcelona, Herder, 1995, p. 324.

¹¹ Según Orbón, en Huelva se daba culto a la diosa del inframundo; en Sanlúcar de Barrameda, a la diosa de la noche; y en Cádiz, a la diosa del mar. Posteriormente, éstos serán los tres puertos americanos. Cf. "Tarsis, Isaías, Colón", en Orbón, *op. cit.*, p.86.

¹² Pueblos contemporáneos a Tarsis serán: los celtas en la región norte de la península,

⁸ Julián Orbón, "De los estilos trascendentales en el postwagnerismo", *op. cit.*, pp. 31-41.

⁹ Julián Orbón, "En la esencia de los estilos", *op. cit.*, p.45.

sus vecinos los tirios, ataca el imperio vecino y es vencido. Orbón ve en esa gesta y derrota un símbolo del espíritu español.

¿Cómo no ver en este monarca indígena combatiendo contra la fuerza, defendiendo sus toros, una representación conmovedora del aislamiento entrañable, del indigenismo español, una prefiguración mítica de las constantes históricas de lo ibérico, su aurora ontológica?¹³

Posteriormente, Tarsis pasará a manos de los romanos, visigodos y musulmanes, quedando enterrados sus templos hasta que un nuevo acontecimiento de la historia retoma el tiempo mítico: en 1484 llega al antiguo lugar de la diosa del in-

y tirios, griegos, cartagineses y fenicios; estos últimos, vecinos y rivales. La diversidad étnica y cultural de los pueblos peninsulares es vasta. Para el siglo III ya pueden establecerse cuatro líneas de demarcación geográfica: 1) La zona norte, en la franja del litoral cantábrico, fue colonizada por cántabros, vascones, várdulos, autrigones y caristios. Algunos enclaves celtas (galaicos, berones) y celtíberos (astures). 2) Zona central y occidental en donde predomina la influencia celta: lusitanos, betones, vacceos, carpetanos, arévacos, pelendones, titos, belos, lusones, turboletas, olcades, lobetanos. 3) Zona sur y este: además de la comunidad tartésica (tirsenos) y los enclaves fenicios y griegos, estaban tribus ibéricas: constetanos, edetanos, iacetanos, ilergetes, baleáricos, y los mestizajes: turdetanos, oretanos, layetanos y bastetanos. Cf. Hermann Kinder y Werner Higelmann, *Atlas zur Weltgeschichte*, Munich, Deutscher Taschenbuch. Cito la 20ª ed., en español: Madrid, Istmo, 2000, pp. 72-73.

¹³ Orbón, *op. cit.*, p.86.

framundo, sobre el cual ahora se encuentra el convento de Santa María de la Rábida —los lugares sagrados conservan su magnetismo—, el joven marino Cristobal Colón a pedir asilo y será de ahí, el 3 de agosto de 1492, un día después de la festividad a Nuestra Señora de la Rábida —los tiempos sagrados también subsisten— de donde saldrán de madrugada tres memorables naves: *La Pinta*, *La Niña* y *La Santa María*, femeninas como las antiguas diosas del mar.

De esta manera, el nuevo descubridor se enlaza con la historia mítica en el lugar simbólico donde el rey Gerión alguna vez trató de derribar las columnas que delimitaban el mundo conocido; sólo que ahora, es el Atlántico ignoto o *mare tenebrosus*, el misterio a vencer, tal como profetizara Isaías, en los tiempos bíblicos.

Así, España viene a ser para Julián Orbón el terreno donde historia y mito se encuentran. Y, en el cenit de su poder, será el vehículo para el, si bien traumático, culturalmente fértil encuentro con ese otro mundo, más allá del horizonte, el cual también esperaba —bajo esas condiciones donde poesía y realidad se entremezclan— la llegada de nuevos hombres venidos del mar. Cito a Orbón:

No creo que tenga que señalar la trascendental importancia que para nosotros los hispanoamericanos tiene este hecho: el haber nacido a la historia desde la poesía y a través de la revelación lo considero nuestro suceso capital. Cuando esto se une a las culturas americanas se produ-

ce uno de los más poderosos sincretismos que se hayan dado en la historia.¹⁴

Una vez establecida la importancia de tal encuentro, Orbón descubre en esta génesis la esencia de nuestro pensamiento musical como el de un mismo y, a la vez, nuevo comienzo, para así acometer las transformaciones que sufren los diversos tipos de música hispana en tierra nueva, de cuyas nupcias surge un polo margariteño, un pericón argentino, una contradanza cubana, un son jarocho, una *guajira guantanamera*... en la que los versos de José Martí y la tonada de un viejo romance español habanizado¹⁵ encajan de tal manera que poesía y música logran un raro equilibrio, tan alto y feliz, que nos recuerda lo logrado del *Cancionero de Palacio*, en el esplendor español, en vísperas del descubrimiento.

Sólo un músico con un alma de poeta y dos corazones: uno hispano, el otro cubano, pudo intuir la perfecta correspondencia.

¹⁴ Orbón, "Tradición y originalidad en la música hispanoamericana", *op. cit.*, p.51.

¹⁵ Tal es, según Alejo Carpentier, el romance de Gerineldo que llega a la isla y se transforma. Se trata, pues, de la reaparición de un viejo romance cuya tonada se conservó hasta que por los años cuarenta, en las tertulias de Orígenes, Orbón le adaptó los *Versos sencillos* de José Martí. Éste es un tema en el que actualmente trabajo. Vid. Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, La Habana, Tierra Firme, 1949. Cito: México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

La *guajira* es una música que trasciende los tiempos y los continentes y, sin embargo, nos da un atisbo de nuestra esencia. Su creación, que no dudo en llamar revelación, va más allá, mucho más allá de la figura de Orbón. Es música anónima, eterna, y, con ello, un típico logro de Orbón en cuya obra podemos ver cómo su estilo se funde y amplía con su herencia, como en las *Tres cantigas del rey* (1960), en las que el cubano-asturiano del siglo XX se encuentra con el rey Alfonso X, o en las *Tres Versiones Sinfónicas* (1953), obra sincrética que toma una pavana del compositor español Luis de Milán, una cláusula de Perotin y un ritmo de origen africano y los transfigura de acuerdo con su sensibilidad caribeña.¹⁶

Todas estas creaciones trascienden su persona y se mezclan en la abismal riqueza de la historia. Es la misma música y, sin embargo, no es la misma, pues finalmente, ¿qué importa si fue Julián o Alfonso X o algún monje cuya identidad se nos escapa quien la produjo? Es el hombre en su humilde, anónima y por lo mismo vasta humanidad, quien

¹⁶ Velia Yedra, *Julián Orbón. A Biographical and Critical Essay*. Coral Gables, Florida, University of Miami, 1990, pp. 51-58. Esta actitud estética de Orbón se encuentra también en sus *Danzas sinfónicas* (1955), en el arreglo que hizo de *Dos canciones folklóricas* (1972), una de las cuales es, por cierto, *La llorona*, y en su última obra: el *Libro de cantares* (1987), con textos del *Cantar de los cantares* y melodías vernáculas provenientes de la región de Asturias.

nos da algo que trasciende tiempos y fronteras porque ha tocado, en el momento de su creación, elementos esenciales de nuestra naturaleza.

La obra de Julián Orbón y su importancia en el ámbito hispanoamericano no han sido lo suficientemente estudiadas.¹⁷ Mi intención en este artículo es rozar lo que más me ha afectado de su amplio valer: el que haya sido el pensamiento y la obra de un desterrado por partida doble —propiciados quizá por su inextinguible búsqueda de un origen— quienes me han devuelto un arraigo y a una tierra, a un tiempo

al cual pertenecer; esto, más allá de mi circunstancia personal, me parece pertinente en una época marcada por el exilio, tanto de la tierra como del tiempo nativos. Me refiero al exilio profundo, universal, el exilio del alma. La obra de Orbón, nacida por una nostalgia del absoluto, por un querer acercarse al origen arquetípico, revela características esenciales del ser humano y nos devuelve a la continuidad dentro del vórtice del cambio. Esta nostalgia y ese deseo, ambos, sustentos capitales de la dignidad humana.

Fonografía de Julián Orbón

- *String Quartet/ Cuarteto de cuerdas/ Cuarteto Latinoamericano*; EEUU, Elan, Elan 2234, 1990; pistas 11-14. Incluye notas escritas por Ricardo Schulz.
- *Concerto Grosso* para cuarteto de cuerdas y orquesta/ Cuarteto Latinoamericano; Simon Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela; Eduardo Mata, director. EEUU, Dorian, DOR-90178, 1993; pistas 6-8 (Music of Latin American Masters). Incluye notas escritas por Juan Arturo Brennan.
- *Tres versiones sinfónicas/* Simon Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela; Eduardo Mata, director. EEUU, Dorian, DOR-90179, 1994; pistas 1-3 (Music of Latin American Masters). Incluye notas escritas por Juan Arturo Brennan.
- *Himnus ad galli canticum* (pista 11) y *Tres cantigas del rey* (pistas 12-14). Julianne Baird, soprano; Rafael Puyana, clavecín; Solistas de México; Eduardo Mata, director. EEUU, Dorian, DOR-90214, 1995. Incluye notas escritas por Juan Arturo Brennan.
- *Obras orquestales varias/ Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias*; Maximiano Valdés, director. España, F.A., CD. 8785. Incluye notas escritas por Ramón García Avallo.

¹⁷ Además de algunos escritos de sus alumnos mexicanos Eduardo Mata y Julio Estrada y de un par de artículos de sus amigos, sólo existe una breve tesis doctoral pionera en su género, escrita por la doctora Velia Yedra.



El mundo musical de México se compone de innumerables islas que no siempre entran en comunicación; cuando lo hacen, producen mezclas interesantísimas con las cuales transforman o inciden sobre sus islas vecinas. Son varios los nombres de quienes han enlazado en nuestro país algunas de esas islas para beneficio de todo el mundo musical: Juventino Rosas, Luis G. Jordá, Manuel María Ponce, José Pablo Moncayo; José Mojica, Alfonso Ortiz Tirado, Fanny Anitúa; Dámaso Pérez Prado, Chucho Zarzosa, Juan José Calatayud; y la lista puede extenderse con riqueza y diversidad afortunadas. En ese mundo de los puentes tendidos entre nuestras islas sonoras, tienen un lugar muy peculiar aquellos músicos que han hecho su carrera más perceptible en el medio popular urbano pero no se han cerrado a los espacios del concierto o de otras influencias sonoras. Pienso en Gonzalo Curiel, cuyos conciertos para piano son mucho menos conocidos que sus canciones; pienso en Rafael de Paz, a quien Ediciones Mexicanas de Música le publicó obra sinfónica que nunca ha sonado

como todas sus orquestaciones que respaldan a los grandes cancioneros de mediados del siglo XX. Pienso en un individuo muy especial al cual he tenido el privilegio de conocer en persona, como quien se asomara, por medio de su conocimiento, a un capítulo vivo de nuestra historia musical: Mario Ruiz Armengol.

El arreglista

Todas las mañanas, después de almorzar en el mismo café, Mario Ruiz Armengol cumple una cita con su trabajo disciplinado de sentarse frente a su piano en un estudio de la legendaria radiodifusora XEW, para obtener del ejercicio humilde del oficio las condiciones que llevan a la inspiración y al momento irrepitible de la creación: don Mario sabe que no hay genios de ocurrencias ocasionales, sino trabajadores constantes, rigurosos y devotos del arte. Asiste con fidelidad religiosa a su cita y, una vez que se halla frente al teclado, puede recordar las seis décadas que lleva habitando este mundo especial donde se ha creado,

recreado y proyectado una parte sustancial de la sensibilidad sonora popular.

Ingresó a este mundo sonoro con tanta dosis de intuición como de formalidad: con un sentido muy desarrollado de la armonía que parecía arriesgado entre sus colegas que alimentaban a la radio pero que funcionaba de manera adecuada para los exigentes criterios de uno de sus maestros fundamentales, el jalisciense José Rolón. Ese mundo sonoro le permitió a Ruiz Armengol experimentar con la combinación de propuestas de los más diversos orígenes, como las que ya se daban en la influencia de los ritmos estadounidenses sobre el repertorio mexicano: esa época que vio triunfar al *fox trot*, y que asimiló giros, frases extendidas y síncopas del *blues* a los patrones rítmicos de estirpe afrohispanoamericana, como el bolero, el bambuco o la rumba.

En ese ambiente de tantas influencias mutuas, Ruiz Armengol se arriesgó con aportaciones aún más modernas, al proponer armonías basadas en el *jazz* para un público habituado a las escalas tonales convencionales; o bien, al proponer acompañamientos instrumentales a sus intérpretes en los cuales se combinaban timbres que hasta ese momento no era común asociar: o se daba preferencia a los instrumentos de aliento —como en las orquestas de baile— o se dejaba la fuerza a las cuerdas —esos violines para los cantantes románticos que deseaban ser escuchados con atención. Y don

Mario combinó acordes densos, cromáticos, con los timbres sonoros, y sorprendió a los jefes de la XEW, así como a los ejecutivos de la RCA Victor para cuyas grabaciones realizó incontables arreglos y direcciones musicales.

El oficio de arreglista puede sonar a nuestros oídos como un trabajo ingrato y subterráneo que no recibe el crédito del gran público, aunque ese mismo público no sepa cuánto de lo que aplaude no lo merece tanto el intérprete como quien le viste su talento, a menudo muy limitado. Ruiz Armengol convivió con músicos de todos los colores y sabores, y aprendió y enseñó en ese cotidiano intercambio de experiencias y descubrimientos que, sin duda, dejaron su huella en su personal estilo de vestir la música popular de su tiempo. Más todavía: llegó la fama de su peculiar sonoridad allende las fronteras, y se hizo cada vez más natural que los vecinos del norte, al interesarse cada vez más por el trabajo de don Mario, pasaran del conocimiento al reconocimiento.

La memoria de Ruiz Armengol es pródiga en recuerdos y en anécdotas: acuden a sus recuentos sus primeras visitas a Nueva York, como aquella temporada de 1939 en la cual se hiciera cargo de la dirección musical en varias funciones de *Mexicana*, que era la versión para Broadway de un experimento híbrido llamado en México *Upa y Apa*, una revista musical casi legendaria que combinó el talento literario, escénico y sonoro de innumerables artistas mexicanos,

tanto de academia como populares: un episodio que merece contarse por extenso en otra ocasión, y del cual don Mario ha aportado el testimonio de su participación a la memoria colectiva de nuestra historia escénica.

En esa importante ciudad estadounidense se le se le fue dando a Ruiz Armengol el descubrimiento de grandes figuras del *jazz*, y naturalmente le surgió el deseo por tratar personalmente a aquellos ídolos suyos, a los cuales sólo conocía mediante la partitura, las ondas de la radio o la grabación fonográfica. Pasan por una larga lista leyendas como Art Tatum, Gene Krupa o Billy May; o bien Teddy Wilson, un célebre pianista de Benny Goodman, al cual don Mario y otros amigos suyos fueron a buscar a cierto sitio de reputación bastante... conocida, reiterando así lo mucho que el ambiente prostibulario le ha dado a mucha de la gran música popular en todo el mundo, hecho que pueden confirmar Lara, Gardel o Edith Piaf. Otros nombres se suman a la grata compartición de experiencias que Ruiz Armengol ha sostenido en su diálogo con el siglo, y podría volverse cuento de nunca acabar; sobre todo, si añadimos otros nombres célebres que se escapan a la prodigiosa memoria de don Mario, como el gran vibrafonista y marimbista Cal Tjader, quien grabara allá por 1966 un disco en el cual los sonidos del entonces novedoso *bossa-nova* se avenían bien con las canciones de profusa armonía de nuestro mexicano. Siempre la armonía tan desarro-

llada parecía la carta de presentación de su música, tanto la ajena arreglada por él como la propia.

El compositor

Si la labor de arreglista y director de orquesta de don Mario es reconocida ampliamente en el gremio profesional, a menudo no es tan sabida su labor de compositor, tanto en el entorno de la canción popular como en la música escénica y fílmica, y aun en el ámbito de concierto —en este último caso, su situación es similar a la ya mencionada de Curiel o de Rafael de Paz. Las inquietudes armónicas de Ruiz Armengol se ven reflejadas en todos estos ámbitos sonoros, que de seguro son indivisibles dentro de su visión de la música. Ya en una fecha tan temprana —y precoz para su desarrollo individual—, en 1930, había escrito don Mario su canción *Lejos de ti*, que para el ámbito de la variedad popular ofrecía innovaciones tales como pasajes en tonos enteros y acordes aumentados, cuya sonoridad seguramente sorprendió a los oídos poco habituados de aquel entonces; primero tuvo letra en inglés —reflejo de sus influencias—, años después le escribió una en nuestro idioma Fernando Soto. Quizá su canción relativamente más famosa haya sido *Muchachita*, con letra de Fernando Fernández y por la voz de éste popularizada.

Ay qué adiós, otra hermosa canción de Ruiz Armengol, reciente-

mente resucitada por Eugenia León, tiene una historia digna del anecdotario y de la leyenda, para quienes gustan de estas facetas de la gente famosa. Sucedió que otra enorme leyenda, Ignacio Villa, *Bola de Nieve*, tenía que despedirse de un amor suyo, de una manera bastante dramática que incluía la distancia geográfica y temporal. El genial cubano escribió, en un arrebato de pasión inspirada —¿o de inspiración apasionada?—, unos versos que le dio casi de inmediato a don Mario, con quien alternaba en cierto ambiente bohemio, pidiéndole que les pusiera música. De miniaturas como ésta podría armarse una historia de grandes canciones populares.

Pero si Ruiz Armengol ha dejado un puñado de finas canciones, también ha escrito —sobre todo en los últimos años de su vida— un repertorio para piano ya considerable, además de algunas piezas de cámara. Desde que se acercara a Rodolfo Halffter para continuar y perfeccionar la senda por la cual lo había encaminado Rolón, don Mario exploró la sonoridad típica de lo que hoy llamamos impresionismo, creando un ambiente que tiene mu-

cho de sabor costeño en sus *Danzas cubanas*, de melancolía indefinida en su serie de piezas titulada *Reflexiones* y de interesantes contrapositiones rítmicas, sobre todo en su *Sonata para piano*. En su obra para el teclado, don Mario ha procedido con el oficio de un artífice y el detalle de un miniaturista, lo cual me lleva a asociarlo, a cierta distancia pero también con cierta afinidad, con Frederic Mompou. Yo amo en especial *Las frías montañas*, breve joya también preferida de muchos pianistas, así como el *Preludio para piano o arpa* y los *Siete ejercicios de composición y armonía* —los cuales, a pesar del título, nada tienen de académicos ni de escolásticos...

En suma, hay muchas y diversas puertas por las cuales se puede pasar a conocer a Mario Ruiz Armengol, y cada una de ellas remite a momentos muy significativos en la historia de nuestras islas musicales, recorridas con vocación de navegante desprejuiciado por este bonachón jarocho que sigue ilustrándonos con su plática memoriosa y testimonial, pero sobre todo con el ejemplo de su oficio y de su obra artística. Celebrémoslo.



Primer Tercio

La formación artística para un cantante, dentro de una institución de enseñanza superior en nuestro país, contempla las mismas exigencias curriculares que cualquier músico que aspira a ser profesional. Además, la carrera de canto incluye una carga adicional de idiomas —italiano, francés, alemán— y en muchos casos materias complementarias como acústica musical, estética y prácticas pedagógicas, entre otras.

Bajo esta visión, podríamos suponer que un cantante con estudios dentro de un conservatorio o una facultad de música tendría las herramientas necesarias para analizar, asimilar, interpretar o solfear una partitura de la misma manera que cualquier otro instrumentista; la realidad nos ha demostrado constantemente —aunque coexistan buenos y malos músicos— que esto no es del todo cierto.

Con lo anterior, quiero decir que sí existen excelentes estudiantes de canto que se preocupan por su formación integral y que toman su estancia en un recinto escolar como una etapa de aprendizaje y con-

frontación de ideas en su beneficio, pero el hecho es que en las escuelas también existe un *encierro* de seudodivas que, antes de lograr una estabilidad congruente entre lo que saben y lo que emiten, se preocupan más por formar parte de una raza privilegiada que por gracia celestial fue puesta en la Tierra.

Segundo Tercio

Emulando el *cambio de tercio*, diré, en defensa de los futuros integrantes al gremio cantor, que la falta de preparación pedagógica y la incorrecta instrucción hacia el conocimiento pleno del órgano fonador en algunos profesores del *bel canto* es uno de los problemas más serios a los que se enfrenta un aprendiz y que frecuentemente refleja consecuencias nocivas al indagar sobre la evolución de las divas y divos.

Es bien sabido que el canto es una de las pocas profesiones musicales —o la única— que puede *aventar al ruedo* a un estudiante con pocos meses de entrenamiento vocal, enfrentándolo a la repetición textual de interpretaciones consagradas

—en grabaciones—, involucrándolo a participar en concursos y que en el peor de los casos lo conducen a la obtención de algún reconocimiento. Lo que aparentaría ser un ataque común y corriente de envidia por méritos propios no logrados, es en realidad una preocupación seria por la falta de profesionalismo de las academias, que no tienen la bondad de formar músicos preocupados por el conocimiento y entendimiento de la partitura en forma integral y que dejan en último lugar elementos tan importantes como la comprensión del texto, la correcta pronunciación del idioma, la asimilación del lenguaje estilístico o el conocimiento del contexto original de la obra, en pro de la *filigrana* vocal.

¿Por qué una voz extraordinaria, ganadora de concursos importantes, puede perderse tan fácilmente? Creo que existen factores interesantes para considerar una respuesta: El hecho de que un estudiante tenga capacidades excepcionales para el canto no implica que tenga solucionados todos los requerimientos técnicos vocales indispensables para emprender una carrera como músico profesional, y tampoco quiere decir que haya aprendido a solucionar las dificultades de índole estilística, estética o analítica mediante un proceso crítico de estudio. El punto es que sería prudente reconsiderar la dirección de la formación de los futuros cantantes, primero como músicos y después como divos, del mismo modo que todos los instrumentistas

primero deberíamos ser cantores y después ejecutantes.

Se debe cuidar al máximo la elección del repertorio para que sea coherente con el avance musical —y no solo vocal—, involucrar al cantante en la ejecución de música de cámara diversa, que motive su *bravura* y perfeccione la interpretación a niveles más complejos, contextualizar las obras y encauzar a un conocimiento detallado del aparato fonador, son prácticas que conducirían a la formación de figuras angelicales de larga carrera profesional y excelente técnica.

Último Tercio

El detonante de esta reflexión fue la realización de la Gala Carlo Morelli 2002, como marco a la premiación del XX Concurso Nacional de Canto, que incluyó a ganadores de ediciones anteriores, por así decirlo una “Gala de Lujo”.

A manera personal puedo decir que el recurso técnico más utilizado fue el grito y si la intención era llenar de sonidos hasta el *segundo tendido*, creo que fue lo menos indicado. Es justo decir que algunas divas mostraban gran presencia en su *traje de luces*, pero también, es cierto, que las carencias musicales, los problemas de afinación y la falta de precisión entre orquesta y solistas dejaba mucho que malpensar del trabajo realizado por ambas partes.

Es una realidad que no existen suficientes festivales y concursos

nacionales que permitan al futuro divo practicar en un nivel competitivo, pero si observamos con detalle los premios del máximo certamen de canto en México, veremos que, de 1997 a la fecha, ha quedado desierto en tres ocasiones el primer lugar. Esta observación es una muestra irrefutable de la falta de preparación en los cantantes y no de la exigencia del jurado, pues si consideramos el desarrollo musical y académico de otros galardonados, me pregun-

to: ¿Qué cantantes están realmente preparados para presentarse en *La monumental* —me refiero al Palacio de Bellas Artes?

Sería maravilloso aspirar a una compañía de cantantes comprometidos con revivir el glamoroso papel social de la ópera a partir de méritos musicales, sin esperar el *indulto* y que al momento de *salir a matar* recibieran una ovación de pie, sin necesidad de que *suenen los avisos*.



¡Vaya momento en el que nos tocó vivir! El pasado viernes 6 de diciembre se estrenó en Xalapa la más reciente creación del maestro Javier Álvarez, el famoso compositor de obras como *Temascal* o las célebres piezas para cuarteto: *Metro Chabacano* (1991), *Metro Taxqueña* (1994) y *Metro Nativitas* (1999). Esta ocasión fue una obra para cuarteto de cuerdas pero con orquesta, *Geometría foliada*. En un ambiente de buen humor y profesionalismo, el Cuarteto Latinoamericano y la Orquesta Sinfónica de Xalapa, bajo la dirección del maestro Carlos Miguel Prieto, fueron los encargados de la ejecución. Al preguntarle al compositor, en una entrevista realizada en la semana del estreno, durante los ensayos con la orquesta, sobre qué significaba el título de la obra, él respondió que, en realidad, aunque tiene relación, no importaba mucho el título: “Geometría foliada es porque son folios, son hojas, está escrita sobre hojas de papel o folios. Geometría porque todos los movimientos, aunque son muy diferentes, utilizan un mecanismo de modos que se van girando, se van rotando a partir de una nota eje; en

el tercer movimiento, el de *pizzicati*, es más evidente. Estos modos se van rotando pero geoméricamente, de ahí lo de geometrías. Yo renuncié, un poco, a la idea de hacer un concierto convencional, porque en el espíritu de los veinte años del Cuarteto, a mí me interesa más el futuro que el pasado, eso te explica el título del movimiento IV, ‘Memorias futuras’, o sea, me interesa de lo que me voy a acordar en el futuro, no lo que recuerdo hoy. ‘Puntos en eje’, el nombre del tercer movimiento, describe un poco el mecanismo del movimiento en sí mismo. El primer movimiento se llama ‘De mis días en el campo’ porque es como una especie de folclor mientras que la orquesta está haciendo como un aura nada más, una especie de folclor imaginario; de los días que he estado interesado en el folclor, eso es lo que me queda. El segundo movimiento, ‘Otoño pentagonal’, es porque son tres modos pentatónicos que están superpuestos y que al final los tres coinciden en un mismo Mi”.

Otra pregunta fue que de dónde venía la idea de escribir una pieza para cuarteto, y él respondió: “La idea viene del mismo Cuarteto

Latinoamericano, pues ellos tienen únicamente dos obras para cuarteto y orquesta, una de las cuales es el *Concerto grosso* para cuarteto y orquesta de Julián Orbón; entonces, mi idea era aprovechar la celebración de sus veinte años para crearles una pieza que pudieran tener en repertorio y llevarse a todos lados". El maestro Álvarez mencionó, también, que no hay muchas obras de esta naturaleza y, al cuestionarlo acerca de si había alguna influencia de estas otras obras en la suya, él contestó: "No, no, conscientemente no hay ninguna".

Desde sus inicios, a finales del siglo XVII, el género del cuarteto de cuerdas ha sido considerado como algo muy especial, tanto por los compositores como por los literatos. Así lo atestigua la original dedicatoria de seis cuartetos de W. A. Mozart: "A mi querido amigo Haydn [...] Te envío a mis seis hijos, a ti, el más célebre y querido amigo. Ellos son, en realidad, el fruto de un arduo trabajo, largo y laborioso". Mientras que para los románticos, el cuarteto expresaba "la quintaesencia del puro, absoluto arte de los sonidos". Hoy en día el cuarteto es un icono de la composición. Así lo cree también Javier Álvarez, quien comentó: "El cuarteto, en su repertorio, tiene algunas de las mejores obras que hay en la literatura musical en general; no nada más en términos del cuarteto. Pensemos en los de Bartók, por ejemplo, el tercero o el cuarto, son ya obras que no sólo son importantes para el

cuarteto de cuerdas, sino son importantes para el pensamiento musical, entonces sí, es un icono, es un tabú, es de todo".

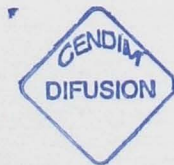
A diferencia de otros compositores, Javier Álvarez está consciente de que la parte final de la composición es la ejecución: "Obviamente, tengo en mente a los del cuarteto, pero escribo lo que se me ocurre y luego lo vamos ajustando, o sea, soy pragmático en ese sentido. Pienso en lo que yo quiero hacer, y si después ellos o Carlos Miguel o la orquesta tienen sugerencias, pues voy incorporando todo, porque ése es el chiste, la música es un trabajo en equipo. La partitura es una prescripción como las del doctor, la partitura vale go-rro, lo que importa es cómo suene". El resultado es una obra de gran tensión, atmósferas etéreas, divertidos juegos melódicos, y de ritmo, mucho ritmo.

Y qué decir de Saúl Bitrán, Arón Bitrán, Javier Montiel y Álvaro Bitrán, es decir, el Cuarteto Latinoamericano; ya lo dijo Victor Hugo a propósito del capítulo "Doble cuarteto" de *Los miserables*: "ramas de ese abril encantador que se llaman veinte años". ¡Así es! Los "pollitos" del Cuarteto cumplieron veinte años. Solamente que, en esta ocasión, fueron veinte años de trayectoria artística y lo celebraron a su manera. Aunque tuvieron un año normal de trabajo con muchísimos conciertos en México y en Estados Unidos, giras a Nueva Zelanda, París y Berlín, entre otros lugares, también hubo actividades especiales de festejo, tal

como lo platicó el maestro Arón Bitrán. Principalmente fueron cuatro; una de ellas fue el encargo que hizo el INBA a cuatro compositores mexicanos: dos obras para cuarteto solo, a Carlos Sánchez Gutiérrez y a Ricardo Zohn; un quinteto con piano (cuarteto con piano) de Gabriela Ortiz y el concierto para cuarteto y orquesta de Javier Álvarez. Las tres primeras composiciones fueron estrenadas el 25 y 26 de noviembre de 2002 en la sala Blas Galindo del Centro Nacional de las Artes, en la ciudad de México. Otra actividad fue el Concurso Nacional de Cuartetos de Cuerda que se llevó a cabo la última semana de noviembre de este mismo año, dentro del Festival Internacional de Música de Morelia y con el apoyo del Conservatorio de las Rosas (actividad que les tomó un año de planeación), y al cual llegaron siete jóvenes cuartetos; el ganador fue el Cuarteto Art Nuovo, de la ciudad de México.

Otro de los festejos consistió en un libro que escribió Consuelo Carredano sobre la trayectoria del Cuarteto, el cual publicará el Fondo de Cultura Económica en marzo

próximo. El libro consiste básicamente en una narración de los veinte años de existencia, con entrevistas, crónicas y varios apéndices como discografía, estrenos, encargos, repertorio. El Cuarteto también tuvo conciertos especiales de aniversario en varios lugares, como Zapopan, Morelia y Pittsburgh. Durante el año tuvieron diversas grabaciones integrales, un disco con música de Ponce, otro con música de Chávez, otro más con música del compositor iraní Reza Vali. Además, tiene planes para grabar otros tres más durante este año. El Cuarteto está feliz de haber recibido un regalito muy especial, nada más y nada menos que dos nominaciones al Grammy por el volumen VI de los cuartetos de Heitor Villa-Lobos: una al Grammy por mejor música de cámara y otra al Grammy Latino. Ya tiene en puerta dos discos más, uno con música de compositores románticos: Gustavo E. Campa, Alfonso de Elías, Ricardo Castro, posiblemente Guadalupe Olmedo, etcétera; el otro contendrá obras que le han dedicado al Cuarteto en los últimos cinco años. Habrá que esperar...



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*

Patricia Pineda Rodríguez

Directora de Difusión y Relaciones Públicas



