

OTTO MAYER-SERRA

Panorama de la Música Mexicana

EL COLEGIO DE MEXICO

PANORAMA DE LA MUSICA MEXICANA

Primera edición, 1941

Queda hecho el depósito que marca la ley. Copyright by *El Colegio de México*.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

por

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Pánuco, 63
México

OTTO MAYER-SERRA

Panorama de la Música Mexicana

Desde la Independencia Hasta la Actualidad

EL COLEGIO DE MEXICO

P R E F A C I O

El presente trabajo constituye el resultado de una investigación que hemos podido realizar durante diez meses del año 1940, gracias a la generosa protección que nos dispensó La Casa de España en México. El limitado espacio de tiempo de que dispusimos, junto con las dificultades de cualquier investigación sobre el pasado histórico de la música mexicana —familiares a quien se consagra a esta clase de estudios—, no nos permitieron dar un carácter definitivo a este libro, tanto más abordándose en él, por primera vez, una exposición sintética de nuestro tema. Sus fuentes históricas están hoy prácticamente fuera del alcance del investigador. El material musical no se halla centralizado en ninguna biblioteca, y, aun cuando los archivos contienen parte de él, aparece sin clasificar y es difícilmente accesible. Así nos explicamos por qué no se ha dedicado aún una sola monografía a los principales músicos mexicanos, en la cual se estudie y analice su obra artística; los pocos estudios de esta índole son debidos exclusivamente a literatos (o a gentes de otras profesiones ajenas a la música), los cuales, como es natural, no tenían los elementos necesarios para valorizar a sus biografiados en el terreno musical.

No hemos, pues, pretendido escribir la Historia de la música mexicana desde la Independencia; nos decidimos, simplemente, por diseñar un panorama de sus principales corrientes, dejando a un lado todo lo que, según nuestro criterio, se puede considerar como accesorio y habrá de quedar reservado a monografías especializadas. Así hubimos de renunciar a multitud de datos y hechos para hacer resaltar únicamente los puntos culminantes de la evolución general e insistir sólo sobre aquellos acontecimientos que nos parecían definir decisivamente el curso del desarrollo histórico.

A medida que nos familiarizábamos con esta materia, se nos imponía toda una serie de conclusiones generales que nos permitió establecer numerosas analogías en la música mexicana con hechos equivalentes de la historia general de la música, y, sobre todo, obtener una serie de conclusiones de tipo sociológico del más alto interés. Para ello nos hemos servido de cuantiosos datos —pintorescos algunos, aunque siempre ilustrativos— que reflejan la función que ejercía la música en la sociedad mexicana de antaño. Nuestro trabajo se extiende, pues, en tres direcciones distintas. Ofrece, en primer término, una exposición sintetizada de la música mexicana desde principios del siglo pasado hasta la actualidad, al mismo tiempo que este material nos sirve para estudiar determinados problemas musicológicos de carácter general, entre los cuales predominan los del nacionalismo y de la sociología musicales.

Nuestro trabajo está íntegramente basado en investigaciones de primera mano; es, pues, objetivo, en cuanto se refiere a la comprobación rigurosa de todos los datos aludidos. Pero, en general, es un trabajo de tesis, susceptible de discusión, particularmente en todo lo expuesto referente al nacionalismo y a la sociología musicales —temas de la musicología moderna, muy poco estudiados aún y de problemas sumamente intrincados. Estamos plenamente conscientes de hallarnos en este campo en una fase experimental, cuya superación exigirá tal vez el esfuerzo de varias generaciones para que se cimenten las bases científicas de estas nuevas ramificaciones de la musicología.

De todos modos, hemos procurado dar a nuestra exposición un carácter alejado tanto de la mera acumulación de materiales, iguales en sí y repetidos indefinidamente sin aportar nuevos elementos de elucidación, como de las divagaciones literario-periodísticas, construidas en el aire, ambos tipos de musicografía, muy frecuentes en nuestro medio. Hemos visto nuestra tarea principal en la sintetización e interpretación por el camino de la se-

lección de los hechos más decisivos. Este mismo procedimiento lo hemos aplicado también a la música mexicana moderna; su valorización, como es natural, corresponde a apreciaciones personales del autor, basadas en el análisis técnico de las partituras, desapasionado en lo posible y libre de tópicos exclusivistas y sectarios.

Hemos de confesar que jamás hubiéramos podido dar feliz término a nuestra investigación si no hubiéramos contado con la más amplia y desinteresada cooperación de los músicos e investigadores mexicanos. Expresamos nuestra gratitud, en primer lugar, al Prof. Gerónimo Baqueiro Fóster, no solamente por habernos sugerido nuestro tema e iniciado en la árdua labor de recopilación del material, sino también por haber vigilado, constante e infatigablemente, la elaboración de este libro, discutiendo con nosotros los problemas, rectificándonos cuando hacía falta y aportando numerosas fuentes históricas. Ayuda semejante nos prestó el Maestro Manuel M. Ponce, el cual puso, además, a nuestra disposición, los amplios recursos de su biblioteca particular y nos dio todas las facilidades para estudiar su obra musical, como lo hicieron igualmente Silvestre Revueltas, durante el último año de su vida, y los maestros José Rolón, Candelario Huizar, Luis Sandi y Blas Galindo, contribuyendo todos ellos, con numerosos ejemplos musicales de su producción respectiva, que ilustran este libro y sirven de documentación a nuestras deducciones. En algunos casos tuvimos que recurrir a las familias de algunos compositores del siglo pasado, para que pusieran a nuestro alcance la obra de sus antecesores, muchas veces inédita; particularmente importante fué, para nosotros, a ese respecto, la buena disposición de los señores Armando Campa e Ing. Vicente Ortega, al facilitarnos acceso a los archivos de sus padres respectivos. Finalmente, hemos de mencionar el valioso apoyo que encontramos entre los funcionarios de las Bibliotecas y los Archivos oficiales de México.

México, enero de 1941.

Music in this country is a sixth sense.

(MARC. CALDERÓN DE LA BARCA,
Life in Mexico, 1843.)

CAPITULO I

MUSICA Y SOCIEDAD MEXICANAS EN EL SIGLO XIX

1. *La afición a la música a principios de siglo.* Si el talento musical, como condición inherente a la personalidad artística, fuera una magnitud mensurable, no sería difícil que el peso de esta fuerza física imaginaria en los compositores mexicanos del siglo romántico hubiera igualado a la de sus colegas europeos contemporáneos. Tanto Morales, Baca, Ortega o León, como particularmente los compositores de la generación siguiente, tenían, sin duda alguna, espléndidas condiciones de músicos; es decir: talento, cultura, técnica e instinto musicales, en mayor o menor dotación. Salvo alguna obra aislada, no obstante, como el *Vals poético*, de Villanueva, o el *Vals-capricho*, de Castro, que en su tiempo trascendieron las fronteras nacionales —aunque superadas, en cuanto a éxito mundial, por una pieza mexicana del género “de salón”: el vals *Sobre las olas*, de Juventino Rosas—, México no ha dado a la música universal, hasta los lindes del siglo xx, ninguna figura de verdadero relieve, ninguna obra duradera. A los músicos mexicanos no les faltaban, ciertamente, ni el talento, ni la elevada ambición, ni las oportunidades. Pero todas las iniciativas encaminadas, en el transcurso del siglo pasado, hacia el despliegue de sus condiciones naturales, la realización de sus aspiraciones productivas, y la creación, con vida artística floreciente, de un lenguaje musical de rasgos propios, fracasaron y se ahogaron en un clima social que no admitió la cristalización de cuantos esfuerzos entraban en acción.

Esta situación es tanto más curiosa cuanto que todos los testimonios literarios demuestran una amplia divulgación del arte

musical dentro de la sociedad mexicana durante la primera mitad del siglo XIX.

¿Y qué diré yo —exclama en 1807, entusiásticamente, el autor del *Discurso sobre la música*¹— de la encantadora destreza con que tocan el clave varias señoritas y niños de distinción, que se han dedicado a esta arte de los Dioses, que tanto recomienda su sexo y su edad, su educación y sus ilustres principios?

González Obregón afirma² que en el año memorable de 1810, la afición por la música

se veía manifiesta no sólo en los coros de los templos, en los paseos públicos, donde entonces, como ahora, tocaban las bandas militares, sino también en las casas, pues la moda por tener pianos se había hecho general, y rara era la señora o señorita que en su habitación no se distinguiese en tocar, ya en tertulias que daban frecuentemente o en el seno de sus amistades íntimas.

Entre los años 1805 y 1815, esta afición al cultivo del piano se había generalizado hasta tal punto, que la importación y construcción de dicho instrumento constituían ya un negocio floreciente. Casi semanalmente se ofrece al público, en la sección de anuncios del *Diario de México* de aquella época:

un clave en precio cómodo.

un fortepiano octavino.

un clave de cola, y de madera fina.

un *monacordio* nuevo, de 61 teclas, de estilo moderno, chapeado y de muy buenas voces.

un clavefortepiano y un *crucifijo de una vara de largo*, ambas cosas de particular construcción.

un clave de construcción antigua, de muy buenas voces; su precio 250 pesos.

dos clavi-órganos, uno de acebo y otro corriente.

unos particulares claves organizados.

un clave forte-piano de Adán Miller.

un monocordio, con extensión de cinco octavas de teclado, buena construcción y voces.

¹ *Diario de México*, 24-28, X, 1807.

² GONZÁLEZ OBREGÓN (1), p. 86.

un clave forte-piano inglés, nuevo, de la mejor construcción, de excelentes voces; su autor Clementi.

un clave inglés con una octava completa de aumento cuyos tiples tienen un sonido muy exquisito por claridad y finura, etc.

Toda clase de instrumentos de clave, pues, se usaban e iban llegando a principios de siglo a México, aunque muy pronto se impuso el moderno piano de macillos, con preferencia por los modelos ingleses, cuyo mecanismo superior iba a determinar la evolución futura del instrumento en el mundo. La construcción de claves en México está comprobada desde finales del siglo XVIII. Es una rara coincidencia que a los dos alemanes constructores de clave en México, llamados Cors y Juan Miller —el primero “de oficio claver, porque hace claves”, y “conocido por Adán Miller en sus claves” el segundo—, les fué abierto proceso en 1790 y 1795, respectivamente, por aprobar las ideas de la Revolución francesa.³ En el año 1796 fué establecida una fábrica por Manuel Pérez, en la calle de la Monterilla, n^o 8;⁴ esta misma empresa anuncia, en el *Diario de México* del 1^o de abril del año 1810, que

se han acabado unos fortepianos, un clave organizado, y un clave solo, de muy finas voces, juntamente se está acabando un órgano. Se darán precios muy cómodos.

La historia del órgano y de los organistas en México, sumamente interesante y hasta hoy inexplorada, aún está por escribir.⁵

Uno de los instrumentos más apreciados de uso social, al lado del piano, fué el arpa.

Las arpas “grande” y “chica” de que se hizo uso —según Saldívar⁶— primero en las ciudades grandes y después pasaron a los campos donde se generalizaron, son bastante sencillas, no tienen pedal, aunque de seguro fué de antiguo que se usó la opresión de las cuerdas en su parte superior con el dedo pulgar para obtener algunos sostenidos. Conjuntos de arpas y

³ SALDÍVAR (1), p. 193.

⁴ *Ibid. ss.*, donde se pueden encontrar otras referencias sobre la construcción e importación de claves y pianos.

⁵ Algunos datos en SALDÍVAR (1), pp. 181 y 189-192.

⁶ *Ob. cit.*, p. 196.

guitarras servían como música de baile desde el siglo xvi en todas las clases sociales.

El arpa y la guitarra —ésta particularmente en forma de jaranita— se han conservado en la música popular hasta los días actuales; pero como instrumentos de la sociedad van desapareciendo, en el transcurso de la primera mitad del siglo, para ser substituídos por el piano. Entre las numerosas ofertas de venta de arpas, guitarras y bandolas, aunque muy inferiores en cantidad a las de claves y pianos, las siguientes dan una idea sobre los instrumentos corrientes de entonces; nuevamente recurrimos al ya citado *Diario de México*, fuente inagotable para los más diversos aspectos de la vida pública e intelectual durante los últimos decenios del Gobierno colonial:

El arpa que se anunció, no es de las comunes, sino francesa, de resortes, entre cristales, el brazo o arco y cuerpo de madera fina, con labores, todo maqueado y pintado; su autor Cousineau; inclusa la caja, se dará en 150 pesos.⁷

En la sección de “Barata de libros” se ofrece un *Manual de guitarra y bandola*, sin hacer mención de su autor:

Guitarra española, y *vandola* en dos maneras de guitarra castellana y catalana, de cinco órdenes, la cual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales, y *b-mollados* con estilo maravilloso, cuaderno suelto, a 2 rs.⁸

En 1806, un músico llamado Andrés Madrid (probablemente de origen español), el cual, aunque ciego y sin conocer “ni aun la figura que tiene el instrumento que toca”, ha sido, en el bandolón, “la admiración de todos sus paisanos y aun de los europeos más cultos”,⁹ ofrece sus servicios a la sociedad en los términos siguientes:

Andrés Madrid, célebre tocador de bandolón, ha encontrado un nuevo modo de tocar este instrumento con dos plumas, y bolillo de nueva

⁷ *Diario de México*, 12, IV, 1808.

⁸ *Ibid.*, 20, IV, 1815.

⁹ *Ibid.*, 18, III, 1815.

invención, con tanto acompañamiento como la vihuela. El dicho ofrece dar lecciones a los que quieran de 7 a 10 por la mañana, y de 2 a 4 por la tarde, por el corto estipendio de 2 reales, y si ha de ir a la casa del discípulo serán 3 reales. Vive en la tercera calle del Relox, núm. 13.¹⁰

¡Grande debe haber sido el entusiasmo de las señoritas de la buena sociedad para acudir a horas tan tempranas de la mañana a la enseñanza de este instrumento hermano de la guitarra! Pero también algunos otros instrumentos hallaron sus adeptos en la sociedad mexicana de aquella época. En 1805, un Don Dionisio Maseira hace saber al público

que le es útil la sobresaliente habilidad que posee en tocar el instrumento de clarinete, ofreciendo dar lecciones a un precio equitativo, y asegurando maravillosos efectos en su enseñanza *en el tiempo de un mes*.

Por aquella misma época se solicitó "a un maestro de dulzayna para que acabe de perfeccionar a una niña", y abundan las ofertas de este mismo instrumento y de salterios. Sumamente escaso es el movimiento en el mercado en lo que se refiere a los instrumentos de cuerda, en particular al violín. Ya desde principios del siglo se perfila su poca divulgación y su cultivo precario, consecuencia directa de la carencia de un movimiento sinfónico continuo en México, de modo que no se ha producido, ni hasta los días actuales, una verdadera escuela de este instrumento con su literatura propia y sus intérpretes calificados, como iba a ocurrir con el piano.

No corresponde a este lugar extender esta reproducción de datos relativos a instrumentos, cuya abundancia habrá de servir algún día para escribir la historia de los instrumentos musicales durante la época colonial; lo que nos importa es dar una idea del movimiento social de la música a principios del siglo XIX a través de algunas muestras del movimiento comercial de los instrumentos. Los datos sobre éste y el predominio absoluto del piano sobre todos los demás instrumentos, nos revelan que la práctica

¹⁰ *Ibid.*, 21, II, 1806.

musical de entonces estuvo esencialmente en manos de los aficionados, a cuya hegemonía quedó supeditado hasta la segunda mitad del siglo. Este hecho, de importancia trascendental para el desarrollo moderno de la música en México, determinó todos sus aspectos, y, aunque siendo por su parte producto de una constelación social histórica, se convirtió en el factor decisivo para la constitución de lo que llamamos, al principio, el clima social que iban a respirar las primeras generaciones de compositores mexicanos después de consumada la Independencia.

2. *La aportación del aficionado a la música europea. La función del salón musical y del concierto público.* Nos parece oportuno abrir aquí un paréntesis para dar cuenta del papel importante, a veces decisivo, que el aficionado ha representado en la música, desde los comienzos de la práctica musical profana en Europa, hasta que, bajo la forma de mecenaje, dió impulsos de valor incalculable al desarrollo, tanto de la ópera como de la música instrumental a todo lo largo de los siglos XVII y XVIII. Pero estos mecenas principescos aportaron al arte no solamente su fuerza económica —en este aspecto coinciden con los mecenas modernos, capitanes de industria y fundadores de instituciones científico-artísticas—, sino también una competencia absoluta en la materia cuyo cultivo fomentaban. Aún en la enseñanza superior de la Edad Media, la música pertenecía, con la aritmética, la geometría y la astronomía, al llamado *quadrivium*; y hasta la época del Renacimiento, el dominio de las bases teóricas del arte musical y de un instrumento, por lo menos, formaba parte integrante de la educación del perfecto *gentiluomo*. Desde la gran Isabel, la “reina virginal” de Inglaterra, o desde la princesa portuguesa María Bárbara, discípula de D. Scarlatti, que casó posteriormente con Fernando VI de España, hasta Federico II, rey de Prusia, virtuoso y compositor de flauta, y gran amigo de J. S. Bach, multitud de soberanos europeos fueron músicos acabados. Los príncipes italianos tomaron parte activa en la *camerata* florentina, de donde

surgió un nuevo género musical, la ópera; el príncipe Nicolaus de Esterházy tocó con entusiasmo la viola *da gamba* y el "barítono", instrumento de la misma familia que aquél, para el cual el compositor de su corte durante casi tres decenios, Joseph Haydn, escribió un sinnúmero de composiciones, y aún a principios del siglo XIX, un archiduque de Austria, fué, durante muchos años, discípulo de composición de Beethoven.

Con el paso de la hegemonía social de la clase aristocrática a la burguesa —proceso que se extendió a lo largo de más de dos siglos—, se transformó también la práctica musical en todos sus aspectos. No cabe, dentro de nuestro propósito, exponer ahora dicha evolución y transformación en sus diferentes fases y detalles. Para comprender el panorama que ofrece la música durante el siglo romántico en México, basta señalar el hecho de que la nueva clase social, en todos los países del mundo, se preocupó desde un principio de asumir la herencia del feudalismo, no solamente en lo económico y político, sino también en lo espiritual y artístico. El cultivo de la música pasó de los aficionados imperiales, reales o aristocráticos, a los aficionados de la burguesía, o sea: del palacio principesco al salón burgués. Esta evolución se efectuó a lo largo de la vida de Beethoven: éste inició su carrera, a semejanza de Haydn y Mozart, como funcionario de una corte principesca, para emanciparse, económica y socialmente, aceptando el mecenaje de los más ilustres aristócratas de Viena, hasta convertirse, en la última fase de su vida, en lo que el siglo XIX llamó después un artista libre. Nótese el hecho sumamente sintomático de que, durante la época de su auge, es decir, hasta los primeros años del nuevo siglo, la existencia de Beethoven estuvo ligada estrechamente a la de la aristocracia vienesa, mientras que, a medida que ésta iba desapareciendo como fuerza social, desaparecían también, del círculo de sus amigos, los grandes nombres de la casta feudal del país, para ser substituídos por nuevas relaciones sociales, procedentes de las capas burguesas.

Simultáneamente se inició el florecimiento de una vasta literatura pianística destinada al consumo en el salón burgués, donde se reunieron los restos de la aristocracia destronada, la nueva burguesía financiera, comercial e industrial, y la nueva intelectualidad romántica, tal como han sido immortalizados en las grandes novelas de Balzac. El exponente más señalado de esta música "de salón", ennoblecida al mismo tiempo por su talento genial, fué Chopin. Los años de su vida —que se extinguió, prematuramente, en 1849— llenan más o menos la fase de esplendor del salón burgués como factor cultural constitutivo, hasta que, en la figura de su sucesor en el piano, se inició una nueva fase en la práctica musical, que la determinó en sus fundamentos hasta los días actuales: así como el nombre de Beethoven simboliza un momento trascendental en la historia musical moderna —la substitución del artista-funcionario por el artista "libre", lo que equivale a decir: del palacio aristocrático por el salón burgués—, así Franz Liszt efectuó el paso del salón burgués al concierto público.

El salón burgués había significado la última etapa de una práctica musical secular en la cual el aficionado tomaba parte activa. Aunque la cultura musical del aficionado burgués no alcanzó nunca el alto nivel artístico que caracterizó a los príncipes-músicos de los siglos pasados, sabía aquél, no obstante, interpretar generalmente un instrumento, sobre todo las mujeres, y tuvo, al menos, una preparación y formación estéticas, cuidadosamente cultivadas. En este ambiente se educó la mayoría de los grandes músicos de la generación post-beethoveniana, cuyo prototipo, en este sentido, fué Félix Mendelssohn, nieto de un famoso filósofo e hijo de un banquero respetable, cuya casa opulenta fué uno de los centros más cultos de la intelectualidad berlinesa; su madre tocó admirablemente el piano y dió las primeras lecciones al futuro compositor de la *Obertura para El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare. Todo esto cambia fundamentalmente con la aparición de la sala de conciertos, la cual constituye, en el dominio

musical, el equivalente de la industrialización creciente e inevitable de todas las instituciones sociales, económicas e intelectuales.

En el concierto, precedido como espectáculo público en donde se paga para entrar, por el teatro de ópera, la música se halla convertida en una mercancía y el oyente en un consumidor,¹¹ en el sentido de que ya no se le exige, como en épocas anteriores, una verdadera cultura musical para acercarse a la música, sino primordialmente el poder adquisitivo necesario para asistir a la interpretación de un músico profesional. Este ya no es, generalmente, autor de las obras que interpreta, como lo habían sido hasta entonces, por ejemplo, J. S. Bach, en el órgano, o aun Beethoven, en el piano, sino un especialista altamente calificado y único mediador competente entre la música y los oyentes, cuya demanda, por parte del público, le proporciona el valor económico que adquiere en el mercado musical.¹²

Para completar este rápido bosquejo de la evolución musical dentro de la sociedad del siglo pasado —que presentamos en forma esquemática plenamente conscientes de que, en la realidad, su proceso se ha efectuado de un modo mucho más complicado de lo que puede aparecer a través de nuestra exposición sintetizada—, importa apuntar las principales premisas que han de converger para que pueda haber una vida de conciertos floreciente y continua. Resumiendo las experiencias históricas que en este respecto nos facilitan los diferentes países del mundo, podemos señalar las siguientes bases fundamentales sobre las cuales descansa el edificio multifacético de la práctica musical moderna, caracterizada por sus tres pilares principales, el público como “consumidor” musical, el virtuoso como “proveedor” de música y la sala de conciertos como una especie de “bolsa” de valores musicales:

1. BASE SOCIAL, o sea la formación de un sector suficientemente amplio de la sociedad, interesado en el mantenimiento de

¹¹ MAYER-SERRA (1), p. 33.

¹² *Id.* (2), pp. 7-8.

una vida de conciertos, por diferentes motivos; éstos pueden ser de carácter artístico, social, patriótico, exhibicionista, "snobista" u otros; la vasta capa de aficionados cultos, cuya existencia caracteriza las épocas anteriores, se había ceñido al núcleo social de una *élite*, cada vez más reducida.

2. BASE FINANCIERA, o sea la existencia de un poder adquisitivo suficiente por parte del público (iniciativa personal) o de medios suficientes en los presupuestos de los poderes públicos (iniciativa estatal o municipal) —en muchos casos combinados ambos factores— para garantizar, no solamente la posibilidad, sino también la continuidad del espectáculo.

3. BASE PEDAGÓGICO-PROFESIONAL, o sea un alto nivel de interpretación, indispensable para mantener vivo el interés del público y poder luchar, con fortuna, con la competencia; la calificación profesional de los intérpretes depende, tanto de la existencia de virtuosos sobresalientes y maestros capaces de hacer escuela, como de una formación exigentísima de los instrumentistas de un país.

A estos tres factores, íntimamente relacionados entre sí, se puede añadir otro, cuya importancia no ha sido reconocida hasta época reciente, a medida que la base social que sostiene el concierto se iba reduciendo paulatinamente, y que podemos llamar:

4. BASE CULTURAL, o sea el reconocimiento renovado de la necesidad de difundir la cultura musical en amplias capas sociales para capacitarlas, por el camino de la afición al arte, para que se conviertan en público, y ensanchar con ello nuevamente la base social de la vida musical; esta nueva visión de sus posibilidades futuras, a la cual la difusión del disco y de las transmisiones radiofónicas ha dado un fuerte impulso, ha facilitado resultados muy satisfactorios, particularmente en los Estados Unidos de América, Inglaterra y la Unión Soviética.

3. *La profesión musical un siglo atrás.* Cuando, después de esta digresión sociológica de carácter general, volvemos de nuevo

nuestra atención a la realidad musical de México durante el ciclo histórico que nos ocupa, nos damos cuenta de que en el proceso evolutivo de su vida musical han intervenido, como es natural, los mismos factores básicos que en Europa y que dicho proceso ha transcurrido en la misma forma, aunque la curva de su desarrollo ostenta oscilaciones y amplitudes esencialmente distintas.

El motivo principal estriba particularmente en el hecho obvio y natural de que, en México, no hubo, ni pudo haber, tradición musical autóctona, ni, por lo tanto, una continuidad evolutiva —factor imprescindible para todo progreso humano—. Una vez sometidos los indios, un nuevo arte, traído por numerosos músicos y misioneros españoles, comenzó a envolverlos

a los acordes de la vihuela y de la viola de Ortiz el músico, de los alegres punteos de los bordones del arpa de Maese Pedro, de las inquietas y penetrantes tonadas del pífano de Benito Bejel, de los poderosos dobles de los tambores de Diego Martín y Cristóbal de Tapia, así como con las alegres fanfarrias de las trompetas de Sebastián Rodríguez Davalos, todos ellos ya dueños de solares y dedicados a la enseñanza de la música y el baile, cuando a la puerta de sus tiendas se agolpaban los chiquillos indígenas, las mujeres nativas y aun los peninsulares recién desembarcados.¹³

La enseñanza religiosa de la escritura musical, la salmodia cristiana, el canto llano y la construcción de instrumentos, acabaron por supeditar definitivamente las prácticas musicales indígenas, que se iban extinguiendo con el tiempo, y sobreviven actualmente sólo en lugares aislados, y, como es natural, en forma alterada por las influencias europeas. La música en los templos, durante la época colonial, conoció un espléndido florecimiento en sus primeros dos siglos, para decaer paulatinamente en el siglo XVIII, por diversas razones que no es oportuno exponer en esta ocasión, hasta que, al finalizar el gobierno virreinal, el número de músicos profesionales que actuaban en México era sumamente reducido. Los únicos lugares donde se cultivaba entonces públicamente la música en la metrópoli, eran el Coliseo y la Catedral, donde el

¹³ MENDOZA (1), p. 18.

número de músicos no rebasó la veintena, y aun éstos actuaban simultáneamente en ambos lugares.¹⁴ El número total de músicos profesionales en la capital no habrá sido entonces mucho mayor. Aunque algunos de ellos eran indudablemente profesionistas competentes y gozaban de justo prestigio, su calidad en el conjunto debe haber sido lamentable, como lo demuestran las incesantes quejas que publican los periódicos a este respecto.

Así hallamos en la crítica sobre la representación de una ópera bufa, titulada *La madre y la hija*, los siguientes párrafos significativos del estado de descontento reinante entre el público en el segundo decenio del siglo: ¹⁵

Tropezamos con el capital defecto de la poca firmeza de compás que generalmente reyna en toda la orquesta... Los *clarines* tocan siempre desafinados, y los *timbales* hubiera sido mejor que callasen, pues jamás dieron un golpe arreglado. Los *contrabaxos* que son el alma de la orquesta, se oían escasamente aunque debemos confesar que su poco sonido y el de toda la orquesta, no proviene de los profesores, sino de la ridícula colocación de la orquesta embutida y ahogada entre el tablado y las lunetas, y de los callejones que conducen a estas por debaxo del tablado mismo, los cuales absorben toda la resonancia, robándola a los espectadores. Y si bien la *flauta*, el *fagot*, la *trompa* y el *clarinete* desempeñaron su papel con delicadeza y habilidad, hubiéramos deseado más sencillez en los dos primeros instrumentos, que traspasando la sencillez de la nota a sus respectivos obligados, sobrecargaron de adorno y capricho los pasajes. El *primer violín* debió haber tocado con más energía y vigor. El es el timón de la orquesta, y se le echaron de menos aquellas arcadas maestras con que un primer violín marca de quando en quando la marcha del compás, llama a los instrumentos extraviados, esfuerza los fuertes, y arregla todos los ayres. De este modo hubiera evitado muchas veces la desigualdad; y aunque sabemos que todo esto es *efecto de los pocos ensayos* que se tuvieron de la ópera, y se tiene por lo regular de todas las piezas, es fuerza convenir en que la orquesta, en general, ni fué apropiado para dar su legítimo valor a la ópera, ni valdrá jamás (si no se adopta otro sistema) para hacer gustar completamente de música alguna.

¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵ *Diario de México*, 25-26, II, 1813.

Que la música en las catedrales no era de un nivel superior a la interpretada en el Coliseo, lo aprendemos en un severo juicio sobre ella que nos proporciona la esposa del primer ministro español en México, después del reconocimiento de la Independencia, con ocasión de un *Miserere* que escuchó, poco después de 1839, en la Catedral Metropolitana: ¹⁶

La música empezó con un estruendo que me despertó de un agradable dormir en el que había poco a poco caído; y tal discordancia de instrumentos y voces, tal confusión más que confusa, tal inarmoniosa armonía, nunca, hasta ahora, ensordeció oídos mortales. Las mismas esferas parecían fuera de tiempo, rodando y estrellándose una sobre otra. Hubiera podido gritar: ¡*Miserere!* con los más ruidosos; y en medio de toda esta banda imprevista, estaba un *maestro-músico*, con el arco de violín en alto, corriendo desesperado de uno a otro, tratando en vano de imponer el compás y espantado del clamor que él mismo había sido instrumento en levantar; como Faetón a cargo de los corceles que no podía manejar.

Todo esto es perfectamente explicable cuando se tiene en cuenta los factores siguientes:

1. Venidos de Europa muchos de aquellos músicos, es obvio que no se habrán decidido a la emigración precisamente los mejores elementos, que en aquel momento de auge del movimiento sinfónico europeo podían obtener magníficas colocaciones;

2. El constante paso de un género musical a otro, pero aún más, de un instrumento a otro, en vista de que la escasez de músicos les obligaba a tocar ya un pasaje de flauta o trompa, ya a manejar el arco del violín o acompañar al clave, debe haber rebajado forzosamente el nivel de la interpretación, y

3. La calidad ínfima de la parte orquestal en las tonadillas, bailes y otros géneros teatrales, con la imposibilidad de una preparación cuidadosa del repertorio que, con media docena de funciones semanales, se renovaba continuamente, no planteó a los

¹⁶ CALDERÓN DE LA BARCA, vol. 1, pp. 212-13.

músicos ningún problema artístico de importancia que hubiera estimulado sus ambiciones.

La escasez de músicos repercutió además, dicho sea de paso, en otro aspecto muy importante; nos referimos a la falta de profesores para la enseñanza. A pesar de la afición a la música en la alta sociedad, de la cual hemos hablado, que hizo que toda familia procurara dar una buena educación musical a sus hijas, no era suficiente el número de profesores para satisfacer tal anhelo, lo que hace comprobar a uno de los observadores más perspicaces de la vida mexicana, durante los primeros años de la Independencia, que *there is a sad want of masters*¹⁷ en materias como idiomas extranjeros y música. Quince años más tarde, este estado de cosas no debe haber cambiado, como se puede deducir del testimonio de otro observador europeo, no menos objetivo ni menos cariñoso hacia las cosas de México que el anteriormente citado *chargé d'affaires* de su Majestad británica en este país:

Tanto en el campo como en la ciudad, todo el mundo es aficionado a la música; el criollo, como el mestizo, tienen mucho talento musical y todo el mundo toca y canta. A pesar de ello, la educación musical está en un estado de descuido absoluto. En el canto religioso no interviene la comunidad,¹⁸ sino únicamente el coro pagado, que sólo pueden sostener las catedrales e iglesias de mayor importancia. En la enseñanza escolar, la música aún no ha sido incorporada en ninguna parte. Se aprende a aporrear las teclas del piano y a rascar el arpa y la guitarra, sin conocer una sola nota. El número de los que obtienen clases de música regulares, es sumamente reducido.¹⁹

Aproximadamente de la misma época, data la observación de la señora Calderón de la Barca sobre esta misma materia, que coincide exactamente con las anteriores:²⁰

Las jóvenes se quejan invariablemente de que no tienen maestros

¹⁷ WARD, vol. II, p. 718.

¹⁸ Esta observación revela que el autor es de religión luterana, en cuya liturgia la comunidad tiene una intervención importante.

¹⁹ SARTORIUS, pp. 197-8.

²⁰ CALDERÓN DE LA BARCA, vol. II, pp. 108-9.

ni de música, ni de dibujo, ni de danza. Evidentemente hay grande afición a la música entre ellas, y en cualquier parte de México, sea en las ciudades o sea en el campo, se tiene un piano (*tal cual*) en todas las casas, pero la mayoría de las que tocan, son autodidactas, y naturalmente lo abandonan muy pronto, por la carencia de enseñanza o estímulo.

4. *La interpretación de música instrumental en las catedrales y en el teatro. Los primeros conciertos públicos.* Pero lo que nos puede interesar aún más, por sus posibles repercusiones en el siglo XIX, es el hecho de hasta qué punto existiera una actividad profana de conjuntos instrumentales. El hallazgo sensacional, que hizo recientemente Miguel Bernal Jiménez, del Archivo musical del Colegio de Niñas de Santa Rosa, de Santa María de Valladolid, revela que, al amparo de la Iglesia, se interpretaron en el siglo XVII, por lo menos en Morelia, algunas muestras muy valiosas del sinfonismo italiano, en boga durante aquella época. No tenemos, en cambio, ninguna noticia de que se hayan celebrado conciertos en el Palacio de los mandatarios virreinales, como se pudiera esperar en equivalencia de las intensas actividades sinfónicas en las cortes principescas europeas. Es cierto que

con el establecimiento en la Nueva España de la dignidad virreinal, representando en todo a la persona del monarca, era natural, por así exigirlo el decoro del gobierno, que al rededor del Virrey se formara una Corte no tan numerosa, ni espléndida, seguramente, como la de la metrópoli, pero no por eso menos estricta o ceremoniosa.²¹

No cabe duda de que, con ocasión de las grandes fiestas y recepciones solemnes, la música habrá entrado también en palacio, sea para cooperar en bailes y conciertos, sea como parte integrante de representaciones escénicas. En cuanto a estas últimas, Mendoza recuerda que en dos ocasiones se representaron obras líricas en el Teatro del Palacio Virreinal, a principios del siglo XVII; la primera fué cuando se estrenó la ópera *Partenope*, de Manuel Sumaya; y la segunda, la representación del drama musical *El*

²¹ ROMERO DE TERREROS, p. 202.

Rodrigo, del mismo compositor.²² Pero en general se puede decir que la vida musical en el palacio virreinal no fué nunca, y aún menos durante el siglo XVIII, muy intensa. Los virreyes vinieron a la Nueva España como funcionarios de la madre patria, preocupados en primer término de resolver los arduos problemas sociales y económicos de su administración, y muchos de ellos ocuparon su cargo durante un tiempo demasiado reducido para poder arraigar fuertemente en el país e identificarse hasta con sus necesidades culturales. Pero además, salvo algunos ejemplos de hombres superiores en la administración colonial del siglo XVIII, sus aficiones y formación artísticas no pueden haber sido muy profundas cuando sabemos que, durante el gobierno de la dinastía borbónica en España,

la corona iba a solicitar preferentemente los servicios de la nobleza media, ya de toga, ya de capa y espada. Los virreyes serían, por lo regular, soldados o marinos, algunos con grado de capitanes generales y los más de tenientes generales.²³

La música instrumental, como género independiente, era, pues, desconocida en México, ya como interpretación solista o como concierto sinfónico, hasta que, después de 1840, llegó la primera ola de virtuosos extranjeros entre ellos Wallace, Bohrer, Vieuxtemps y Henri Herz y, en 1857, una Sociedad Filarmónica organizó dos conciertos con dos Sinfonías de Haydn y Mozart en el programa.²⁴ Trece años más tarde, Melesio Morales ofreció la primera audición íntegra de una Sinfonía de Beethoven. La intervención regular de la música instrumental en las fiestas religiosas, seguirá siendo un problema hasta que se haya investigado la música en las catedrales de México, de manera que actualmente aún no se puede afirmar si el descubrimiento, hecho en Morelia, de algunas *oberturas* sinfónicas, tiene una significación sintomática o constituye un caso excepcional.

²² MENDOZA (1), p. 57.

²³ PEREYRA, p. 377.

²⁴ OLAVARRÍA, vol. II, p. 322.

La única interpretación instrumental pública a principios del siglo, plenamente comprobada, se celebró en los teatros, donde con frecuencia la orquesta ofrece, como número de la "folla",

un concierto obligado a flautas que tocarán los diestros profesores D. Matías Truget y D. Juan Manuel Bastida.²⁵

En la misma temporada, después de haberse representado tres números integrantes de la "folla" se anuncia

unas boleras (a 2), acompañadas por D. Cristoval Barrios, profesor hábil en el dulce armonioso instrumento llamado dulsaina, acompañada de su respectivo bajo.²⁶

En tales ocasiones, a veces

el primer intermedio se cubrirá con una buena pieza de cantado, y tocará D. Gregorio Velasquez un concierto obligado de *biolonzuelo* ²⁷ o bien ocurre que el "diestro y acreditado maestro D. José Aldana" entusiasme a sus numerosos admiradores con un "concierto obligado de violín".²⁸

Por aquellos mismos años se constituyó también una de las primeras sociedades filarmónicas, si no la primera, sostenida, a base de una suscripción, por 32 personas, en cuyos conciertos se interpretaron "las obras sublimes de los mejores ingenios de la culta Europa" con el concurso de "excelentes profesores y aficionados", que formaron una "orquesta de las mejores habilidades de esta arte encantadora"; debemos estos datos curiosos, aunque escasos, al entusiasta autor del anteriormente citado *Discurso sobre la música*, el cual recuerda estas reuniones filarmónicas, de poca repercusión en el ambiente musical de la metrópoli y de una existencia efímera, con verdadera emoción:

¡Con qué complacencia he asistido a las Academias de música que poco ha se establecieron en el nuevo colegio mineralógico de esta Capital, por varias *personas de gusto!*

²⁵ *Diario de México*, 9, VII, 1806.

²⁶ *Ibid.*, 18, VII, 1806.

²⁷ *Ibid.*, 27, XI, 1807.

²⁸ *Ibid.*, 12, X, 1806.

Unos veinte años después de funcionar dicha Academia, Elízaga fundó su Academia de Música, la primera en México, después del triunfo de la Independencia, que sólo existió durante pocos años; con ocasión de su apertura (17, IV, 1825), se organizó un concierto, en el cual el propio Elízaga dirigió, según el periódico *El Sol*,²⁹ un conjunto orquestal, compuesto "de los profesores más acreditados de México", y donde

cinco señoritas socias de mérito cantaron y tocaron *piezas exquisitas* con tan buen desempeño que *arrebataron la atención universal* y merecieron repetidos aplausos.

Cuando se verificó en el Conservatorio de la "Sociedad filarmónica mexicana" un concierto, cuyos productos se destinaban a formar una corporación que se dedicara a la educación y amparo de la niñez desvalida,

varias señoritas tocaban y cantaban de óperas italianas. Como fin de fiesta, tocaron *ocho bellas jóvenes, en cuatro pianos*, una marcha... el número de los concurrentes fué tan escaso que muchos asientos quedaron vacíos, y apenas se colectaron 87 pesos 50 centavos.³⁰

Durante toda la primera mitad del siglo XIX, era indispensable la intervención de la señorita aficionada a la música y de personas *de gusto* en todas las manifestaciones públicas musicales. Estas eran, desde luego, rarísimas, y se reducían generalmente a conciertos benéficos o patrióticos, inauguraciones solemnes de instituciones particulares y oficiales, y fiestas religiosas. Lo característico de esta vida musical pública, que apenas merece este nombre, es la mezcla y multiplicidad de toda clase de piezas en el programa, entre las cuales predominan, a partir del tercer decenio del siglo, los arreglos de óperas italianas, y la cooperación constante entre los pocos músicos profesionales de la metrópoli y los aficionados. Como muestra de ello, nos limitamos a reproducir el programa de un concierto religioso, que se celebró alrededor de 1840, en el Sagrario de la Catedral, para solemnizar la Noche-

²⁹ Cit. ROMERO, p. 65.

³⁰ *El Globo*, 4, III, 1869.

buena.³¹ Entre aficionados "de ambos sexos", profesionales y refuerzos de músicos de la Compañía de Operas, se llegó a reunir un coro y una orquesta de 52 instrumentistas. El programa constó de los siguientes números:

Obertura de *Fausto*, de Donizetti;

Calenda del maestro Rossi;

Misa:

Introitus de B. Lombard;

Kyrie y Gloria de Rossini;

Gradual de M. Espinosa de los Monteros;

Credo y el resto, de Wallace;

En el *Incarnatus*, la Sra. Calderón de la Barca tocó un obligado a arpa acompañado del Sr. Wallace, que ejecutó otro al violín.

Concluye la *misa* con la Obertura del *Caballo de Bronce* de Auber.

Esta curiosa confusión entre los diferentes géneros musicales y el carácter de exhibición que revela el programa, típico de esta clase de conciertos, demuestran que la forma de concierto, con todas sus características, no llegó a imponerse como espectáculo instrumental representativo sino hasta lindar el siglo actual y sólo de modo tan fortuito que, hasta hoy, México no cuenta con una verdadera sala de conciertos, destinada a dar cabida digna y exclusiva a los grandes virtuosos nacionales y extranjeros. Nos parece muy significativo, que aún en 1892, el pianista español Alberto Jonás fracasó,

no porque no se reconociese el mérito de Jonás, sino porque habiéndose estimado bastante por sí mismo para llenar con su sola persona las tres audiciones, la cosa pareció árida y poco amena, máxime por haber elegido sus piezas entre lo más clásico y lo más moderno (la *Patética* de Beethoven, *Berceuse* de Chopin, *Muerte de Isolda* de Wagner-Liszt, etc.). Bien valía la pena de ir a oírle, mejor que perder el tiempo en los horrores de nuestras compañías de zarzuela o los espectáculos dramáticos de Manuel Estrada. El público, sin embargo, era más numeroso en *El Crimen de la Profesa*, *El Diablo Verde*, *La Leyenda del Monje*, etc.³²

³¹ *Semanario de las Señoritas Mexicanas*, vol. I, pp. 84-87.

³² OLAVARRÍA, vol. IV, pp. 252-53.

A lo largo de todo el siglo XIX, el público no había sido educado para la comprensión de la música instrumental pura, y estaba acostumbrado a considerar los conciertos sólo como una exhibición acrobática, de carácter excepcional, con programas en los cuales se habían de reproducir en algún instrumento los trozos más conocidos de óperas italianas y piezas del género "de salón", de un virtuosismo meramente técnico y fácilmente accesibles.

Los virtuosos extranjeros que se presentaron al público mexicano, no pensaron en erigir una barrera infranqueable entre el público y el estrado, donde se habían de interpretar las grandes obras maestras de la literatura clásica y romántica, exigiendo al público un entendimiento comprensivo y un recogimiento espiritual, como ocurrió en los primeros decenios felices de la forma de concierto, anteriores a su total comercialización. Todo lo contrario: siempre buscaban un contacto estrecho y personal con su público, transigiendo con todos sus caprichos y accediendo a todos sus anhelos. El pianista Henri Herz improvisó en sus conciertos sobre temas franceses, italianos y mexicanos, e hizo ejecutar una marcha militar, dedicada a México, sobre una letra patriótica (1849)³³; el violoncelista Maximiliano Bohrer interpretó en sus programas una *Fantasia sobre sonecitos populares mexicanos y españoles*, arreglados en México (1841) por el propio Bohrer, y su gran fantasía *El carnaval de México*; ³⁴ innumerables son las veces que se pudo escuchar el famoso *Carnaval de Venecia*, de Paganini, y todas aquellas fantasías y *potpourris* sobre motivos de *Norma*, *El pirata*, *Guillermo Tell*, etc. El repertorio de música seria, de alta categoría, que tiene su lugar adecuado en la sala de conciertos, no se difunde en México hasta finales de siglo, cuando Sarasate y d'Albert interpretan en varios conciertos algunas *Sonatas* de Beethoven y obras de Chopin, Schumann, Liszt y Mendelssohn (1890); pero al mismo tiempo, aún en este último

³³ OLAVARRÍA, vol. II, pp. 149-50.

³⁴ *Ibid.*, pp. 76-78.

decenio, perduran los programas mixtos, con "aires nacionales", fantasías, *potpourris* y alguna que otra obra de arte elevada, de modo que los mencionados conciertos del gran violinista español y su formidable compañero en el piano fueron considerados como excepcionalmente beneficiosos para el conocimiento de la música de los grandes maestros en México.³⁵

5. *Resumen previo de la situación.* Resumiendo, se pueden registrar los hechos siguientes:

1. Hasta el último decenio del siglo XIX, el concierto público, floreciente en Europa desde unos cincuenta años antes, no era la forma de organización representativa de la vida musical en México.

Los conciertos organizados durante este ciclo histórico tuvieron más bien las características de salón musical que de concierto y estuvieron, en su mayor parte, a cargo de virtuosos extranjeros. No existió una continuidad de conciertos sinfónicos. Todas las tentativas emprendidas en este sentido, como la Sociedad filarmónica Mexicana, que organizó los Festivales Beethoven en 1870-71, o la Sociedad de Conciertos Sinfónicos, que llegó a organizar dos cortas temporadas en 1892 y 1893, sólo tuvieron una existencia efímera. Entre 1882 y 1884, el maestro Julián, director de la Compañía Moreno de Zarzuelas, intentó implantar en México grandes conciertos o festivales filarmónicos,

"cuyo éxito en contaduría fué casi nulo". A pesar de ello, se empuñó en continuar su labor sinfónica, "sin querer darse por convencido de que, por entonces, ese género de culta distracción no contaba aquí con partidarios suficientes... Los conciertos en México no llaman gentes y menos aún si el concierto es de paga..."³⁶

2. La profesión de músico no atraía, como es natural, a muchos adeptos, de modo que los músicos profesionales eran muy escasos.

³⁵ OLAVARRÍA, vol. IV, pp. 127-131.

³⁶ OLAVARRÍA, vol. III, p. 393, y vol. IV, p. 106.

La idea corriente sobre esta profesión, a principios de siglo, nos facilita un curioso diálogo —de sabor platónico, entre un anciano y un joven, que prefiere hacerse *artista* que artesano, *para gozar de más consideración*—, publicado en el *Diario de México*, del 7 de marzo de 1816:

¿El músico, relojero y pintor de que me hablaba ahora, son tan necesarios para la existencia del hombre y su conservación, como el sombrero, zapatero, sastre, etc., etc.?

Pienso que antes viviríamos sin reloj, sin cuadros y sin conciertos, que sin vestidos, zapatos, sombreros y casa o cabaña para alojarse.

Luego los que hacen casas, zapatos y vestidos, son más útiles que los que hacen relojes y dibuxos.

Cierto...

Las artes inventadas por el lujo no se mantienen ni florecen sino en donde habita el lujo y las pasiones; y como él no reside común y necesariamente sino en las grandes ciudades, es evidente que las bellas artes son extranjeras y enteramente inútiles en las tres partes y media del mundo conocido...

Como en esta choza, por ejemplo, no hay gentes muy ricas, ni hay pasiones inútiles que satisfacer, ni necesidad de la música y pintura, no se conocen.

¡No se necesita, realmente, mayor penetración sociológica para definir exactamente la función social del arte romántico que la demostrada por el autor de este diálogo! Los únicos campos de actividad del músico eran la iglesia y el teatro, combinados ambos generalmente, y la enseñanza. La situación del artista en México, hacia 1870, ha sido sintetizada muy acertadamente por Ignacio Altamirano en su biografía de Melesio Morales:⁸⁷

En México, triste es decirlo, pero es cierto, los artistas son parias; no tenemos ni bastante población, ni bastante cultura para poder ofrecer a un artista un porvenir capaz de hacerle grata la vida. Un gran pintor aquí no tiene más recurso que hacer retratos para vivir o que ponerse a iluminar fotografías. Un escultor, aunque tenga el genio de Praxiteles, tiene que resignarse a hacer bustos de diputados o de mercaderes ricos,

⁸⁷ *El Renacimiento*, vol. 1, p. 362.

o imágenes de santos según la idea de una vieja devota o del cura de un pueblo de indígenas.

Un músico eminente, por más grandes que sean sus conocimientos en armonía, se verá forzado a dar lecciones de piano en las casas o en las escuelas de amigas, y recibirá *una onza de oro cada mes*, cuando más.

Se venderán sus walses, sus polkas, sus danzas; pero sus óperas le producirán poco porque no tenemos, no podemos tener un teatro lírico constantemente en trabajo... Para hacerse no sólo una gran reputación artística, sino también una fortuna, es necesario volver a Europa y seguir luchando... Y todavía en Europa es preciso tener mucha fortuna para conquistar la vida independiente.

La misma amargura, al considerar la función del artista en la sociedad mexicana, reflejan las siguientes observaciones de uno de los compositores más ilustres, Gustavo E. Campa, cuando escribe unos tres decenios después de lo publicado por el insigne literato: ³⁸

La situación del artista mexicano no puede ser ni más desastrosa ni más decepcionadora. Así se trabaje con tanta fe como la que han revelado los pontífices del Arte, con idéntico entusiasmo, con todas las energías que presta la voluntad y con todo el ardor que comunica la más remota esperanza de gloria, hay un fatal *hasta aquí*, una barrera infranqueable, una inscripción aterradora como la que leyó Dante a las puertas del Infierno, que le intercepta el paso, que le obliga a retroceder, que le hace desmayar, y que, al fin y al cabo, desgarrá todas sus ilusiones y despedaza sus más fervientes ideales... ¿Para qué escribe en México el compositor? ¿Qué ideal persigue y en busca de qué satisfacciones y de cuáles utilidades materiales va?

Bastan estos pocos testimonios sobre lo precario del ambiente musical en el México del siglo XIX, que durante su segundo tercio conoció un solo entusiasmo —entusiasmo frenético, arrollador y algo insensato, como veremos después: el de la ópera italiana—, para comprender que:

③ El músico profesional no llegó a conquistar la supremacía en la vida musical del país (premisa imprescindible para la existencia del concierto público). Con ello, se prolongó de un modo

³⁸ CAMPA (1), pp. 232 y 236.

artificial, y al margen de la evolución histórica de la música en el romanticismo, la única válvula posible para la siempre viva afición musical de la sociedad mexicana: el predominio del aficionado, o sea, como dijimos antes, el predominio del salón musical como forma representativa de la práctica musical sobre la del concierto público.

6. *Predominio del aficionado sobre el profesional.* No debe extrañarnos que, entre los aficionados, haya habido toda una serie de instrumentistas e incluso compositores hábiles, en condiciones de rivalizar con los profesionales, puesto que, hasta el año 1877, no existió un plantel oficial de enseñanza de la música. Todos los institutos anteriores, como la mencionada Academia de Elízaga (1825), la Escuela de Música de Beristain y Caballero (1838), la Academia de J. A. Gómez (1839), e incluso el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana (1866), de la cual procede el Conservatorio Nacional de México (1877), reclutaban sus alumnos casi exclusivamente entre el elemento femenino de la buena sociedad, y tuvieron, sin excepción, una existencia poco duradera. Los más aventajados talentos musicales aprendieron su oficio con algún maestro reconocido o emprendieron la tradicional peregrinación a los grandes centros europeos de la ópera italiana. Aunque en las mencionadas Escuelas de Música no se proporcionó una enseñanza de altos vuelos —la gran literatura moderna del piano, el instrumento predilecto de las alumnas, era entonces desconocida en México—, por lo menos, las discípulas fueron puestas en condiciones de interpretar con destreza y pulcritud las obras corrientes del género “de salón”, e incluso, de vez en cuando, de representar una ópera italiana.

También las compositoras de polcas, cuadrillas y valeses son muy numerosas y no tuvieron reparo en publicar los productos de su entusiasmo, como suplementos musicales de los más acreditados periódicos, semanarios y almanaques de la época, aunque generalmente bajo el velo discreto del anónimo. Que estas piece-

citadas no eran siempre inferiores, en cuanto a calidad musical, a las equivalentes de los músicos profesionales, lo demuestra el *Walst* (sic) *de las señoritas mexicanas*, de un mal gusto notorio, debido a la pluma de un maestro tan distinguido como José Antonio Gómez.³⁹ Ya en el *Quaderno de María Guadalupe*, del año 1804⁴⁰ encontramos un *minué* a cuatro manos, cuya autora lleva uno de los nombres más ilustres de la sociedad virreinal: la Marquesa de Vivanco. Posteriormente, como es natural, las compositoras aficionadas se reclutaban en la burguesía mexicana; entre ellas no iba a faltar una distinguida autora de romances y nocturnos para piano, un *Ensayo clásico* para cuarteto de cuerda y una *Obertura a grande orquesta*, la "primera compositora mexicana que ha escrito en el género clásico", como reza la medalla de honor que le confirió el Conservatorio; nació en 1853, en Toluca, y se llamó Guadalupe Olmedo.⁴¹

Que el cultivo de la música no estaba limitado a los aficionados del sexo femenino, nos lo demuestran abundantes noticias en los periódicos de toda la primera mitad del siglo. Los días 17 y 18 de noviembre del año 1806, el *Diario de México* publica una amplia necrología sobre un tal Luis Medina, contador de resultas de 1ª clase en el Real Tribunal de Hacienda, cuyos "particulares talentos en la música, especialmente en la vihuela", conoció todo México.

Muchas veces le oímos glosar varias piezas de *Hayden*, equivocándose con la dulzura y vigor del original... Su *general combinación* hallaba la armonía en cualquier instrumento que se le presentaba, hasta formar con unos vasos de cristal un forte-piano gracioso; con tres vigüelas a un tiempo vió delante sí un gran número de espectadores de toda clase, que

³⁹ Publicado en el *Semanario de las Señoritas Mexicanas*, vol. 1, p. 185.

⁴⁰ Este precioso *Cuaderno de lecciones*, de una señorita de la buena sociedad, uno de nuestros hallazgos más felices en el transcurso de nuestra investigación en bibliotecas y librerías de ocasión, nos ocupará en lo sucesivo más extensamente.

⁴¹ Sosa (1), vol. 1, pp. 115-120.

le admiraban en la más dulce suspensión. Compuso varias piezas líricas con que entretenía su genio dominante, y complacía a sus amigos en los momentos que le permitían sus ocupaciones. Aun tenemos presente la última pieza que dispuso en *dueto*, con que acompañaba las voces de dos niñas suyas. En él figuraba la correspondencia de dos pastores penetrados de la pasión más viva. Esta pieza —*un trozo de música descriptiva*— representaba a dos amantes guardando un ganado por los frondosos valles y colinas de una fértil aldea: luego indicaba una tempestad horrorosa, que interrumpió su quietud, el ruido del aire que estremecía los robles, el murmullo estrepitoso del granizo, etc...

hasta que se restablece la calma de la naturaleza y en los pastores, que al final vuelvan a 'descansar en los brazos del amor, más puro y más sencillo. La viveza y energía con que ejecutaba esta pieza con solo una vigüela, que resonaba como muchas, daría a quantos le oyeron la idea más completa de su talento músico, que nosotros ahora sentimos debidamente, y mucho más el que no dejara escritas sus composiciones, para admirarlas en los otros genios de nuestra nación.'

Si este estimable funcionario destacó como vihuelista y compositor en el género de la clásica pastorela, otros, como Soto-Carillo y Horcasitas,

llegaron a dominar el forte-piano, con todo el entusiasmo de la imaginación y de la armonía. Conocemos —prosigue el cronista de la citada necrología de Medina— el mérito en la vigüela del *Pleyel americano*, Don José Aldana, que ha sabido inspirar su genio músico a sus discípulos, en el bello estilo de Don Simón Bibian, en la dulzura de Doña Micaela Miramon, y en la habilidad del joven Don Eusebio, que apenas cuenta catorce años, y ya ha hecho unos progresos admirables en muy poco tiempo. Conocemos también el mérito sobresaliente de un Don Gerónimo Torrescano, de un Don Vicente Castro y Virgen, de otro *sujeto de carácter*, que conocemos muchos, de un Don Ignacio Ximenez, y de una Doña Dominga Pitaqua que sigue las huellas de los primeros, suspendiendo los ánimos de quantos les oyen en aquellos *dulces trasportes*, que sabe inspirar esta ciencia celestial...

Esta designación del notable violinista y compositor Aldana, como el *Pleyel americano*, sea dicho de paso, provocó una encarnizada crítica de los méritos de aquél, de la cual hablaremos más adelante, y una justificada censura por la confusión cometida al

comparar al violinista mexicano con Ignaz Pleyel, del cual todo el mundo culto sabe

que *el favorito que posee* el autor del expresado apellido con mayor destreza, sin embargo de otros varios, es el *fuerte-piano*.⁴²

El mencionado Soto-Carillo no solamente debe haber sido un hábil clavecinista, sino también un compositor fecundo en los más diversos géneros musicales en boga durante su época:

No encontraba dificultad —dice el *Diario de México* el 16 de diciembre del año 1806— en ningún papel de Haydn, tocaba con estilo, dulzura y expresión; pocos tocadores, *aun de profesión*, podrían competirle en la habilidad de repentista; era compositor y se oyen con gusto en el teatro sus boleras, sus polcas, sus tonadillas; y sobre todo su pulsación era singular. Las cuerdas del clave al impulso de sus dedos, daban la voz del más dulce forte-piano, gracia que solo se había observado hasta ahora en Doña N. Terri, con no poca admiración de los hombres capaces de conocer el mérito de esta singularidad... ¿Hay en México, quien toque (los papeles de música) en el clave o el forte-piano tan pronto, con tanta facilidad, tanta dulzura y tanto conocimiento como Soto-Carillo?

Alrededor de 1840, dos aficionados se atrevieron incluso a abordar el género escénico: Rafael Palacios, “sugeto que se halla dotado de una organización acomodada absolutamente para la música”,⁴³ fué autor de la ópera *La vendetta*; de su colega Covarrubias se dice en el mismo párrafo dedicado a Palacios:

Hemos oído también un ensayo hecho por otro aficionado, Manuel Covarrubias. Es una ópera titulada *La sacerdotisa peruana*. Se ve allí un talento no común, y más se advierte que el autor carece de los conocimientos del contrapunto y que a pesar de esta falta, ha instrumentado los tres actos de su ópera, llena de ideas melancólicas y *enteramente nuevas*.

La afición de Covarrubias por la composición debe de haber sido constante y fecunda, puesto que aún en 1852, encontramos en el programa del Teatro de Santa Anna una obertura de su producción, *La palmira*, estrenada con ocasión del beneficio de la actriz María Cañete, el 21 de enero de dicho año.⁴⁴

⁴² *Diario de México*, 17, XII, 1806.

⁴³ *Panorama de las Señoritas*, p. 296.

⁴⁴ *El Monitor Republicano*, 20, I, 1852.

7. *El aficionado y la crítica periodística.* Al mismo tiempo, el aficionado intervenía también en otro dominio importantísimo de la vida musical; nos referimos a la crítica periodística.

La crítica musical es una institución relativamente moderna; fué iniciada en Europa durante el siglo XVIII, o sea cuando la música se iba a emancipar definitivamente de su función subordinada en la iglesia y las cortes principescas para convertirse en un arte autónomo, destinado a toda la humanidad esclarecida y a hallarse envuelta cada vez más en el proceso de comercialización de todas las instituciones en el mercado libre. La crítica no pudo existir hasta que el auditorio musical se constituyera en público, en la acepción moderna de la palabra. Es decir: mientras la música se hallaba al servicio de las fuerzas eclesiástico-feudales y no tenía función comercial alguna, la comunidad de fieles o las audiencias cortesanas aún la consideraba como una parte integrante y de necesidad vital del rito normal de su vida diaria. Los músicos-funcionarios les habían de *servir*, como obligación profesional, una música exactamente adecuada a las necesidades sociales, lo que explica en gran parte tanto la inmensa cantidad de obras producidas en todos los géneros musicales hasta el siglo XVIII, como la uniformidad de su estilo. En todo este ciclo histórico observamos que el estilo musical está altamente estandarizado, aunque de diferente modo, como es natural, según los diversos géneros y épocas; cuando algunas individualidades fuertes intentaron salirse de los tópicos musicales corrientes, chocaron con las opiniones conservadoras de sus superiores, y aun un J. S. Bach tuvo que tolerar las más severas reprimendas por sus "arbitrariedades" en sus interpretaciones organísticas. Cuando un músico no cumplía con las normas generales de su oficio, no protestaban sus oyentes, sino que era amonestado por una orden emanante de un concilio eclesiástico, de un concejo municipal o de su soberano príncipesco.

Pero con la comercialización del espectáculo musical, es de-

cir, desde el momento en que sus concurrentes, ya convertidos en *público*, pagaban para disfrutar de una ópera o de un virtuoso instrumental o vocal, se arrogaron el derecho de crítica. Que esta intervención del público mexicano era sumamente severa, lo comprobamos en los numerosos "remitidos" que publica el *Diario de México* casi constantemente. Aún no estaban reglamentadas las relaciones comerciales entre el interés de la empresa y el derecho del público contribuyente en metálico, y éste aún podía desahogarse sin muchos rodeos.

Si esto [la mala interpretación en el Coliseo] no se remedia, señor diarista —escribe un remitente de una beligerancia aún moderada⁴⁵—, cuente V. con que no adelantamos nada y nuestros mejores autores pierden aquella satisfactoria opinión que nos conduce a gustar el único entretenimiento que puede disipar nuestras tristezas en un tiempo tan angustioso.

Otros remitentes, en cambio, son menos discretos. El bajo nivel de las representaciones extranjeras a principios de siglo, comprobado por casi todos los observadores extranjeros, era igualmente una fuente continua de disgustos y enojo para los afianzados en la metrópoli mexicana, como lo demuestran las observaciones siguientes:

'Gracias al sufrimiento de este noble público, hemos acabado con felicidad el fastidio y pesadísimo año cómico de 1811... Nadie puede negar que la compañía cómica es la peor que jamás se ha visto, así por lo inútil y despreciable de los más que la compusieron, como por el relajado gusto, despilfarro, etc.' Se hace constar 'el hecho inaudito de haberse despedido a los espectadores, sin concluir la comedia por falta de luz', etc. Los únicos que caen en gracia a este crítico son los "cantarines", la Rodríguez, Castillo y la Munguía.⁴⁶

Para otro crítico, sólo Inés García, "la preferente de las *cantarinas* actuales en este coliseo", merece un elogio; para los demás, es excesivamente duro:

En todo caso, ni yo, ni nadie, quiere otra vez en las tablas a los

⁴⁵ *Diario de México*, 23, XII, 1813.

⁴⁶ *Ibid.*, 25, II, 1812.

señores Juan Baturone y Luisa Aguilar. Pastelero a tus pasteles, por lo que toca al primero; y en orden a la segunda, yo me ofrezco a contribuir con alguna cosa para que entre a un convento a hacer penitencia de los malos ratos que ha hecho pasar a la concurrencia al teatro.⁴⁷

En esta primera fase de los espectáculos artísticos, el público entero se había, pues, convertido en una multitud de críticos. Pero con la difusión acrecentada del periodismo en México y la introducción de la ópera italiana perfectamente comercializada, el aficionado crítico fué substituído por el periodista aficionado (las generaciones de los G. Prieto, F. Zarco e I. Altamirano), hasta que surgió en la insigne figura de Alfredo Bablot, en el tercer tercio del siglo, el primer gran crítico musical en México, de una erudición general profunda y una vasta preparación profesional.

8. *La música descriptiva y la ópera.* La lucha permanente y sumamente dolorosa que había de sostener el músico mexicano a lo largo de todo el siglo pasado, para conquistar un lugar digno en la vida artística del país, y, por otro lado, la subsiguiente supremacía del aficionado de buena sociedad en todos los dominios musicales, tuvieron por consecuencia que la existencia profesional de aquél fuera determinada esencialmente por las exigencias y necesidades de este último. ¿Hacia qué objetivos —debemos preguntar— podía dirigir el músico profesional, sobre todo el compositor, sus ambiciones y los vuelos de su imaginación? Aún el instrumentista encontró seguramente durante algunos meses del año una plaza en la orquesta de las Compañías de Operas y Zarzuelas, o, de vez en cuando, una posibilidad de cooperar en una solemnidad religiosa, si no se contentaba con hacerse contratar casualmente para algún baile público o particular.

El compositor, en cambio, estaba en situación mucho más desesperada. El concierto sinfónico era inexistente, como hemos visto; por lo tanto, no encontramos ni una sola sinfonía, ni un

⁴⁷ *Ibid.*, 22, II, 1812.

concierto o cuarteto de cuerda o sonata, en toda la producción mexicana de los maestros románticos, dejando a un lado algunas pocas obras orquestales, del género descriptivo, como la pieza titulada *La locomotiva*, escrita por Melesio Morales para las grandes fiestas que se celebraron en Puebla con ocasión de la inauguración del ferrocarril hasta esta ciudad; no queremos pasar por alto la descripción pintoresca que nos ha legado Ignacio Altamirano de esta obra, estrenada en el Teatro Guerrero el 16, IX, 1869:⁴⁸

En esta pieza, Morales, 'a semejanza de algunos célebres maestros alemanes, hizo prodigios de imitación armónica, inventando a propósito nuevos instrumentos para reproducir fielmente el rugido del vapor, el silbido de la máquina y hasta el rodar de los carros en los rieles de fierro. La pieza propiamente pone en escena, por decirlo así, si no a nuestros ojos, a nuestros oídos el ferrocarril de Tlalpam. Después de algunos preludios de la orquesta escúchanse los cascabeles de las mulas que conducen los wagones del centro de la ciudad a la estación, donde espera la máquina: se oye el silbido de ésta; el ruido sordo y acompasado que hace el vapor, al escaparse de la caldera, el estridente choque de los *yantas* de fierro al caminar el tren, y todo mezclado con armonías singulares que parecen un himno entonado por gigantes a la civilización del siglo XIX.'

Aparte de esta obra programática —precursora romántica de otro poema sinfónico moderno, que constituye un homenaje a este nuestro siglo, asimismo a través de la glorificación de una locomotora, *Pacific 231*, del suizo Arthur Honegger— debemos a Morales una sinfonía-himno, titulada *Dios salve a la Patria*, escrita en Florencia en homenaje a México, expresado por medio de los acordes de la *Marsellesa*, sin que faltaran largos trozos descriptivos en el estilo corriente de la época. Otra obra de esta tendencia, anterior a las dos de Morales, es la obertura, en el estilo italiano, *La primavera*, de Joaquín Beristain, que aún actualmente se puede escuchar alguna vez en los conciertos de las bandas militares.⁴⁹ Más oportunidades que el género sinfónico ofreció

⁴⁸ *El Renacimiento*, vol. II, p. 58.

⁴⁹ Tanto la *Sinfonía-himno* de Morales como la *Obertura* de Beristain han sido transcritas al piano por Julio Ituarte.

al compositor mexicano el religioso, al cual han contribuído obras más o menos numerosas, desde Elízaga, J. A. Gómez, el P. Caballero, Cenobio Paniagua, Antonio y Octaviano Valle, Alfredo Bablot y muchos otros, hasta los Campa y Castro. Pero, como es natural, cultivaron este género en primer lugar los músicos que eran funcionarios de la Iglesia, como los maestros de capilla u organistas Elízaga, Gómez y el P. Caballero, o, anteriormente, Aldana y J. M. Bustamante, mientras que los demás sólo ocasionalmente se dedicaron a él con composiciones que ofrecen poco interés.

Una tercera posibilidad para el compositor mexicano la constituyó la ópera. Desde el momento en que la ópera italiana, a través de la producción de Rossini, Bellini, Donizetti y, algo posteriormente, Verdi, se había convertido en un género musical altamente estandarizado y comercializado, de un éxito fabuloso entre todos los públicos del mundo,

cada compositor en aquellos días esperaba hacer su fortuna con una ópera; el camino más evidente para lograrlo era imitar los procedimientos operísticos que habían ya triunfado. Puesto que centenares de óperas eran en todos los aspectos la misma cosa y no más, era natural que sólo unas pocas llegaran a la posteridad.⁶⁰

Ninguna de las óperas escritas en México se puede incluir entre las que han sobrevivido, precisamente por la razón mencionada; es decir: porque sólo eran imitaciones, más o menos hábiles, del estilo "cantable" italiano. La aceptación entusiasta, casi inconsciente, por el público mexicano, de las óperas italianas, que fueron introducidas en el país por numerosas Compañías extranjeras, excelentes algunas, otras más bien mediocres, estimuló, como es natural, a los compositores nacionales a probar fortuna en un género que tantos laureles prometía. El público era indulgente con los esfuerzos de sus compatriotas, aunque, en realidad, nunca los tomó muy en serio ni los valorizó con el mismo criterio, de admiración y apasionamiento ilimitados, que a las gran-

⁶⁰ DENT, p. 47.

des creaciones de sus modelos italianos. Incluso en los anuncios del programa se apelaba constantemente a la generosidad del público; así, por ejemplo, con ocasión del estreno de la ópera *Catalina de Guisa*, de Cenobio Paniagua, "el primer mexicano que ha precedido a sus compatriotas en tan gloriosa carrera",⁵¹ el programa dice:

Por la primera vez desde que hay teatro en México, se ofrece al público la participación de un maestro mexicano; este acontecimiento, *sin utilidad de recomendación, ni comentarios, basta para mover el patriotismo y la indulgencia del ilustrado público.*⁵²

Los empresarios extranjeros estaban, naturalmente, menos dispuestos aún a gastar su dinero y las energías de sus cantantes en experimentos de orden localista, y pusieron todas las trabas que estuvieron a su alcance para evitar tal desgaste, absolutamente inútil para la prosperidad de su negocio.

Las peripecias que sufrió Melesio Morales en su lucha tenaz y desesperada con los empresarios para hacer estrenar sus óperas, son un ejemplo elocuente de las condiciones sumamente precarias que encontraron los compositores mexicanos de óperas en el tercer cuarto del siglo XIX.

Su primera ópera, *Romeo y Julieta*, se estrenó el 27 de enero de 1863 en el Gran Teatro Nacional,⁵³ dirigida por el propio compositor. El solo hecho de representarse la obra de este joven músico, de 25 años de edad, la partitura de la cual tenía acabada desde hacía varios años, ya fué un éxito lisonjero para su talento de asimilación del estilo italiano. Pero hay que recurrir a las palabras de D. Melesio, dirigidas inmediatamente antes del día del estreno al público, para comprender las mil dificultades que le costó realizar esta primera meta de sus ambiciones juveniles:

⁵¹ Nota de la Sociedad de Santa Cecilia, publ. en *La Sociedad*, 30, IX, 1859.

⁵² Cit. en OLAVARRÍA, vol. II, pp. 334-35.

⁵³ *El Cronista de México*, 26, I, 1863.

Aunque en malísima época, pero fiado de la bondad de mis compatriotas y del público en general, que hace ya algún tiempo recibe las obras mexicanas con aplauso y agrado, anuncio mi primera ópera hecha sobre el conocido libreto de Julieta y Romeo. No es oportuno esponer al respetable público los sinsabores y sacrificios que me ha costado mi aprendizaje musical en medio de las adversidades de mi suerte, ni los obstáculos que he tenido que vencer para poner en escena mi obra, y que hasta en estos últimos días han provocado mi paciencia; no es oportuno, digo, y por lo mismo al dirigirle estas letras, solo tengo el objeto de pedir la protección para que llevando mi empresa a feliz término, me sirva de estímulo en la penosa carrera que he adoptado.⁵⁴

La historia de las circunstancias que acompañaron las representaciones de su segunda obra escénica, *Ildegonda*, es aún mucho más turbulenta.⁵⁵ Varias gestiones habían sido emprendidas para que el empresario Biacchi, de la Compañía de Opera italiana que actuaba en 1865 en México, pusiera en escena dicha obra del autor mexicano. Biacchi no quiso arriesgarse a un fracaso, aún menos cuando tuvo en su cartera la ópera *Ione*, de Enrico Petrella, uno de los maestros más afamados, en su tiempo, de la ópera italiana. Además, los cantantes y músicos de su compañía se negaron

a estudiar una partitura para ellos enteramente desconocida, y que no era probable se viesen en el caso de tenerla que desempeñar en ningún otro teatro.⁵⁶

Que todo el asunto se reducía, en el fondo, a un problema de carácter financiero, queda patentizado en la siguiente nota que publicó un diario de la época:⁵⁷

El Sr. Biacchi. Este señor ha hecho circular una hoja impresa en la que manifiesta al público cuales son los motivos que le han impedido poner en escena la ópera *Ildegonda*... En el mismo manifiesto recuerda

⁵⁴ *El Monitor Republicano*, 25-26, I, 1863.

⁵⁵ Sus pormenores están descritos en GARCÍA CUBAS (1), pp. 524-26; nos limitamos, por lo tanto, a reproducir algunos datos, no contenidos en esta preciosa obra. Véase también la biografía de Morales, de I. Altamirano.

⁵⁶ REVILLA, pp. 379-81.

⁵⁷ *La Orquesta*, 18, IX, 1865.

el Sr. Biacchi que el actual ministro de Gobernación le negó a la ópera la subvención concedida por el Sr. Cortés Esparza cuando desempeñaba dicho ministerio. Dice además que uno de los individuos que componen el Club filarmónico le ofreció que se le garantizarían tres entradas a teatro lleno, *diérase o no tres veces la ópera Ildegonda*, propuesta que ha retirado ya el mismo club. En resumen, el Sr. Biacchi da a entender, que *mientras el gobierno y los particulares no procuren hacer los gastos que demandan la representación de aquella ópera, él no cree justo arruinarse más de lo que está*, en caso de un evento desgraciado; sin embargo, al concluir, dice Biacchi, que desea arreglarse única y exclusivamente con el Sr. Morales, y no con las demás personas que hasta ahora han tomado a su cargo este negocio.

Durante varios meses, se prolongaron las discusiones y gestiones alrededor de *este negocio*, cuyas diferentes fases no es nuestro propósito exponer aquí con todos sus detalles humillantes para el distinguido compositor mexicano. El hecho es que, finalmente, se superaron todas las dificultades, gracias a las garantías financieras otorgadas y a la protección eficaz del archiduque Maximiliano, de modo que la propia Angela Peralta pudo coronar al autor de *Ildegonda* el día de su estreno, el 27 de enero de 1866.⁵⁸

En 1871, dos años después de su vuelta de Italia, Morales abrigó nuevamente la esperanza de ver representada su ópera, aunque, en cuanto al resultado final de todas las gestiones no menos penosas que las realizadas con ocasión de su estreno, se iba a ver defraudado. El prestigio que había adquirido el compositor por su estancia en el continente europeo y las representaciones de *Ildegonda* en el teatro de Florencia, no fué suficiente para convencer al famoso cantante Tamberlick y a la Peralta que aceptaran la

⁵⁸ Esta fecha, que publica García Cubas, es la justa, como hemos podido comprobar; Olavarría se equivoca de un mes en la que hace constar como día de estreno de *Ildegonda*.—Los diferentes compositores del mismo argumento, anteriores a esta ópera de Morales, son: Charles Valentini (Palermo, 1829); David Bini (Pisa, 1836); Marliani (París, 1837-Florencia, 1841); Solera (Milán, 1840); Arrieta (Madrid y Milán, hacia 1846); Carlini (Florencia, 1847). Véase F. CLÉMENT y Pierre LAROUSSE, *Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Opéras*, París.

obra para el último abono de su temporada. No les faltaba, desde luego, buena voluntad; pero una serie de contratiempos, y, probablemente, las eternas consideraciones de tipo económico al representar la obra de un compositor que no era ni italiano, ni consagrado por los grandes públicos europeos, hicieron fracasar este propósito. Algunos artistas de la Compañía habían empezado ya a estudiar sus papeles,⁵⁹ cuando uno de ellos, llamado Gassier, devolvió el suyo y se negó a desempeñarlo, a pesar de las "tantas muestras de aprecio" que había recibido por parte del público de México.

Hasta ahora —escribe furioso *El Federalista* en su número del 2 de agosto 1871— habíamos creído encontrar reunidos en el señor Gassier las cualidades de un perfecto cantante y de un cumplido caballero.

A pesar de la intensa campaña que hizo la prensa a favor de Morales, el asunto no prosperó. Aun en septiembre, se pudo leer la noticia siguiente, dirigida al director de orquesta de la empresa operística:⁶⁰

Nosotros nos permitimos aconsejar al señor Moderatti que escoja la *Ildegonda* para su beneficio, y le auguramos un éxito tan brillante como el beneficio de la Peralta. El maestro demostrará así que sabe interpretar los deseos del público, que aprecia, además, el inmenso deseo que hay de oír esa ópera.

El asunto quedó concluído definitivamente con el telegrama que recibió Morales el día 19 de Tamberlick, en el cual le comunicaba desde Puebla que, a causa de su enfermedad, tenía que renunciar a desempeñar el papel que el maestro le había designado en su ópera.⁶¹ El día siguiente, *El Monitor Republicano* publicó como epílogo de todo este asunto una nota melancólica e indignada al mismo tiempo:

La Ildegonda otra vez se ahoga. Es desesperante reflexionar en las dificultades que a cada paso se han opuesto al señor Morales para la re-

⁵⁹ *El Federalista*, 23, VIII, 1871.

⁶⁰ *El Monitor Republicano*, 8, IX, 1871.

⁶¹ *El Federalista*, 20, IX, 1871.

presentación de su ópera. El público y él han visto burlados sus deseos ante esta extraña suerte u oposición que ha impedido a un mexicano dar a conocer la obra de su genio...

Más suerte tuvo en esta ocasión Aniceto Ortega, cuya ópera en un acto, titulada *Guatimotzin*, fué escogida por el maestro Moderatti para su beneficio, con una preferencia comprensible, como veremos más adelante, a la *Ildegonda*, y estrenada espléndidamente con la cooperación de Tamberlick y la Peralta.

Morales tuvo, no obstante, la satisfacción de ver estrenadas, aunque en condiciones similares a las anteriores, dos obras escénicas. El 14 de julio de 1877 se estrenó su *Gino Corsini*; ⁶² los aplausos que recogió su autor fueron, según la opinión de un cronista, ⁶³

tanto más justos cuanto que ha tenido que luchar con muchos inconvenientes para dar a conocer su excelente obra.

Finalmente, fué llevada a la escena, en 1891, su *Cleopatra*, aunque más bien resultó un fracaso artístico para el autor. ⁶⁴ Ello se explica fácilmente por el hecho de que, entre tanto, el público operístico se había emancipado de su preferencia exclusivista por el género italiano, después de haberse familiarizado con las obras maestras del teatro lírico francés, mientras que Morales no había evolucionado, sino que, al contrario, había perseverado en la misma senda de su primera época juvenil. El prestigio que había adquirido el maestro a lo largo de su carrera artística, impuso a la crítica el debido respeto a su venerable persona, sin que, no obstante, aquélla hubiera dejado de darse cuenta de que su auge ya había pasado:

Cleopatra —escribe el cronista de *El Siglo XIX*, el 17 de noviembre del año 1891— está escrita con conciencia. Tiene una brillante instrumentación. Es la obra de un sabio músico... Lo dominante en *Cleopatra* es la melodía, el corte de la escuela italiana... [Es una música] que no atiende

⁶² *El Siglo XIX*, 13, VII, 1877.

⁶³ *Ibid.*, 23, VII, 1877.

⁶⁴ Véase la crítica en *El Siglo XIX*, 16, XI, 1891.

ni se relaciona con la situación dramática que debería expresar, sino que solamente *bel canto*; [este estilo] tuvo público en el siglo cuando el maestro de Pesaro ⁶¹ de su genio a la altura del primer *Don Juan* de las bellas en *Cleopatra* y, no obstante, no agitan el ánimo... Creo notar que no pudieran llamarse de baja ralea las coplas y marchas de opereta. El contrapuntista, es intachable; como un músico inspirado.

La partitura de *Cleopatra* es una de las mejores de los anteriores óperas del compositor; muestra el gusto reinante en materia de música que explica el juicio severo del público al vivir a este estreno casi dos décadas después. El compositor en la historia musical de México, así como su actividad como maestro, de

Los jueves de cada semana eran dedicados solemnemente en la casa de uno de los protagonistas de la novela, el pintoresco y ladino coronel Relumbrón, ayudante del Presidente de la República, a reuniones de la familia y de los amigos; entre ellos se contaban algunos licenciados y militares, frailes y capellanes, y uno que otro miembro de la aristocracia, que acudían a estas reuniones para jugar al tresillo o sencillamente comentar los últimos acontecimientos sociales y políticos. Tampoco faltaba entre ellos uno de los más reputados músicos de aquel tiempo: José Mariano Elízaga.⁶⁸ Pero dejemos la palabra al ilustre escritor y político mexicano:

Elízaga, no sólo pianista famoso, sino compositor distinguido, que, exagerando por un espíritu de patriotismo, le llamaban *el Rossini mexicano*, no faltaba nunca. Era el maestro de Amparo, la que había hecho progresos tales, que con justo motivo pasaba por una celebridad...

La entrada del maestro Elízaga era cada jueves un acontecimiento; hombres y señoras se ponían en pie, le estrechaban la mano, le saludaban y le decían tantas y tan afectuosas palabras, como si en años no le hubiesen visto. Era el maestro agradable, de buena figura, hombre de mundo, y correspondía a tanto agasajo con desembarazo y amabilidad, dejando contentos a todos sus amigos. Platicaba y reposaba un rato y después, sin que nadie le rogase y sin dar a conocer cuánto le agradaban los aplausos de aquella reunión, se ponía al piano y encantaba a los que lo oían, pues poseía una destreza y una dulzura y una propiedad para manejar *el diapasón*, que aún hoy, que tantos y tan insignes pianistas hay en Europa y en América, sería una notabilidad. Generalmente, en lugar de tocar las piezas de música que se usaban en ese tiempo, improvisaba y producía melodías que eran completamente desconocidas. En seguida invitaba a Amparo y le acompañaba un aria o una canción, y Amparo, a su vez, recibía aplausos como su maestro, especialmente de los misteriosos, o mejor di-

⁶⁸ Payno le pone equivocadamente, en el pasaje citado, el nombre de *Lorenzo*; no cabe duda de que sólo se puede tratar de D. José Mariano, puesto que no solamente no existe otro músico de este apellido, sino que tanto la época como la descripción personal coinciden con las características del maestro michoacano. Probablemente Payno lo habrá confundido con el "escritor satírico" Lorenzo Elízaga, mencionado en GARCÍA CUBAS (1), p. 529.

cho, de los religiosos tertulianos en las sombras de la recámara. Otras muchachas cantaban canciones y dúos, y, para variar y a instancias de los jóvenes, se arrimaba a un lado la mesa de *tecali*, y se organizaban unas cuadrillas, rara vez valeses, que no gustaban a doña Severa, y que jamás permitió a Amparo que lo (*sic*) bailase.

La íntima ligazón existente entre el músico y la sociedad —que fácilmente se podría comprobar a través de otros muchos testimonios de la época— queda patentizada, además, por otro hecho muy sintomático, aunque parezca insignificante; nos referimos a las dedicatorias en las composiciones de los maestros mexicanos.

Durante los siglos xvii y xviii, las obras musicales eran dedicadas a los mecenas principescos, generalmente a los que habían encargado una partitura para una solemnidad determinada y facilitado su interpretación e impresión. Una gran parte de la obra beethoveniana lleva dedicatorias a sus amigos y protectores aristocráticos;⁶⁹ no obstante, ya encontramos entre ellos algunos nombres burgueses, particularmente de famosos intérpretes contemporáneos (p. e.: la *Sonata op. 47*, para violín y piano, dedicada al gran violinista francés Rodolphe Kreutzer). La producción de los maestros románticos, como la de Schumann y Brahms, está dedicada, en su mayoría, a los amigos personales y a los grandes intérpretes de su obra, si no constituye un homenaje a célebres compositores y literatos de la época —reflejo fiel de la nueva posición del artista libre en la sociedad romántica, emancipado de toda relación de servicio y sólo pendiente de los imperativos de su propia personalidad.

Las piezas de los compositores mexicanos, hasta el último decenio del siglo xix, están dedicadas casi exclusivamente a sus

⁶⁹ El único caso de tal dedicatoria, que hemos encontrado en la música romántica de México, es el del "capricho elegante" *Un sueño en el mar*, de Melesio Morales, dedicado a S. M. F. María Pía de Saboya, Reina de Portugal. Esta pieza fué escrita probablemente durante la estancia del maestro en Europa; ignoramos las circunstancias personales que le hayan puesto en contacto con dicha reina.

PRESENTE AMISTOSO
A LAS
SEÑORITAS



El músico placer ni mortifica;
Ni ocasiona inquietud, ni perjudica;
Alimenta el ingenio.

El mismo entendimiento satisface.
La fantasía excita, y al fin hace
Benevolente el corazón, dócil el genio.

VOLVO 2.

Publicado por M. Beristain.

MEXICO
1841.

discípulas. Dedicatorias como las que puso Melesio Morales a los nombres de escritores contemporáneos como Ignacio Altamirano y Manuel Payno al frente de su "fantasía poética" *¿Sabes lo que es amar? Es vivir loco...*, y de su "poesía musical" *¡Ayes del alma!*, respectivamente; obras como la reducción a piano de *La primavera* (de Beristain), debida a Ituarte y dedicada al P. Agustín Caballero, y el *Homenaje al maestro Melesio Morales* (tres transcripciones de obras de éste), del mismo Ituarte, o el vals *La amistad*, de Tomás León, que dedica éste a su amigo Aniceto Ortega, cuentan entre las excepciones; hasta Felipe Villanueva, incluso, las discípulas de los maestros mexicanos ocupan un lugar preferente para recibir el homenaje de su musa y las *Cuadrillas dedicadas a las hermosas mexicanas* o los *Valses a las señoritas mexicanas*, muchos de ellos firmados por compositores de reputación, abundan en todos los semanarios y ediciones de la época. Sólo después de 1890, con la aparición del primer concertista de categoría, el compositor Ricardo Castro, va desapareciendo este predominio de la discípula de la buena sociedad en las dedicatorias de los maestros mexicanos.

Dicho predominio, junto con los demás factores expuestos, patentiza la dependencia económica del músico respecto de su clientela femenina durante el siglo XIX, es decir: en una época en la cual el artista europeo ya había llegado a emanciparse socialmente a través de las múltiples oportunidades que le brindó una floreciente vida musical. Pero lo que tuvo consecuencias mucho más profundas todavía, para la música mexicana, fué el hecho de que aquella dependencia —clima social peculiar del ambiente mexicano en el siglo pasado— influyó profundamente en el estilo de la producción musical.

CAPITULO II

LA PRODUCCION MUSICAL MEXICANA EN EL SIGLO XIX

1. *Una controversia teórica en 1819.* A finales del mes de agosto del año 1819, un músico del Valladolid michoacano, probablemente maestro de capilla u organista, como el insigne Elízaga, remite al *Noticioso General* un cuestionario referente a algunos problemas teóricos, "que se proponen, para su solución, a los sabios músicos de la Corte Mexicana". Las dudas que habían acometido a su digno autor debieron ser muy profundas para que éste se dirigiera, en esta forma, a sus colegas metropolitanos. Estos no le defraudaron, si bien sus contestaciones no demuestran mayor sagacidad que la manifestada por el ingenuo preguntador. Pero no logran resolver, de una manera rotunda, los problemas planteados. Lo que nos interesa todavía de esta controversia, que se extendió hasta el mes de octubre, es el hecho de que refleja algunos aspectos muy interesantes de la práctica musical en México inmediatamente antes de la Independencia. Transcurrió un mes hasta que el remitido de Valladolid fué contestado por un grupo de músicos que firmaron con el seudónimo colectivo de "Los Sapientísimos Euterpianos"; pocos días después, un tal Ogadel emitió su opinión con tanta pompa erudita como condescendencia altanera, y fué secundado, unos quince días más tarde, por "El intruso e imparcial Aduan". Concluyó esta controversia con los cuatro axiomas que opuso J. M. Elízaga a las cuatro preguntas iniciales.⁷⁰ Los términos confusos en los cuales se plantearon los

⁷⁰ Toda esta discusión está comprendida en *El Noticioso General*, 25, VIII; 24, IX; 1, X; 15 y 18, X, y 25, X, del año 1819.

diferentes problemas abordados, nos revelan que, a principios de siglo, las tradicionales prácticas musicales ya estaban en plena decadencia, sin que hubieran sido substituídas, consciente y definitivamente, por los modernos conceptos estéticos.

Las dos primeras preguntas se refieren al compás. Mientras que el músico de Valladolid, desde su soledad provinciana, reproduce las eternas dudas sobre la interpretación rítmica del canto eclesiástico, todos sus colegas metropolitanos coinciden en rechazar el planteamiento de este problema como absurdo, lo cual demuestra que ya entonces estaban familiarizados con los principales resultados del estilo instrumental dieciochista.

Preguntas:

- 1) *¿Si el compás es parte esencial de la música?*
- 2) *En caso de serlo: ¿En qué lugar se halla situado el legítimo compás de la música?*

Contestaciones:

Los Euterpianos:

- 1) *... debe ser considerado como el alma de la música...*
- 2) *No se responde, por estar impropriadamente propuesto e inteligible.*

Ogadel:

- 1) *¿Una verdad tan conocida por todo el coro músico, y tan antigua como es la misma música, pudiera en el día, después de tantos siglos de experiencias, hallarse en estado problemático?...*

Aduan:

- 1) *... sin él, la música fuera un monstruo...*

Elizaga:

- 1) *El compás legítimo es tan esencial en la música, como el metro en la poesía: no puede haber música que proceda sin compás.*
- 2) *El legítimo compás de la música no se halla siempre situado en los tiempos que subdividen los espacios encerrados entre las barretas del pentagrama; ni en la mayor o menor velocidad que se asigna a cada uno de los aires para su ejecución.*

Mientras que para Los Euterpianos, la "cuadratura" rítmica del estilo clásico es ya un fenómeno tan corriente que el problema del "legítimo compás", o, como decimos desde Riemann, del fraseo,⁷¹ les es ininteligible, Elízaga, al menos, no deja de percatarse de que constituye un problema importante para el intérprete; la diferenciación que hace entre *ritmo* y *medida*, sitúa al maestro moreliano en un nivel muy superior a los teóricos precedentes. Además, Elízaga es el único de todos ellos que se preocupa en serio por contestar las preguntas hechas, sin falsos aires de superioridad u ostentación erudita. Esto se nota también en su contestación a la tercera pregunta, en la cual repercute la teoría de los afectos humanos, tan corriente durante la época del Racionalismo, mientras que, en cuanto a la cuarta, no logra aclarar el problema.

Pregunta:

- 3) *¿Cuál es la causa física de las impresiones que la música hace en el ánimo del hombre para determinar unas sensaciones análogas a las pasiones, que en él reinan; o más bien, por qué determinados sonos (sic) excitan ciertas pasiones y cuál es la causa de su analogía con la poesía que obra los mismos efectos?*

Las contestaciones a esta tercera pregunta son muy significativas: nuevamente coinciden, en general, los maestros de la Metrópoli en la apreciación incipiente del factor emotivo, humano, como fuerza motriz de la inspiración musical, aunque se entremezcla con los vestigios de la antigua doctrina racionalista de la correspondencia exacta, automática, entre causa y efecto.

⁷¹ La terminología utilizada en esta controversia es algo oscura. Sólo interpretando este concepto de tal modo, nos es posible darle un sentido. Manuel M. Ponce me hizo observar que, durante el siglo XVIII, el "compás legítimo" era sinónimo de "tiempo perfecto", o sea 3/2 (por oposición al "imperfecto" de 2/2), como se puede leer en FR. PABLO NASSARRE: *Fragmentos musicales*, etc. Madrid, 1700), obra muy apreciada en México. Pero esta acepción del concepto en cuestión no nos ayuda para arrojar más luz sobre lo expuesto por los polemistas.

Contestaciones a 3):

Los Euterpianos:

... nosotros ejercemos la música como arte y no como ciencia, aunque lo sea...

Ogadel:

Me parece, caballero, que a un músico le basta para su arte estudiar la filosofía de la música, conocerse a sí mismo y conocer el corazón del hombre; y por la práctica y continua experiencia, elegir con acierto las modulaciones, cadencias y combinaciones..., saber conducir el ánimo a aquel efecto o pasión que intenta mover.

Aduan:

... excitar en el ánimo del hombre los diversos efectos que se advierten.

Elizaga:

La causa de las impresiones que eleva la música en el ánimo y excitan las pasiones determinadas, consiste en el mismo principio por cuyo medio obra la poesía los mismos efectos en los espíritus capaces de sentirlos.

Evidentemente empezó a producir efecto en los músicos mexicanos la doctrina revolucionaria del P. Antonio Eximeno —a quien se cita posteriormente⁷²—, según la cual el objetivo del arte musical es expresar las emociones y sensaciones humanas; su lucha contra las teorías tradicionales, que “suponen ser la música parte de las matemáticas, y pretenden que el contrapunto debe fundarse en el canto llano”⁷³, no era ignorada en México, aunque estaba mal asimilada, como lo prueban la cuarta de las preguntas y sus contestaciones algo confusas.

Pregunta:

- 4) *¿Si el canto llano de la iglesia (en los himnos, salmos, etc.) se debe considerar como un bajo fundamental, que rija la armonía; o si es una simple modulación que haya menester las posturas de la armonía para cantarse de modo que al oído no disuene?*

⁷² También el propio ELIZAGA rinde un tributo caluroso al P. Eximeno en el Prólogo de su librito *Elementos de música* (México, 1823).

⁷³ PEDRELL, p. 46.

Es cierto que, como dicen en su contestación "Los Euterpianos", *se expresa torpemente el preguntón*; a pesar de que éste fué educado, sin duda, en las normas rígidas de la gran polifonía, le honra su duda sobre la validez eterna de los procedimientos contrapuntísticos. Cuando la lucha apasionada entre el nuevo estilo operístico e instrumental, y las prácticas tradicionales repercutió en México, ésta ya estaba decidida medio siglo atrás: el bajo continuo había triunfado sobre el estilo contrapuntístico e iba a ser substituído, a su vez, por la nueva escritura armónica. Nuestro Ogadel ya tuvo una idea aproximada de esta evolución histórica (de la cual fué uno de los protagonistas más activos el P. Eximeno), cuando dice, en su contestación a la cuarta pregunta:

... El que con más claridad nos ha dado doctrinas del bajo fundamental, es el abate Eximeno... Los ingenios de los célebres profesores, como son D. Francisco Corelli, maestro que fué de la Capilla real, Manuel Delgado, Manuel Corral y otros muchos, han tratado el canto llano como bajo continuo, sobre cuyo fundamento han hecho composiciones en diversas clases de contrapunto.

Elízaga se dió cuenta con mayor claridad de que la música profana se había emancipado de las prácticas religiosas; pero no se atrevió a relegar el canto llano al único lugar adecuado en que tiene razón de ser: la liturgia católica. Se expresa, en términos algo equívocos, como si ya no le fuera corriente, como tampoco a Ogadel, la noción auténtica de "canto llano" como canto gregoriano sin acompañamiento:

El canto llano de la Iglesia en los himnos, salmos, etc., aunque es propiamente una modulación que camina sobre un legítimo compás y sistema, si no es un bajo fundamental, puede ser un bajo de otra naturaleza que sostenga y dirija la armonía con que se acompaña.⁷⁴

⁷⁴ El "canto llano", como es sabido, no tiene nada que ver con el bajo continuo (cifrado) o fundamental, como lo llaman estos maestros. Su introducción como elemento constructivo en la música marca precisamente el triunfo del nuevo concepto armónico-vertical sobre la escritura contra-

Hemos dado cierta extensión a esta controversia porque es un síntoma tangible de que el predominio absoluto de la Iglesia en la vida musical mexicana iba a terminar simultáneamente con el fin de la época colonial. Cuando surgen las dudas, y con ellas las discusiones en torno a los sistemas autocráticos, significa que la hora de su desaparición ha llegado. A pesar del cerco de hierro, que debía aislar a las colonias españolas de todo contacto con el mundo moderno, las nuevas ideas se infiltraron y realizaron su labor "disolvente". El declive del poderío eclesiástico no se contuvo. Como en la antigua Grecia, según Platón, cualquier modificación en los sistemas musicales debiera arrastrar consigo un cambio del Estado, y cualquier insignificante desviación de las prácticas tradicionales podría debilitar o destruir su poder mágico inherente,⁷⁵ así también, a la inversa, la decadencia en la liturgia musical de la Iglesia refleja el debilitamiento de su fuerza social y política. Los músicos, como hemos visto, empezaron a rebelarse contra sus doctrinas estéticas. En menos de medio siglo, a partir de entonces, el carácter de la música eclesiástica se profanó, lo que equivale a decir: se italianizó en el estilo operístico.

Esta profanación de la liturgia se inició varios decenios antes del desbordamiento de la vida musical mexicana por la ópera italiana. En la última fase del gobierno virreinal la Iglesia había perdido totalmente su misión cultivadora en el dominio musical, como se puede deducir de los testimonios siguientes:

De todas materias he hablado hasta el día, menos de una mala in-puntístico-horizontal; con ello, consecuentemente, el canto llano perdió por completo su función de célula germinadora, que tuvo en ciertas obras polifónicas. El bajo continuo, en la música dieciochesca, es siempre un "bajo de otra naturaleza" —como dice Elizaga— o sea: un bajo de libre invención. En sus *Elementos de música*, dicho sea de paso, Elizaga explica el "bajo fundamental" como "tono fundamental" de un acorde; esta interpretación no coincide con la definición reproducida arriba —otra muestra de la inestabilidad en la terminología teórico-musical de aquella época.

⁷⁵ Cfr. SACHS (1), p. 71.

roducción que hay en los entierros, de tanta trompeta y otros instrumentos bélicos, que más parecen los entierros fandango o batalla de teatro, que seriedad y sentimiento; olvidándose de lo que se recomienda por todos los S. S. P. P., y particularmente por San Gregorio, habiendo tantos sujetos que desempeñan esta recomendación del canto llano, que es por sí serio, grave y propio, para la Iglesia, y no que con la dicha introducción han olvidado lo que es necesario. La música buena y bien dirigida excita los afectos que se quieren mover, y puede ser muy propia para los entierros; pero la que llaman *ratonera*, estrepitosa y de trompetazos, sólo debe servir para el campo.⁷⁶

Si, como parece, la exaltación patriotera entre la colonia infundió en aquella época un tono bélico hasta a las músicas que se tocaron en los entierros, los organistas se prestaron a incluir en las obras interpretadas durante la liturgia piezas musicales muy en boga entre la buena sociedad metropolitana:

El sábado anterior —escribe un lector indignado al editor del *Diario de México*⁷⁷— concurrí casualmente a la Iglesia de San Juan de Dios, a la hora en que tales días se canta la *salve*... Pero ¡qual fué mi sorpresa, quando oí tocar en los intermedios de órgano toda clase de piezas profanas, como el *Campestre*, y otras, con notable distracción y escándalo de los fieles! ¡Qué contraste tan extraordinario aquel: *gementes et flentes in aclacrimarum valle*, con un *wals*, lleno de pasos retozones, de juguetillos arbitrarios, y cargado, por decirlo así, de *chirimoyas*!

¿Qué ideas de edificación podrá inspirar una de estas *piezesitas* en un templo? Yo aseguro que muchas de las personas concurrentes mejor tendían la imaginación en el bayle donde oyeron y baylaron este o el otro son, que en el templo del Señor y en el respeto que debía infundirlas su presencia: quizá no aventuro mucho en decir que más bien a la diversión que al culto, se debe la numerosa concurrencia que se advierte en la iglesia.

¿Pero para qué es tratar más de un asunto que ya inculcó sapientísimamente el Illmo. Feyjoo? A su tratado sobre la música de los templos me remito, para excusar el difundirme...

2. El "*Quaderno de lecciones de María Guadalupe*". La controversia teórica del año 1819 nos demuestra una vez más un

⁷⁶ *Diario de México*, 8, II, 1806.

⁷⁷ *Ibid.*, 18, II, 1813.

fenómeno general, que se puede observar a través de toda la historia musical, o sea: que las argumentaciones doctrinarias no surgen hasta que los problemas en discusión no están resueltos en la práctica, y entonces viene la doctrina a justificarlos y consagrarlos. Lo mismo ocurrió en esta ocasión en México. Mientras que la fundamentación estética del nuevo estilo era todavía objeto de discusiones apasionadas, este nuevo estilo ya se había impuesto a todo lo largo de la práctica musical. La técnica del bajo continuo no tenía secretos para los músicos mexicanos, como lo demuestran, entre otros testimonios, las obras halladas en el Archivo de Morelia. Pero la figura europea que más prestigio tenía y más influencia ejerció sobre los compositores mexicanos hasta los primeros decenios del siglo XIX, fué, indudablemente, Haydn. Al finalizar el siglo precedente, ya eran conocidas en México las obras instrumentales del estilo clásico, como lo prueba una factura de libros, introducidos por Veracruz, en la cual figuran, entre muchas piezas religiosas, 12 sinfonías de Boccherini, 18 de Haydn, seis de su discípulo Pleyel, varias obras de música de cámara de éste, y algunas otras.⁷⁸ En 1810, la librería de don Ceferino Martínez anunció la venta de las obras siguientes:⁷⁹

Una sonata de *Kreusser* con violín y violoncelo⁸⁰; una dicha, o capricho de *Veishopff*, con violín; una grande sonata, de *Haydn*; un rondó con violín, de *Girovichi*; una sonata con violín y violoncelo, de *Humel*;⁸¹ una obertura con violín, de *Dalvimare*;⁸² un quarteto de *Dalberg*;⁸³ tres gran-

⁷⁸ Cfr. SALDÍVAR (1), p. 171.

⁷⁹ *Diario de México*, 24, X, 1810.

⁸⁰ Se trata, probablemente, del *Concierto* para violín y violoncelo de R. KREUTZER (1766-1831), el famoso violinista francés.

⁸¹ J. N. HUMMEL (1778-1837), discípulo de Mozart, escribió 6 tríos con piano.

⁸² Un M. P. DALVIMARE (1770-?) fué un célebre arpista, el cual compuso casi exclusivamente obras para su instrumento.

⁸³ El único músico de este nombre conocido, es J. F. H. DALBERG (1752-1812), pianista alemán, compositor notable y excelente musicógrafo.

des tríos de *Voelffl*; ⁸⁴ un concierto de *Cramer*, ⁸⁵ uno dicho de *Girovehz*, seis bacanales manuscritos.

El cultivo de la música de cámara no era entonces muy intenso; ningún testimonio nos habla de él, y los anuncios de venta de tales obras, como el anteriormente reproducido, son sumamente raros. Si bien es cierto que el interés por el clave absorbió casi por completo la afición musical entre la buena sociedad, no se puede dudar, por otra parte, de que las pocas obras instrumentales de estilo vienés que penetraron en México influyeron sobre la escritura de sus compositores. El nombre de Mozart se mencionó entonces sólo en muy contadas ocasiones; el último *standard* de la música europea fué representado en México, hasta consumarse la Independencia, en primer lugar, por el nombre y la obra de Haydn.

El contenido de un cuaderno de lecciones, con varias composiciones "para clave o forte-piano", del año 1804, recopilado "para el uso de D^a María Guadalupe Mayner", es harto significativo para comprender el repertorio de piezas que estaba entonces en boga entre las aficionadas a la música. Después de algunos ejercicios muy sencillos, siguen unas *boleras*, tan apreciadas como intermedios en el teatro, y algunos *minués* y *contradanzas* encantadores, sin indicación de autor, pero inconfundiblemente de escritura haydniana; la parte más importante del cuaderno está dedicada a varias marchas patrióticas, numerosas sonatas de Haydn y algunas otras obras. El estilo de todas las piezas es más bien clavecinístico que pianístico; el título mismo de este valioso documento histórico hace entrever que fué utilizado en la época de transición del clave al piano. En general, las composiciones están escritas (con excepción, desde luego, de algunas copias de obras de Haydn) a dos voces, con los bajos reforzados en la octava

⁸⁴ J. WOELFFL (1772-1812), fué un compositor y pianista austríaco de gran prestigio, considerado como rival de Beethoven. Se le deben 15 tríos con piano.

⁸⁵ J. B. CRAMER (1771-1858) escribió 7 *Conciertos* para piano.

inferior y la melodía en algunos pasajes en terceras o sextas. La repetición de una misma nota durante todo un compás en el bajo, y el modo de su conducción melódica, revelan la cercanía de la escritura con bajo cifrado. En general, se puede decir que, a principios de siglo, la concepción armónico-vertical, desarrollada a través de la obra de Haydn y afianzada en la de Mozart, aún no se había impuesto definitivamente.

Todas estas características están resumidas en una composición de Aldana que contiene este cuaderno. Su *Minuet de variaciones*, que reproducimos en facsímil, es tanto más interesante cuanto que constituye de momento la única obra para clave, conocida, de este notable maestro. Como su *Misa*, que Chávez dió a conocer durante la primavera de 1940 en un concierto, organizado por el Museum of Modern Art de Nueva York, el *minué* revela una perfecta asimilación del clásico estilo vienés. El clave está tratado con habilidad, a pesar de que Aldana fué violinista y de que se dedicó, como compositor, preferentemente a los dos géneros que correspondieron a sus actividades principales: el religioso y el teatral. Cuando murió en el año 1810, Elízaga contaba 24 años de edad, nueve menos que J. M. Bustamante, el cual no logró jamás igualar en prestigio a su colega más afortunado, y murió en la mayor miseria. Estos dos compositores representan la generación siguiente a Aldana —la generación de los músicos de la Independencia, con la cual ambos estuvieron identificados ideológicamente, hasta el punto de intervenir activamente en ella. Su producción musical sería digna de una investigación analítica, ya que constituye el último eslabón entre la música del período colonial y la futura escuela pianística mexicana del siglo XIX. En cuanto podemos juzgar del estilo de Elízaga por una *Misa en la mayor*,⁸⁶ la producción musical de este com-

⁸⁶ Desgraciadamente, sólo la conocemos en un arreglo para 3 voces y órgano, hecho en 1866 por B. LORETO; en los ejemplos que publicamos de ella hemos suprimido la parte de órgano, recargada de ornamentaciones brillantes.

Dis. pacio

Mimuet. de Luján
p. D. José Aldana



positor es de hechura clásica, pero se diferencia de Aldana por una mayor amplitud de la concepción armónica y cierta exuberancia romántica, que se manifiesta desde su principio:

①

Tiple.

Ky-ri-e e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son

Ky — ri — e Ky — ri — e e — le — i — son

Tiple.

Tenor.

Bajo.

Ky-ri — e Ky-ri — e

No faltan en esta *Misa* temas que recuerdan la plasticidad monumental del antiguo estilo italiano, inmortalizado por Haendel,

②

Tiple.

quo-ni-am tu so-lus tu so-lus Sanc-tus

ni pasajes de una fina sensibilidad casi mozartiana:

③

Et in-car-na-tus est de-us pi-ri-tu Sanc-to ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: et ho-mo fac-tus est

Esta veloz ojeada sobre la música mexicana a principios del siglo XIX nos hace comprender un hecho muy significativo. Todos los músicos, durante el período colonial, eran funcionarios de la Iglesia, incluso los tres mencionados últimamente, cuya vida cubrió los primeros decenios del nuevo siglo: Aldana fue ministro del coro de la Catedral metropolitana y maestro de escuela en el Colegio de Infantes; Bustamante, maestro de capilla en la misma Catedral y en varios otros templos, y Elízaga, organista, en diversas épocas de su vida, en la Catedral de Morelia. Tanto este último como Aldana se dedicaron simultáneamente, como hemos visto, a otra clase de actividades, fuera de la órbita religiosa. Mientras que la música estuvo ligada estrechamente con la Iglesia, ésta hizo guardar el paso a sus funcionarios musicales con el ritmo evolutivo de la música europea, gracias a la universalidad de su organización internacional. El hilo que vinculó los dos continentes en materia musical puede haber sido todo lo tenue que se quiera; pero el solo hecho de la existencia, en el Archivo musical de la Catedral, de numerosas composiciones de los grandes polifonistas clásicos, italianos y españoles,⁸⁷ es lo suficientemente elocuente para confirmar nuestra opinión, en el sentido de que, durante la época colonial, la Iglesia evitó un retraso sensible de la práctica musical en México sobre la europea. Este se produjo en el mismo instante en que los músicos se convirtieron en "artistas libres" y tuvieron que basar su existencia económica y artística en las exigencias estéticas de la nueva sociedad burguesa. Con ello volvemos nuevamente a lo que hemos designado como el factor decisivo para la práctica musical mexicana en el siglo XIX: el salón burgués, y su producto, la música "salonesca".

3. *El origen de la música de salón.* Hasta finales del siglo XVIII, la música era primordialmente de consumo inmediato

⁸⁷ Cfr. SALDÍVAR (1), p. 122.

—en la iglesia, los palacios feudales, el teatro, la casa y la escuela—; es decir: que la producción musical correspondió a las necesidades de su consumo, o, con otras palabras, a la demanda. El músico había de satisfacerla lo mismo que un artesano que trabaja por encargo; la realización artística de su trabajo representó, en general, la cristalización del gusto reinante en materia estética. Correspondiendo a la organización rígida de la sociedad, las capas sociales que predominaban sucesivamente, determinaron un criterio unificado (totalitario, como diríamos hoy) en todas las actividades humanas. Por lo tanto, las innovaciones sólo se impusieron dificultosamente, si no fueron eliminadas, como ocurrió, por ejemplo, en el caso de Bach, cuya obra cayó en el más completo olvido por espacio de casi un siglo después de su muerte.

El liberalismo burgués modificó estas relaciones de un modo radical. Dió al artista romántico una nueva libertad, sin evitarle una nueva cadena: aquélla significó su emancipación social y, lo que fué más importante, su emancipación espiritual, el descubrimiento de su propia personalidad y el anhelo de plasmar artísticamente sus emociones individuales. El precio que tuvo que pagar por esta nueva conquista fué su sumisión a las leyes implacables de la competencia y de la división del trabajo. Para el consumidor musical —el público— este nuevo orden social significó, por un lado, una separación marcada entre las diferentes clases, y por el otro, la posibilidad, por lo menos inmanente, para las clases inferiores de ascender en la escala social e ingresar en una clase superior. Este último proceso, de una fluctuación constante, fué de gran importancia para la vida musical desde principios del siglo pasado, puesto que acabó con la unificación del criterio estético del consumidor de música. Este criterio se basó, hasta entonces, exclusivamente en una apreciación de la hechura técnica de la obra musical y en cuanto ésta correspondiera a las normas en uso y cumpliera con su función social; a partir de principios del siglo XIX, fué substituído por lo que se llama desde

entonces el *gusto musical*. Esta transformación del criterio estético fué la consecuencia lógica de la nueva función social de la música, la cual, de factor colectivo y utilitario, se había convertido en elemento de puro esparcimiento; su *goce* dependió de las posibilidades *individuales* para apreciar la plasmación de un determinado *ideal de belleza*, convertido en sustancia musical.

Una creciente desintegración del lenguaje musical se producía al mismo tiempo que la diferenciación entre las clases sociales, hasta que sólo un público selecto —que no coincide, desde luego, en todos los casos, con la *élite* social— tuvo acceso espiritual a las manifestaciones cada vez más individualistas de los compositores. Esta evolución llegó al extremo de que, durante el siglo actual, los diferentes —ismos en el arte sólo encontraron una resonancia entre los grupos “snobistas” de la sociedad moderna. Lo que nos puede interesar aquí de este tema extremadamente fecundo para la investigación, es el hecho de que la diferenciación entre las clases tuvo por consecuencia una diferenciación equivalente en la producción musical; se impusieron dos especies de obras: una de alta categoría, culta, artística y, en principio, sólo accesible a las *élites*; y la otra, de calidad inferior, barata, producto de fabricación en serie y destinada a las clases inferiores, ávidas de participar en todos los adelantos de la civilización y, con ello, en los grandes bienes culturales. Cuando el *connaisseur* se pasma ante un cuadro de Picasso o Kokoschka, el obrero de ambiciones culturales cuelga en la pared una reproducción vulgar de la *Mona Lisa* o del *Coliseo* de Roma. La *élite* acudirá al teatro de óperas para aplaudir a Caruso en el papel de Rigoletto, mientras que la hija de una familia pequeño-burguesa se contentará con un *potpourri* sobre motivos de la misma ópera. Es decir: la música de salón había nacido como una necesidad social y cultural.

La corta floración del salón burgués como factor cultural no duró más allá del primer tercio del siglo XIX, hasta que —como dijimos anteriormente— fué substituído por la forma comerciali-

zada de concierto. Pero, desde entonces, la máxima ambición de las capas inferiores fué, hasta el siglo actual, la imitación de las formas de vida de las capas superiores; así, también en lo musical no dejaron de compensar su complejo de inferioridad: la hija de la casa proletaria y pequeño-burguesa se creyó obligada a golpear las teclas, y el piano mismo fué considerado como pieza indispensable del mueblaje casero.

Hasta ahora, los investigadores no han prestado la debida atención a esta corriente "salonesca", cuya repercusión tuvo una importancia extraordinaria para la vida musical moderna. La música de salón, que en el transcurso del siglo evolucionó hacia la música de divertimento en general (con ramificaciones en la música militar, la música en los cafés, la opereta y la zarzuela, la músicaailable y, últimamente, el jazz), constituyó en primer término un baluarte estético contra cualquier progreso innovador; sus características musicales determinaron el *gusto* de la mayoría social. Este fraccionamiento de la producción musical (y del gusto) en dos categorías de distinta altura influyó notablemente sobre la posición del compositor dentro de la sociedad, a la cual aprendió éste a considerar como su enemigo mortal, contra cuya intolerancia, desconfianza, indiferencia y hostilidad estuvo (y aún está) condenado a luchar con todos los medios a su alcance. Durante las épocas anteriores, los compositores recurrieron a la palabra en algunas ocasiones para explicar cualquier innovación técnica o la introducción de un nuevo concepto estético; uno de los ejemplos más notables de ello fué el prefacio para la ópera *Alceste* (1767-1776), en el cual expuso Gluck los principios estéticos de su idea revolucionaria sobre el drama musical. Pero, en general, la fuerza dominadora de la sociedad fué lo suficientemente vigorosa para imponer a sus funcionarios y artesanos musicales las normas del gusto reinante. En el siglo XIX, por el contrario, casi todos los compositores dedicaron una parte considerable de sus actividades a explicar por escrito su posición doctri-

nal; testimonio elocuente de su nueva actitud combativa es la imponente obra literaria que dejaron a la posterioridad Berlioz, Schumann, Liszt y Wagner.

La música de divertimento tiende a perpetuar en cada caso los elementos básicos de la tradición musical respectiva y a conservarlos en su forma más fácilmente accesible y en sus fórmulas más sencillas. El proceso es el siguiente: las características de un estilo determinado, el cual, a la hora de su aparición, constituyó una aportación innovadora y fué patrimonio cultural de categoría representativa hasta en función de vanguardia, se hallan, para las generaciones siguientes, vulgarizadas —tanto social como artísticamente— y convertidas en lo que podemos llamar “ideología estética” de las más amplias capas de la sociedad. Mientras que una *élite* social continúa estimulando a los compositores a buscar nuevos derroteros para el arte musical, la “gran masa” acepta el descenso de nivel de los bienes culturales, consagrados por la tradición y la costumbre, para desgastarlos y convertirlos con el tiempo en patrimonio de “toda” la sociedad.⁸⁸

Así, la música de salón explotó, hasta el hastío, el lenguaje armónico del clasicismo, basado en la fórmula cadencial: tónica (I) - dominante (V) - tónica (I), y sus grados intermedios más próximos; la periodicidad de sus estructuras formales, determinadas por el número de compases de 4 y sus múltiplos; la melodía predominante, con su acompañamiento confiado a la mano izquierda, de un esquematismo invariable; el virtuosismo pianístico estereotipado de escalas rápidas, acordes arpegiados, repeticiones de una y la misma nota, pasajes cromáticos de terceras y sextas, trinos de larga duración, etc., etc. Las formas musicales que se conservaron inalterablemente a lo largo de todo el siglo

⁸⁸ Cfr. ORTEGA Y GASSET, “... las masas gozan de los placeres y usan los utensilios inventados por los grupos selectos y que antes sólo éstos usufructuaban. Sienten apetitos y necesidades que antes se calificaban de refinamientos, porque eran patrimonio de pocos” (en *La rebelión de las masas*, segunda ed., Buenos Aires, 1938; p. 57).

fueron, principalmente: 1. la danza (polcas, mazurcas, *redowas*, *schottisch*, vales, contradanzas, cuadrillas, etc.); 2. el *potpourri* y fantasía sobre motivos de óperas conocidas; 3. la pieza "de carácter" (romanzas, caprichos, nocturnos, serenatas, idilios, etc.); 4. la pieza de colorido "exótico" (orientales, moriscas, etc.); 5. la marcha militar. Todas las piezas de esta clase, que abundan en la producción musical mexicana durante todo el siglo XIX, habían sido creadas o, por lo menos, dignificadas por los compositores románticos de alta categoría, hasta que se convirtieron en bienes culturales de nivel decaído (*herabgesunkenes Kulturgut*) que iban a vegetar y sobrevivir en las clases inferiores durante muchos decenios, cuando el gran arte musical ya había experimentado toda una serie de transformaciones radicales. Este mismo proceso de descenso de nivel de los bienes culturales no se detiene, sea dicho de paso, ante la canción popular, en cuyas transformaciones seculares interviene de una manera decisiva.

Por lo general, este proceso se repite siempre, cuando un estilo determinado acaba por imponerse a lo largo de la práctica musical de una época y empieza a ser "liquidado" por las nuevas generaciones de compositores. Este destino histórico no ha exceptuado, por ejemplo, el lenguaje peculiar de Wagner ni incluso el de Ravel, cuyas fórmulas personales se pueden encontrar actualmente en cualquier partitura de película, donde se han convertido en tópicos musicales perfectamente corrientes. Pero tampoco exceptuó la escritura de Debussy, considerada como la expresión de la sensibilidad más delicada, pues los elementos de su estilo se hallan aprovechados en la música de jazz. Con ello, el sucesor legítimo del salón burgués: el *dancing* y sus vehículos modernos, el disco y la transmisión radiofónica, nos ofrecen de nuevo el espectáculo de trivialización y difusión "democrática", a bajo precio, de los bienes musicales de la más elevada y esotérica categoría artística.

4. *La escuela pianística mexicana.* Cuando el investigador, en posesión de los principales datos sobre el carácter y la función de la música romántica universal, se acerca a la producción mexicana correspondiente, se encuentra ante lo que Samuel Ramos ha llamado "un campo lleno de vaguedades".

A su mirada —continúa diciendo⁸⁹— se ofrecerá un acervo de obras hechas por mexicanos en las cuales no podrá discriminar cualidades originales que autoricen a proclamar la existencia de un estilo vernáculo. Y, sin embargo, cuando existen obras, su falta de originalidad no quiere decir que el pueblo donde han aparecido carezca de una cultura propia.

La opresión y explotación que sufrió el pueblo mexicano desde tiempo inmemorial, repercutieron tan hondamente en su cultura musical, que durante el siglo XIX, las substancias de una cultura propia se hallaron destiladas y enrarecidas hasta tal grado, que apenas trascendieron a una realidad perceptible. Las obras musicales escritas durante este período histórico son de inspiración netamente europea y trabajadas, en una imitación esclava, sobre los moldes italianos, y posteriormente, franceses y alemanes.

Aparte una corta floración de óperas italianas, debidas a autores mexicanos, su campo principal fué la producción para piano. Aunque no se llegó a la creación de un estilo de piano de rasgos propios, la escuela pianística tuvo, no obstante, una gran importancia para la futura evolución histórica, puesto que significó el único elemento de tradición musical en el siglo XIX, que conduce, en línea recta, de Felipe Larios, Tomás León, Melesio Morales y Julio Ituarte, a Ricardo Castro, con una ramificación muy importante en Felipe Villanueva y Ernesto Elorduy, los cultivadores de la "danza" para piano; con estos últimos está relacionado, tanto espiritual como estilísticamente, la primera gran figura del moderno nacionalismo musical, pianista como los anteriores: Manuel M. Ponce.

⁸⁹ RAMOS, p. 7.

No nos detendremos a analizar, obra por obra, esta producción pianística anterior a Ponce, por la sencilla razón de que, con muy pocas excepciones, ofrece un interés muy escaso, y de que, además, ha caído actualmente en el más completo olvido. Su valor musical es exiguo; su valor universal, nulo.

No nos puede sorprender —después de todo lo explicado anteriormente— que, por su estilo, toda esta música de los pianistas mexicanos, producida durante el siglo XIX, pertenezca al género de salón, hasta que, a partir del último decenio de dicho siglo, Ricardo Castro introdujo en el arte pianístico de su país las características de la escritura concertante. Mientras que en Europa, el género “salonesco” tuvo la función consabida de categoría inferior a la gran música romántica, dicho género constituyó en México la única forma de expresión musical. Ello se explica, junto con los motivos aludidos, por el hecho de que no solamente no se efectuó la formación de una capa suficientemente amplia de *élite* social, sino que la sociedad y la cultura del México independiente no tuvieron tradición en qué basarse para desarrollar sus propios medios de expresión. La aristocracia vienesa produjo, favoreció y comprendió los genios de un Haydn o de un Beethoven; cuando llegó la hora histórica de liquidación de su predominio jerárquico dejó, con el recuerdo de una gloriosa tradición cultural, una riqueza substancial de bienes musicales, que la sociedad burguesa tomó por modelo y se apresuró a igualar, enriquecer y, si fuera posible, superar. En México, en cambio, presenciábamos un mecanismo histórico, caracterizado por un proceso de “destrucción continua y substitución de culturas, en vez de un crecimiento y una evolución normales de un período a otro”.⁹⁰ Cuando se realizó la emancipación de España, las nuevas fuerzas progresivas por un lado se encontraron ante un vacío, y, por el otro, se empeñaron en romper toda ligazón espiritual e ideológica

⁹⁰ VASCONCELOS, p. 4.

con los vestigios del sistema colonial, el cual, por su parte, no había contribuido a la formación de un patrimonio cultural autóctono. Durante varios decenios, todos los esfuerzos de la joven República estuvieron absorbidos por la lucha dirigida hacia la formación de la nacionalidad política. Con la victoria definitiva de Juárez, en 1867, pareció que se iba a formar, por fin, una *élite* social y espiritual, basada en el grupo de intelectuales selectos que se dieron perfectamente cuenta de las necesidades culturales del país. Pero esta fase —“el único período decente en la historia de México y su único período progresivo”⁹¹— sólo se extendió a lo largo de muy pocos años, a la par que las terribles conmociones que había sufrido el país impidieron la cristalización de cuantas tentativas se habían emprendido para cimentar las bases de la cultura mexicana; así, por ejemplo, se intentó en reiteradas ocasiones, con un empuje y un entusiasmo admirables, la creación de Academias literarias y Conservatorios de Música, cuya existencia tuvo una duración efímera. Todas las ambiciones elevadas quedaron aisladas y desconectadas entre sí, sin posibilidad de continuación, y se estrellaron ante la anarquía y el caos reinantes.

Aquella sociedad sin cabeza espiritual —“sociedad mutilada sin cesar, sin un rayo de sol que alumbrara su cima”, como escribió en alguna ocasión Justo Sierra⁹²— no ofreció a sus músicos un clima adecuado para producir un arte poderoso, de alcance universal. Lo que les llegó y fué objeto de su impulso creador, fueron, junto con la ópera italiana, los despojos del romanticismo europeo, en forma de la música de salón —el único valor musical que se cotizaba en la sociedad mexicana de entonces.

Una recopilación de algunos títulos de obras escritas por los principales compositores que nacieron durante la primera mitad

⁹¹ *Ibid.*, p. 56.

⁹² SIERRA, p. 247.

del siglo XIX,⁹³ y examinadas por nosotros, nos dará una idea más concreta de su producción musical para piano o voz y piano:⁹⁴

Felipe LARIOS (n. 1817). *La Margarita*, polka; *La Campana de San Juan*, nocturno poético; *El Mexicano*, vals; *El Obsequio filial*, canción; etc.

Aniceto ORTEGA (n. 1823). *Invocación a Beethoven*; *Elegía a Jacobo*; *Romanza sin palabras*; *Elegía*; *Un Pensamiento*; *El Canto de la Huilota*; *Amor e Inocencia*; *Luna de Miel*, romanza; *Luna de Miel*, mazurca; *Enriqueta*, vals; *Vals brillante*; *Recuerdo de Amistad*; *Victoria*, polca marcial; *Marcha Zaragoza*; *Marcha Potosina*; *Marcha Riva Palacio*; *Lore*, vals inédito; etc.

Luis BACA (n. 1826). *La Jenni y La Julia*, polkas; *La Afflitta*, polka-mazurca; etc.

Tomás LEÓN (n. 1826). *El Ahazar*, schottisch; *Porqué tan triste y Las Gotas de rocío*, nocturnos; *Sara y Una flor para ti*, mazurcas; *Pensamiento poético*; *Mirando el Cielo*, capricho melódico; *Dolor profundo*, capricho sentimental; *Siempre alegre*, polka de concierto; *Danzas habaneras*; *La Amistad*, vals; *La ilusión y Amar sin Esperanza*, canciones; etc.

Melesio MORALES (n. 1838). *Un Sueño en el Mar*, capricho elegante; *Lejos de la Patria*, ensueños; *Flores y Recuerdos*, nocturno romántico; *Un Canto en el Destierro*, rêverie; *Marcha Juárez*; *¡Mirame mis ojos!*, adagio; *La primera Comunión*, meditación religiosa; *Preludio y Fuga*; *Cumplimiento*, humorada musical; *Notre Dame de Lourdes*, oración musical; *Sombras celestes*, pensamiento; *Canto de Amor*, fantasía poética; *Lola*, melodía sentimental; *A Bertita (Ricordo)*, instante musicale; *Gentille pensée*; *¿Sabes lo que es amar? —Es vivir loco*, fantasía poética; *¡Ayes del Alma!*, poesía musical; *Les Arpe degli Angeli (pensiero elegante)*; *Ai canto dell' amor, el ciel sonide (sic)*, fantasía poética; *Sierra Mojada*, danza habanera; *La India frutera*, ocho piezas para niños; *Netzahualcoyolt*, vals elegante; transcripciones y caprichos sobre óperas de Marchetti, C. Gomes, Thomas, Verdi, etc. *Las dos Purezas*, para bajo o contralto y piano; etc.

Julio ITUARTE (n. 1845). *La Aurora*, capricho elegante; *Las Travesu-*

⁹³ Con excepción de las obras "folkloristas", de las cuales hablaremos más adelante.

⁹⁴ No figurará aquí el nombre de CENOBIO PANIAGUA (n. 1821), dedicado, casi exclusivamente, a la producción de música religiosa y operística.

ras de Fito, danza; *Humorada*, dancica; *Perlas y Flores*, fantasía-mazurca; *La Ausencia*, romanza sin palabras; *L'Artiste meurt*, poesía musical; *Azu-cena y Violeta*, hojas de álbum; *Rompe-pianos*, capricho-polka; *El Bouquet de Flores*, colección de 100 danzas habaneras; transcripciones de óperas de M. Morales, Robaudi, Arrieta, Verdi, Suppé, Bizet, Marchetti y Campana; etc.

Toda esta producción "salonesca" se inició, pues, en el decenio de la muerte de Elízaga (m. 1842) —el último representante del clasicismo vienés en México—, y se extendió hasta la entrada del nuevo siglo. Como se puede observar, predominaron en la obra de los compositores "salonescos" de la primera generación las formas de danzas, mientras que, a partir de Morales, se nota una preferencia marcada por las transcripciones de óperas y por los títulos más genuinamente románticos, a semejanza de los que nos son familiares por las piezas de Chopin, Schubert y Liszt. Pero quien buscara detrás de estos títulos poéticos, muchas veces de una petulancia excesiva, la existencia de un auténtico romanticismo musical en el estilo de las obras respectivas, se vería totalmente defraudado. La estrecha relación de amistad existente, por ejemplo, entre Melesio Morales e Ignacio Altamirano y la estancia de aquél en Europa, le pusieron perfectamente al corriente del poderoso romanticismo literario —el francés, alemán e inglés—, cuya influencia sobre la literatura mexicana del siglo pasado se encuentra en todas sus manifestaciones poéticas, literarias y periodísticas. Como los grandes músicos románticos, Morales, igual que León e Ituarte, gusta encabezar sus piezas pianísticas con unos versos, a veces de su propia musa, otras de Lamartine, Musset u otros grandes poetas europeos. Pero, con excepción de algunos pasajes rarísimos, la elevación poética de los versos programáticos y de los títulos sugestivos no se halla correspondida por una inspiración musical análoga.

Lo que da a toda esta producción su carácter de uniformidad desesperante, es el hecho de que la retórica del aria operística determinó o, si se quiere, inficionó la escritura melódica hasta en

sus más menudos floreos. El público mexicano supo imponer a sus músicos el gusto reinante, determinado por el único factor que suscitó su pasión por la música: la ópera italiana. Esta imposición, a la par con la complacencia absoluta de los compositores en esta materia, les fué sumamente perjudicial, puesto que invariablemente el mismo clisé melódico les había de servir para la expresión musical de los más diversos argumentos poéticos y ambientales. Así, el mismo tipo de frase melódica caracteriza (en la *Egloga* de Ituarte) un ambiente bucólico:



y un sentimentalismo amoroso, como en la pieza titulada *Lola*, de Morales:



Esta misma fraseología operística es aprovechada para *Dolor profundo*, de Tomás León,



como inspira a Melesio Morales, ya para el tema "ingenuo" de su "capricho elegante" *Un sueño en el mar*,



ya para uno de sus "ensueños" melancólicos, *Lejos de la patria*,



o para dar expresión a un sentimiento de devoción religiosa, como lo demuestra la "oración musical" *A notre Dame de Lourdes*:

9

p

con anima.

f

rall. *p*

Ped. *

Ped. *

This musical score is for the piece 'A notre Dame de Lourdes'. It is marked with a circled '9' in the left margin. The music is in 2/4 time and G major. The score is divided into two systems. The first system includes the instruction 'con anima.' and a piano dynamic 'p'. The second system includes a forte dynamic 'f', a 'rall.' (ritardando) instruction, and a piano dynamic 'p'. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks at the bottom of the lower staff.

El lenguaje armónico de estos maestros patentiza un esquematismo no menor que el melódico; en general, está basado en el cambio alterno de la tonalidad mayor y menor, y de la tónica y la dominante, esta última con sus acordes de séptima y hasta de novena. Las formas utilizadas son sencillas; predomina la tripartita del aria, muchas veces con una introducción lenta. El aspecto más

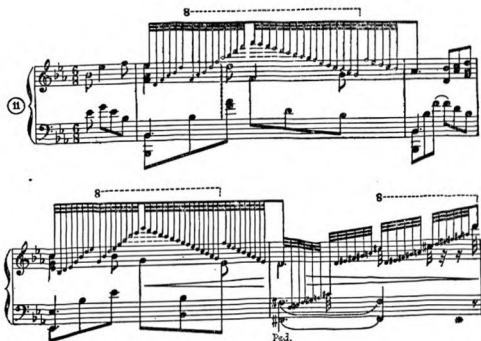
interesante de todo este género es, indudablemente, el técnico. Su virtuosismo pianístico, en realidad, es sumamente rudimentario y no afectado, en absoluto, por las innovaciones, debidas, en este terreno, a los grandes románticos europeos. Las ornamentaciones virtuosistas que utilizaron los compositores mexicanos no llegaron a las combinaciones dificultosas de los Gottschalk y Thalberg, dignificadas en la escritura pianística de Liszt, sino que se atuvieron más bien a las fórmulas sencillas de los Asher; Sidney Smith, Wallace, Hüntén, Henri Herz y Labitzki, cuyas obras fueron ampliamente divulgadas en México. Este virtuosismo ornamental ejerció notable influencia sobre la evolución del estilo romántico en tanto que precipitó el descubrimiento y la explotación de nuevas combinaciones sonoras y el afianzamiento, en la conciencia musical de los oyentes, del cromatismo armónico que se apoderó cada vez más del lenguaje musical. Lo que llama la atención es el hecho de que, entre las transcripciones de trozos operísticos y las piezas originales para piano, no se nota apenas una diferencia marcada en cuanto a su realización técnica, sus estructuraciones formales y el perfil de sus melodías. Pero precisamente a través de estas transcripciones fué llevado a la música pianística un elemento formal, que posteriormente fué convertido en principio estructural de sus poemas musicales, por Liszt; nos referimos al procedimiento corriente de presentar una y la misma melodía en diversas atmósferas sonoras, a través de múltiples recursos instrumentales. Este procedimiento se desarrolló por sí mismo cuando los compositores, entre ellos el propio Liszt en su primera época, insistieron en presentar una melodía operística reiteradas veces; para no cansar al público, la dieron en cada repetición un ropaje sonoro diferente. En el desarrollo de la técnica pianística influyó, además, el modelo operístico, transcrito, arreglado o fantaseado, en su forma sonora original, de modo que los compositores se esforzaron por transponer al piano los efectos orquestales y vocales. No hay que olvidar que

el piano fué entonces un instrumento moderno, cuyas posibilidades técnicas y sonoras estaban aún en camino de ser experimentadas y descubiertas.

Melesio Morales debe su prestigio extraordinario, en primer lugar, a su facultad preeminente de asimilar estas nuevas realizaciones sonoras. No despreciaba, como veremos, las ricas posibilidades que ofreció la combinación de dos melodías, en este caso, los dos temas de su "nocturno romántico" *Flores y recuerdos*:

El segundo tema (*cantando*) aparece aquí como "voz interior" —a estas "voces interiores", Liszt y Schumann solían confiar en varias ocasiones sus ideas melódicas más inspiradas—; en su "invención" influyó probablemente la necesidad de transportar al piano una melodía de ópera, cantada por el tenor o por la contralto. El italianismo operístico del último ejemplo no es menos evidente que el que ofrece un pasaje del *Primer capricho elegante*, con una larga introducción lenta en estilo recitativo, del mismo compositor, que ilustra, a la vez, uno de sus recursos

virtuosistas más frecuentemente utilizados, la sucesión de acordes arpegiados y escalas rápidas:



Nuevamente sorprende en esta última pieza la discrepancia observada entre su título y su contenido musical: esta amplia curva melódica, de un movimiento reposado y contemplativo, no corresponde, en ningún aspecto, al carácter "caprichoso", intentado y prometido con esta composición. Lo mismo se puede decir de multitud de otras piezas de esta corriente, como en particular de la titulada *¿Sabes lo que es amar?—Es vivir loco...*, del mismo Morales; la exaltación romántica de su título está expresada igualmente por una melodía meditativa que debe interpretarse según las indicaciones dinámicas de su autor, ya *suavemente* o *dolce sordino*, ya en un fino *delicatissimo*. En la segunda parte,

el tema aparece envuelto en acordes arpegiados, perfectamente diatónicos; es decir: que no entra en su estructura armónica ningún cromatismo, ninguna disonancia, como factores de excitación emocional.

Este antagonismo nos parece un indicio de que los compositores del romanticismo mexicano estaban más avanzados ideológica que técnicamente. Se comprende que las inquietudes del siglo romántico no les eran ajenas, pero que aún no disponían de los medios musicales para expresarlas en su arte. Las nuevas fuerzas espirituales, creadas e impulsadas por el movimiento político de vanguardia, no llegaron a invadir el terreno musical; el ambiente social reinante pesaba demasiado sobre la ideología estética y la personalidad de los compositores. Esta llegó a expresarse sólo en muy contadas ocasiones; entre éstas podemos señalar el principio de la "humorada musical" *Cumplimiento*, de Melesio Morales:



la cual nos revela, aunque muy discretamente, la melancolía del

mestizo, a través de una dulce melodía en terceras y sextas, el delicado cromatismo de sus apoyaturas y los románticos saltos de sextas de su línea melódica.

Pero, en general, las obras creadas por la escuela pianística mexicana son hasta tal punto parecidas entre sí, que sería difícil hablar de un estilo personal que hubieran creado sus diferentes representantes.

Durante los largos decenios de su predominio, que cubrió un período histórico de más de medio siglo, no se puede observar una evolución estilística, ni de una generación a otra, ni dentro de la producción de los distintos compositores. Esta afirmación no exceptúa a Melesio Morales, que fué quien más hábilmente asimiló la música de salón europea, pero sin evolucionar, a pesar de que alcanzó una edad de más de setenta años (m. 1909). Sería realmente aventurado querer averiguar si una de estas piezas de piano es de Felipe Larios, de Tomás León o de Melesio Morales, o si fué escrita en 1845 o en 1895. Forzosamente, su estilo se convirtió en un elemento retrógrado, conservador e incluso reaccionario, de un efecto nocivo para el progreso musical en México. Que ello llegó efectivamente a la conciencia de las nuevas generaciones de músicos, ya fué apuntado por nosotros al hablar, en un capítulo anterior, de las óperas de Melesio Morales.

Este estancamiento de la evolución musical, inevitable por el estado peculiar de la sociedad mexicana, no se habría producido si el estilo concertante se hubiera introducido en la música pianística con una anticipación de medio siglo. Lo intentó un solo compositor mexicano: Aniceto Ortega, el más inteligente de todos; pero no logró imponerse y hacer escuela. Aparte de que el ambiente aún no era propicio para señalar nuevos rumbos, la poca repercusión musical que tuvo la obra de Ortega fué motivada también por el hecho de que era un médico eminentísimo y sumamente atareado, con una multiplicidad de intereses intelectuales. Como era natural, la composición fué relegada, en la

vida de Ortega, a los pocos momentos de ocio que le permitieron sus otras ocupaciones.

Aniceto Ortega fué un entusiasta de Weber y de Beethoven, lo cual no impidió que sus melodías tuvieran, en muchos pasajes, el sello inconfundible del italianismo convencional. Pero, al mismo tiempo, reflejan el brillante tecnicismo del autor de la *Invitación al vals*, y en alguna ocasión, el patetismo poético de Beethoven. No tenemos ninguna noticia de que las *Sonatas* para piano de éste hayan llegado a México antes del último cuarto de siglo, o sea después de la muerte de Ortega (1875). Pero lo que sí sabemos es que Ortega, junto con su amigo Tomás León, interpretó en el piano a cuatro manos (*sic*), en un concierto de la Sociedad Filarmónica, el *Andante* de la *III Sinfonía*, de Beethoven.⁹⁶ Este hecho notable ocurrió hacia fines del sexto decenio del siglo XIX, unos cuarenta años después de la muerte de Beethoven y pocos años antes de que Melesio Morales ofreciera, por primera vez, una audición sinfónica de varias obras beethovenianas. Poco después del concierto ofrecido por Ortega y León, éste se juntó con Julio Ituarte, para interpretar, igualmente en el piano, un trozo de la *V Sinfonía*. Estos años son un dato importante en la historia musical de México, por haberse iniciado entonces los primeros contactos entre sus músicos y el público con el arte de Beethoven, que constituyó, como es sabido, uno de los puntos de partida más esenciales del romanticismo musical. El gran crítico Bablot comprendió perfectamente el alcance histórico de este acontecimiento, cuyas repercusiones, es necesario confesarlo, no fueron de efecto inmediato. La crítica que escribió Alfredo Bablot en esta ocasión es tanto más interesante cuanto nos da una información excelente y bien vista de la vida musical de su época, que confirma en todos sus detalles el panorama que de ella

⁹⁶ Cfr. para lo siguiente: OLAVARRÍA, vol. II, pp. 401-402.

trazamos en estas páginas, y nos facilita, a la vez, un retrato vivaz de dos de los más prestigiosos compositores:

La música clásica está poco cultivada en México; es de deplorarse: uno de estos días, cuanto *Deus nobis haec otia faciet*, algo se dirá aquí sobre este asunto interesante. La Comisión de conciertos, con el laudable objeto de ir familiarizando a sus consocios con esa clase de música, ha acordado que cada sábado se ejecute, cuando menos, una pieza de los inmortales maestros Haendel, Bach, Haydn, Clementi (*sic*), Mozart, Dussek (*sic*), Beethoven o Mendelssohn; esta es una prueba más del constante afán de la Sociedad Filarmonica, por practicar el precepto de Horacio, que es la divisa que ha adoptado: reunir lo útil a lo agradable.

Mencionar a los señores León y Ortega como intérpretes del *andante* de Beethoven, equivale a decir que la ejecución de este trozo fué perfecta. Ese *Tomás León* es el primer pianista mexicano: para conocer lo mucho que vale es preciso haberle visto junto a Lubeck y después con Pfeiffer, que ambos lo estimaban altamente, y con quienes tocaba días enteros en unión fraternal; para apreciar todo su mérito, es preciso verle descifrar con una facilidad sorprendente las más complicadas composiciones, en las reuniones dominicales de la Sociedad; es preciso verle ejecutar todo el repertorio de Hummel, Liszt, Thalberg, Prudent, Gottschalk, Dohler, Drey-schock, de toda la pléyade de los grandes pianistas modernos.

En cuanto a *Aniceto Ortega*... ¡Ahl, de éste os hablaré próximamente con detención, con conciencia, dejando todo afecto, toda simpatía, toda adhesión a un lado; —os diré los títulos que tiene a la admiración de los amantes del arte; os revelaré sus inmensos y trascendentales trabajos; sus profundos conocimientos como armonista, sus doctas teorías sobre la técnica musical; sus estudios físico-matemáticos sobre las vibraciones sonoras; sus indagaciones complexas sobre la ciencia de la música—; todo lo que pienso de él os lo diré aun cuando deba —ese sabio y ese artista— velarse la faz, ruborizado de tanto elogio merecido, pero bien pálido de seguro, en parangón de tanto y tanto mérito.

No exageró este culto musicógrafo: Ortega fué, indudablemente, el más despierto de los compositores de su generación, con la auténtica inquietud espiritual del creador y una visión elevada de las posibilidades futuras que ofrecía el arte de su país. Sus pocas obras para piano, que hemos examinado, se apartan muy considerablemente, con todos sus defectos convencionales,

del esquema tedioso que caracteriza en general la producción de sus colegas coetáneos. Tomemos como ejemplo el principio de su vals *Recuerdo de amistad*, realizado en un chispeante espíritu weberiano:



Comparando estos pocos compases con los innumerables vales que fueron escritos en México, se pone de relieve inmediatamente el talento emancipado de su autor. Como todas estas piezas, el vals de Ortega está basado igualmente en el esquema armónico tradicional. Así, el tema pasa de la tónica a la dominante, para concluir el primer período de ocho compases nuevamente en la tónica; pero ya en el segundo período se ve la mano del armonista fino, al intercalar entre la tónica y la dominante el acorde del segundo grado, en su primera inversión (compases 11-12). Esta conducción armónica no tiene, desde luego, nada de particular; pero cuando tenemos presente el esquematismo

armónico de los demás vales de autores mexicanos, contruidos, casi sin excepción, sobre el cambio alterno invariable de tónica y dominante, comprendemos por este solo detalle que nos encontramos con la figura de Aniceto Ortega ante una personalidad muy superior a las de sus contemporáneos.

No menos ingeniosa es la elaboración musical de este principio de vals. El tema alterna, en un juego gracioso, entre las dos manos, circunscribiendo las notas del acorde perfecto del primer grado, hasta que sólo en el tercer compás las dos manos se unen para insistir, en acordes llenos, sobre el de séptima de dominante. De este modo resulta un contraste muy bien calculado, de un equilibrio perfecto y lleno de interés. Otro rasgo significativo del buen gusto del autor es el hecho de que no se desgasta en utilizar los mismos efectos; al volver, al final de nuestro ejemplo, al acorde de dominante, lo realiza en una forma nueva e insospechada. Lo mismo se puede decir de los siguientes compases, que figuran en esta misma pieza:



El característico primer golpe rítmico en el acompañamiento de vals (en la mano izquierda) se da por oído y substituído por una pausa; lo único que queda son los dos acordes sobre los tiempos débiles. El *pianísimo* indicado en la partitura y la trasplatación de todo este pasaje a las regiones agudas del piano, producen un efecto deliciosamente flotante.

Esta misma preocupación por elaborar de un modo más original los tópicos armónicos corrientes, lo demuestra la com-

binación de tres ritmos diferentes en el siguiente pasaje de su pieza titulada *Un pensamiento*:

(15) *pp* *pronunziata la melodia é un poco agitata.*

El principio de su *Elegía*, en cambio, recuerda la escritura beethoveniana, y es de un lirismo típicamente romántico:

(16) *Andante lugubre.* *pp* *sempre legato.*

Si se puede hablar de que hubo un romanticismo musical en México, Aniceto Ortega debe reivindicar indudablemente el derecho a ser considerado como su representante más genuino. Pero sus esfuerzos, como tantos otros, quedaron aislados y sin continuación. Había de aparecer una nueva generación, con un bagaje ideológico distinto, para que la música mexicana se emancipara del lastre de la tradición "salonesca" e italianizante. Antes de poder recobrar la conciencia de su propia personalidad nacional, los compositores mexicanos habían de apropiarse todos los adelantos técnicos y expresivos de la música universal. La época porfiriana abrió el país a la industrialización con métodos modernos y al capital extranjero. Por el mismo cauce llegaron a México los procedimientos de las músicas francesa y alemana, que habían, entre tanto, desplazado la hegemonía italiana en el arte musical europeo. Los campeones de esta nueva fase fueron Gustavo E. Campa y Ricardo Castro.

Como la obra musical de las generaciones anteriores, la suya fué más bien de re-creación que de verdadera originalidad. Pero el grado de su sensibilidad asimiladora era más completo y más perfecto de lo que se había conocido hasta entonces. La falta de una personalidad creadora de nuevos valores, en estos dos estimables maestros, tuvo la consecuencia irremediable de que su producción musical no perdurara, exceptuando, tal vez, el *Vals-Capricho*, de Castro, que sigue atrayendo, en alguna ocasión, a los jóvenes pianistas mexicanos. Campa fué un admirador frenético y amigo personal de Saint-Saëns y Massenet; su veneración por el lirismo francés fué tan incondicional que sus propias obras parecen escritas por un compositor francés. El caso de Ricardo Castro, en cambio, es muy diferente. Con él se incorporó a la música pianística en México la escritura de los grandes maestros románticos del piano, desde Chopin y Schumann hasta Franz Liszt. Castro era un pianista acabado, el cual obtuvo grandes éxitos en los conciertos que dió durante su estancia en Europa.

En su extensa producción musical, dedicada en primer lugar a su instrumento preferido, abundan los vales e *impromptus*, polonesas y caprichos, *suites* y mazurcas, nocturnos y variaciones. La agilidad del estilo schumanniano, las fórmulas chopinianas y la técnica de Liszt fueron aprovechadas por Castro con una habilidad, una elegancia y un buen gusto admirables. Gracias a su labor, la música mexicana compensó de un golpe un retraso de más de medio siglo. Debido a su ejemplo, se había establecido, de una vez para siempre, una comunicación continua entre el continente europeo y su patria mexicana. Pero también en él debía culminar la extranjerización del arte musical mexicano. Los compositores que le siguieron por esta senda, como Julián Carrillo, Rafael J. Tello y otros, sólo lograron aportar nuevos elementos europeos —el estilo de Wagner y de Strauss, o el impresionismo francés—; pero sin lograr con ello un arte genuino y representativo. Con Castro, la época de la imitación de los valores musicales ajenos había concluido. La cultura mexicana, arraigada en las esencias populares y vernáculos, había reclamado, entre tanto, sus derechos inalienables.

El nacionalismo musical había nacido en México.

CAPITULO III

EL NACIONALISMO MUSICAL EN MEXICO

1. *Universalismo y nacionalismo musicales.* En el año 1912 —pocos años después de volver de su primer viaje a Europa— Manuel M. Ponce se presentó al público capitalino con su memorable concierto en el Teatro Arbeu, cuyo programa estuvo dedicado exclusivamente a composiciones propias; entre ellas figuraba toda una serie de piezas para piano, basadas en melodías populares. Este acontecimiento artístico significó la inauguración de una nueva fase en la historia de la música mexicana. Durante los años de estudiante, que Ponce pasó entre Bolonia y Berlín, se había dado cuenta de la fuerza fecundizante que significaba la base popular para la música de varias naciones europeas, particularmente las escandinavas y España. Aun Gustavo E. Campa hubiera rechazado (y rechazó de hecho) con indignación aplicar la doctrina nacionalizadora de su admirado amigo Felipe Pedrell a la música mexicana; ni siquiera se dió cuenta del problema planteado por el erudito “folklorista” y compositor español, entregado totalmente, como estaba Campa, a la tendencia europeizante que absorbió por entonces todas las manifestaciones espirituales en México. Pero la época porfiriana había tocado a su fin. “Despierta la tierra —para decirlo con las palabras de Waldo Frank⁹⁶— y empieza la gran tarea de salvar a México por el conocimiento de sí mismo.” Ponce sintió las inquietudes

⁹⁶ FRANK, p. 183.

de renovación nacional que brotaban en todos los círculos intelectuales, y se anticipó⁹⁷ a señalar nuevos derroteros a la música de su patria. Su iniciativa significó, para México, un paso decisivo hacia el recobramiento de su propia personalidad musical. Dentro de la evolución general de la música, Ponce creó con ello una nueva ramificación de la corriente "folklorista" que había provocado, en diversos países, la formación de escuelas nacionales.

La irrupción de la música popular, como elemento fertilizante, se puede observar a lo largo de todo el transcurso evolutivo de la música europea occidental. Su influencia se patentiza particularmente en aquellos momentos en que la evolución de un estilo determinado se aproxima a su fin. Entonces, muchas veces, la canción popular compenetra las esencias melódicas de un estilo próximo a su caducidad, para convertirse en el símbolo de un nuevo espíritu regenerado. Estas influencias melódicas se asimilan y superan paulatinamente. Cuanto más el estilo renovado se aleja del punto de partida de un nuevo auge, tanto más desfigurada, borrosa y, finalmente, imperceptible, quedará su fuente originaria, popular.⁹⁸ Este proceso es siempre el resultado de una evolución larga, orgánica y homogénea, a través de la cual se conquistan paso a paso los procedimientos técnicos, para traducir en sonidos toda la riqueza inagotable de la sensibilidad y de los afectos humanos. Sólo cuando un estilo nacional llega a tal cristalización de sus medios expresivos, se puede hablar de que ha adquirido un carácter universal. Este fué, últimamente, el caso de tres estilos nacionales, representados por los nombres de Verdi (Italia); Wagner - Schoenberg - Hindemith (Alemania) y Debussy - Milhaud (Francia). En todos los demás países del mundo entero la evolución estilística de la música no ha ido más allá de una elaboración más o menos estilizada de las esencias

⁹⁷ Sus primeras *Canciones mexicanas* para piano datan del año 1905.

⁹⁸ Cfr. MERSMANN, p. 161.

populares. Es decir, que predomina en todas partes, con excepción de los tres países aludidos, el nacionalismo musical.⁹⁹

Esta tendencia, basada en una plena consciencia doctrinal, tomó modernamente un auge poderoso durante la época del romanticismo, del cual formaba parte como toda una concepción ideológico-estética. El nuevo liberalismo burgués creó el dogma del nacionalismo político, el cual encendió entre las masas las pasiones patrióticas y despertó, entre los eruditos y artistas, el interés por los valores "folklóricos" de su tierra patria. Este viraje repentino, en las preocupaciones espirituales, de lo universal a lo propio y lo regional, coincidió con el anhelo imperioso que sintieron los artistas por salirse de una realidad cada vez más problemática y aborrecida, la cual, en fin, solamente admitían bajo una forma sublimada que Nietzsche llamó "las bellas apariencias" de la imaginación.¹⁰⁰ La glorificación del pasado histórico y, muy particularmente, de la Edad Media; la evocación del mundo imaginario de los elfos, las hadas y de los ambientes "exóticos"; el "retorno" a la naturaleza, con sus mil maravillas y la belleza de sus paisajes; todas estas tendencias románticas traían consigo infaliblemente el "descubrimiento" de la canción popular.

Su aparición como fuente inspirativa para los compositores no constituyó, como se puede deducir de lo expuesto, ningún factor nuevo. Pero en el nacionalismo romántico, la irrupción

⁹⁹ La producción musical en los Estados Unidos de América constituye, hoy por hoy aún, esencialmente, una ramificación de la música europea, característica, durante los últimos decenios, del triángulo geográfico, determinado por Auteuil —Baden-Baden— Praga. Pocos son los compositores norteamericanos que no hayan emprendido la peregrinación a París para recibir los consejos de Nadja Boulanger. Recientemente se ha discutido con gran vehemencia la necesidad de crear un estilo musical netamente americano. La originalidad de los ritmos, derivada muy significativamente de un elemento folklórico —aunque sea en alto grado destilado—, el jazz, parece ofrecer la salida más eficaz de la escritura europeizante que usa la mayoría de los compositores.

¹⁰⁰ En su *Die Geburt der Tragödie*, NIETZSCHE llega a afirmar que la existencia humana sólo puede justificarse como fenómeno estético.

de las sustancias "folklóricas" tuvo una función totalmente distinta que en épocas anteriores. Es decir: cuando, por ejemplo, los polifonistas clásicos recurrieron a una melodía popular para utilizarla como *tenor* de una de sus grandiosas construcciones contrapuntísticas, procedieron sin intención alguna de "nacionalizar" su arte, sino que, por el contrario, procuraron más bien generalizar lo nacional y elevar lo particular a un denominador universal. De este modo resultó que los rasgos nacionales de la melodía popular se borraron rápidamente al envolverla en el arte polifónico, altamente estilizado y universalizado. La ideología romántica, en cambio, impuso un camino totalmente opuesto: sus artistas pretendieron más bien diferenciar lo nacional de lo universal para elevar aquéllo, por su propia fuerza, a una categoría de alcance representativo. El elemento que más característicamente expresó el sentir musical propio de una nación determinada, fué precisamente la canción popular. Su influencia sobre el estilo musical de los países de gran tradición continua sólo fué accesoria y casual; a ella debemos, por ejemplo, el fino "exotismo" en la música francesa, desde Bizet y Lalo hasta Debussy y Ravel, y el tono popularizante de ciertas obras germanas (Weber - Brahms - Mahler). En las naciones que carecieron de una tradición musical propia —como todas las americanas, eslavas y escandinavas, y también Hungría— o en los países cuya continuidad evolutiva en el dominio musical había sido interrumpida —el caso de España e Inglaterra—, el "folklore" ofreció el único punto de partida para la formación de un estilo propio, infundiblemente nacional.

No nos detendremos aquí a exponer la historia de los nacionalismos musicales, de un interés palpitante. Nos limitaremos a apuntar las principales fases de evolución que cabe observar en todos los nacionalismos del mundo y nos permiten clasificar al mexicano, el cual entró, con cierto retraso, en este cuadro universal, cuando le llegó su oportunidad histórica. Una

· *primera fase* está caracterizada por el predominio absoluto y representativo de un estilo musical ajeno, como lo fué el italianismo operístico en España y México hasta muy entrado el siglo XIX.¹⁰¹ Los compositores escribían entonces en un idioma musical extranjero, sin que jamás lograran igualar sus modelos a consecuencia de las condiciones precarias de formación artística, ambiente social y evolución continua en sus países natales. El "folklore" musical sobrevive en formas artísticas secundarias, como los bailes y sonecitos populares de los intermedios teatrales en México y, análogamente, las seguidillas y tiranas, los polos y boleros en el teatro español, si no halla un refugio ocasional en la música multivocal como, en España, el villancico homófono de los siglos XVI y XVII o determinadas piezas de polifonía mexicana de la misma época. Al mismo tiempo que, en los países "invadidos" musicalmente, se hallan estas supervivencias "folk-lóricas", se cimientan en los países de alta tradición musical los fundamentos del romanticismo, entre los cuales cabe mencionar la ópera cómica *Le Devin du Village* (1752), de tono popular, de J. J. Rousseau; las piezas "de carácter nacional" o "características de diversas nacionalidades" del abate Vogler (m. 1814) y la recopilación de canciones populares *Stimmen der Voelker in Liedern* de J. G. v. Herder (m. 1803). A esta etapa pre-romántica siguió una

segunda fase. En ella, el elemento popular se apodera de la melodía y del ritmo a los cuales infunde una característica nota nacional, dejando intacto, no obstante, en principio, el ropaje armónico-formal que sigue siendo determinado por las normas cosmopolitas; éstas fueron, al principio, las de la ópera italiana, hasta que, sucesivamente, predominaron los estilos lisztiano, wagneriano, debussista, etc. En una

tercera fase, los elementos rítmico-melódicos populares em-

¹⁰¹ Ejemplos análogos a ésta y las siguientes fases los ofrecen todos los países latino-americanos.

piezan a adquirir una mayor autonomía, penetran la escritura armónica, transforman los esquemas tradicionales de las formas e inician un nuevo ideal sonoro. Esta etapa significa el paso de la mera asimilación de materiales "folklóricos" a la creación de un lenguaje musical, netamente nacional, que se efectúa en la

cuarta fase y constituye la liquidación radical de los modelos extraños. El dinamismo arrollador de las fuerzas rítmicas populares se abre paso por encima y más allá de las barras de compás; se rompen las formas convencionales y surgen combinaciones sonoras, de una novedad insospechada. Esta última evolución de los nacionalismos musicales, que sólo empieza a perfilarse desde hace una veintena de años, significa al mismo tiempo una vigorosa renovación del lenguaje musical frente a los síntomas de disolución y decadencia en las últimas ramificaciones del romanticismo. Por esta actitud de reacción contra el desgaste de los medios musicales convencionales, los nacionalismos llegan nuevamente a toda una serie de coincidencias sorprendentes con la música de los países de alta tradición: sólo hace falta comparar entre sí ciertos pasajes del *Concerto* de Falla, de *La historia del soldado*, de Stravinski, y de los *Cuartetos* de cuerda, de Béla Bartók, con la escritura de Schoenberg o de Hindemith para comprender que en nuestro siglo se está preparando una nueva universalización del estilo musical. Siguiendo la misma tendencia que en épocas anteriores, los nacionalismos pierden las características tangibles de la materia bruta "folklórica" a medida que se cristalizan sus procedimientos técnicos, hasta que se convierten finalmente en música universal, de valor puramente humano. Con ello se habrá cumplido de nuevo un proceso dialéctico, sumamente significativo, que determina la evolución del arte musical en sus más diversos ciclos históricos.

Para elucidar la exposición anterior, hemos recopilado en un cuadro sinóptico algunos pocos nombres y obras, de carácter representativo. Nuestra clasificación se aparta muy considerable-

EVOLUCION DE LOS NACIONALISMOS MUSICALES

(CUADRO SINOPTICO)

PAISES	ESPAÑA	RUSIA	CHECOSLOVAQUIA	HUNGRÍA	PAISES ESCANDINAVOS (INCL. FINLANDIA)	MÉXICO
1.ª fase	La tonadilla; El villancico homófono; Bailes populares como intermedios (tiranias, seguidillas, polos, boleros, etc.)					Bailes y sonecitos populares como intermedios (jarama, hamba, etc.) Polifonía mexicana.
2.ª fase	OBRAS ESCENICAS: La Zarzuela; Las óperas mitológico- históricas de Pedrell; <i>El Amor Brujo</i> , de Falla. OBRAS INSTRUMENTALES: Monasterio: <i>Adiós a la Alhambra</i> (1885); Albéniz (hasta <i>Iberia</i>); Turina; Falla: <i>Noches en los Jar- dines de España</i> .	Glinka: <i>La Vi- da para el Czar</i> (1836). Borodin; Rimski-Korsa- kov; Chaikovski; Rubinstein.	Smetana: <i>La No- via Vendida</i> (1866) Moniuszko: <i>Hal- ka</i> (1848). Smetana: <i>Mi pa- tria</i> ; Dvorák: <i>Danzas eslavas</i> .	Erkel: <i>Huny- ady László</i> (1844). Liszt: <i>Ran- sodias húnga- ras</i> ; Dohnányi; Bartók: <i>Rap- sodia</i> , op. 1.	Gade; Grieg; Sibelius.	Zarzuelas mexica- nas. Ortega: <i>Guatimol- zin</i> . T. León: <i>El Jarabe</i> ; Ituarte: <i>Aires na- cionales</i> ; Villanueva: <i>Danzas</i> ; Elorduy: <i>Danzas</i> ; Ponce: <i>Rolón</i> ; Huizar
3.ª fase	Albéniz: <i>Iberia</i> ; Falla: <i>Noches en los Jar- dines de España</i> (en algunos pasajes); Falla: <i>El Sombrero de tres Picos</i> .	Borodin: <i>El Príncipe Igor</i> . Musorgski: <i>Bo- ris Godunov</i> . Stravinski: <i>Pe- truchka</i> .	Janáček; Szymanowski.	Kodály; Bartók (hasta el V Cuarte- to).		Rolón: <i>Concierto de piano</i> . Chávez; Revueltas.
4.ª fase	Falla: <i>El Retablo</i> ; Falla: <i>Concerto</i> . J. Valls: <i>Sinfonía</i> (1936); R. Halffter: <i>Concierto de violín</i> (1940).	Stravinski: <i>La Historia del Soldado</i> ; Stravinski: <i>Las Bodas</i> ; etc.		Bartók: <i>V Cuarteto</i> (y las obras si- guientes).		

mente de las usadas en los manuales de historia musical, puesto que en ella frecuentemente se hallan comprendidos en una y la misma categoría compositores pertenecientes a diferentes generaciones y de escritura totalmente distinta. Ello se explica por el criterio que únicamente nos guía en la investigación sobre los nacionalismos musicales: ¿cómo —con qué procedimientos técnico-musicales— se elabora la substancia “folklórica” y, con ello, el grado de asimilación y superación de los modelos ajenos? Así, por ejemplo, figuran entre los compositores de la “segunda fase” músicos tan distantes como Glinka, Sibelius y Falla (éste último como autor de *El amor brujo* y *Noches en los jardines de España*). Los tres maestros coinciden en el grado de asimilación de las substancias extranjeras; desde este punto de vista, pues, podemos hacer caso omiso de que se trata de substancias musicales totalmente heterogéneas, o sea de las escrituras italiano-operística, germano-post-romántica y franco-lírico-impresionista, respectivamente. Lo mismo se puede decir del hecho de que, por ejemplo, Ituarte y Ponce aparezcan en la misma categoría. Es cierto que la capacidad de plasmación musical del último es incomparablemente superior a la de aquél; pero en los dos casos se trata esencialmente de la adaptación de una escritura extranjera a la melodía popular, lo que constituye precisamente la característica de nuestra llamada “segunda fase”.

De las múltiples conclusiones que se nos permite deducir de nuestro esquema comparativo, nos importa aquí en primer lugar la evidencia de que el nacionalismo musical mexicano siguió y está siguiendo las mismas leyes evolutivas que las tendencias equivalentes en la música europea (y, podríamos añadir, en los demás países latino-americanos), sin carecer de una tradición “folklorista” de música culta, que remonta hasta las postrimerías de la época virreinal.

2. *Bailes y canciones populares.* En la lista del personal contratado para actuar durante la temporada de 1792 a 1793 en

el "Coliseo", figura el nombre de un tal José Bonilla, designado especialmente "para cantar y bailar sones del país".¹⁰² Estos elementos de la musa popular, junto con otros netamente españoles, ya se habían impuesto por entonces definitivamente en los intermedios teatrales, como se puede ver en la referencia siguiente de un programa que se representó en el mismo Coliseo, en 1790:

En el primer intermedio se cantaron las seguidillas *Un rústico a un jilguero*, por María Martínez, alias "la Carpintera"; y bailó el *jarabe* y una *tiranita* Ana Maguei y Espindola. Siguió la pieza *Los locos de mayor marca*, y en el intermedio bailó *La Bamba poblana* José María Morales, acompañándole el figurante José Acosta, y cantó Felipa Mercado las seguidillas *Los más finos afectos...* Juana Marani y su hermano bailaron *La Alemana*; María Martínez bailó y cantó unas *Boleras a solo* y siguió el gran baile de *Los artesanos y riña de peluqueros*.¹⁰³

Esta curiosa mezcla de "gran baile" alegórico y de bailes españoles, originariamente populares, aunque entonces ya altamente estilizados —como la contradanza española, la seguidilla, o el sensual bolero— con la alemana —último vestigio del rococó galante— y los bailes "chocantes" y "vulgares", como la *bamba* y el *jarabe* mexicanos, tiene un profundo sentido histórico. El mundo cortesano, con sus bailes ceremoniosos, se aproximaba a la hora de su desaparición. Las nuevas fuerzas sociales empiezan a irrumpir incontinentemente en la caparazón avasalladora de las normas vigentes. Su vitalidad juvenil socava el edificio secular de la moral cristiana cuando impone una mayor sencillez y sinceridad en las relaciones sexuales. La reglamentación jerárquica del poder estatal absoluto sucumbe a un anhelo imperioso de emancipación y naturalidad que encuentran su mejor justificación en un contacto más estrecho con el pueblo y sus manifestaciones espirituales y artísticas. Nuevamente, se inicia entonces una época "folklorizante".¹⁰⁴

¹⁰² OLAVARRÍA, vol. I, p. 148.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 142.

¹⁰⁴ Véase también SACHS (2), p. 288.

No hay que imaginarse, no obstante, que los mandatarios de aquel tiempo abdicaran sin más ni más de los recursos de su poder ante los síntomas amenazantes de subversión moral. Gabriel Saldívar recopiló una colección interesantísima de documentos¹⁰⁵ que revelan la lucha tenaz que emprendieron las autoridades políticas y eclesiásticas contra el empuje creciente de las diversiones populares y la nueva moralidad social. Ya desde el principio del siglo xvii, se multiplican las denuncias y acusaciones sobre los "abusos" y "deshonestidades" de determinados bailes y otras prácticas populares que provocan la intervención durísima de los Virreyes, los fiscales del Santo Oficio y otras autoridades judiciales e inquisitoriales. Toda una serie de edictos, tan pintorescos como severos, prohíben tanto "las juntas y bailes" de los negros y negras, que solían ridiculizar, en los llamados *oratorios* y *escapularios*, los ritos sagrados, como las coplas del *chuchumbé*, "en sumo grado escandalosas, obscenas y ofensivas de castos oídos, que se cantaban acompañadas de baile no menos escandaloso y obsceno por sus acciones" y el *jarabe gatuno*, "tan indecente, disoluto, torpe y provocativo, que faltan expresiones para significar su malignidad y desenvoltura... veneno mortal de la lascivia por los ojos, oídos y demás sentidos..." Una denuncia señala al "detestable" son *El torito*, mientras que el *Pan de Xarabe* merece numerosas comunicaciones indignadas. En 1779 se prohíbe, en absoluto, "la concurrencia de ambos sexos" a las Escuelas de Danza, bajo "pena de cuatro años a un presidio ultramarino" para los maestros o dueños de ellas y "a los músicos que asistan, la de seis meses de cárcel". Cuando nos acordamos de que, aun hacia mediados del siglo xix, *doña Severa* no permitió jamás a su hija que bailase el vals,¹⁰⁶ no nos puede sorprender que, a la aparición en México de este nuevo baile afectuoso, durante los

¹⁰⁵ SALDÍVAR (1), pp. 173-74, 178-80, 220-21, 223-27, 252-55, 257-79, 292-93, 300-01, 304-06.

¹⁰⁶ Véase p. 54.

primeros decenios de dicho siglo, mereciera los más duros calificativos, como pecaminoso, *inhonesto*, obsceno y corruptor de las jóvenes inocentes.

Hasta los últimos decenios de la época colonial, la prensa refleja la indignación de las personas conservadoras ante los "abusos detestables" en los teatros y bailes; reiteradas controversias giran en torno a la relación entre ambos sexos, y muchas discusiones tienen por objeto las innovaciones "libertinas" o, si se quiere, "libidinosas" de la moda femenina.

Si las mujeres —se dice en un titulado *Rasgo histórico: De la desnudez de las mugeres*¹⁰⁷— deben conservar su hermosura y lo terso y suave del cutis, deberían ir cubiertas. Tiempo vendrá en que los hombres prefieran a la mujer modesta, cuyos brazos y seno permanezcan ocultos.

Estas observaciones surgen particularmente en cuanto a los trajes utilizados para los bailes, aunque no faltan ya voces comprensivas sobre la influencia positiva de *esta parte de la humanidad*, como designa a la mujer un remitente a la sección de *Correo de las Damas* del *Diario de México*, de 1812.

Pero lo más grave de los inocentes bailes populares fué el hecho de que se relacionaran con el movimiento insurgente. No es de extrañar que éste, como todos los movimientos revolucionarios, se apoderara de los cantos populares y nacionales, así como, un siglo más tarde, el *corrido* se convirtió en el estandarte más elocuente de un nuevo momento crucial en la historia mexicana. Numerosos músicos fueron perseguidos por sus simpatías hacia las ideas de la Revolución francesa,¹⁰⁸ como ocurrió con los dos constructores de claves que mencionamos con anterioridad. Muy naturalmente, lo popular mexicano había de ser sospechoso a los gobernantes de la Colonia como símbolo del espíritu anti-español en esencia. Así, un remitente al *Diario de México* del 24 de febrero de 1814 comprendió muy consecuentemente el doble as-

¹⁰⁷ *Diario de México*, 9/10, I, 1816.

¹⁰⁸ Cfr. SALDÍVAR (1), p. 309.

pecto político-moral de la "provocación" que significó el empuje renovador de los bailes nacionales:

Cuando esté el espectador admirando cosas que al ver él merecía por sus crímenes (*sic*): ¿no le hará mayor impresión este horroroso espectáculo con el bello contraste que le hace el intermedio de un sonecito del país y más del que comunmente se les acomoda, cual es el *jarave* insurgente, baylado con la manifiesta torpeza y liviandad conque lo hacen los cómicos en aquellos provocativos movimientos del cuerpo, en el *ay* de su tonada, después del trage indecente conque acomodan la figura a lo que dice o intenta el placer nada moral que se recibe? ¿Dexarían los retóricos de fino gusto de extrañar esta impropiedad y poca proporción en el acomodar los intermedios, cuando se precia nuestro teatro de la delicadeza y gusto?

Pero, a pesar de todas las protestas, denuncias, controversias, reprimendas y prohibiciones, la nueva moral, las canciones populares y las ideas republicanas no se dejaron contener en su avance ineludible. Como apuntamos al principio de este capítulo, los bailes y canciones del país tenían ya su lugar fijo, hacia finales del siglo XVIII, en los intermedios teatrales, que, junto con cortas piezas dramáticas o musicales, constituían la *folla*.¹⁰⁹ Su creciente apreciación se puede deducir también por un anuncio significativo,¹¹⁰ publicado a principios de siglo, que dice:

La persona que tenga relóx de música española y quiere que se le ponga algunos sonecitos del país, ocurra a D. Andrés Madrid, ciego a *nativitate*, vive en la tercera calle del relóx, nº 13.

Hasta el fin de la época colonial, numerosas canciones-bailes mexicanas se habían conquistado un lugar permanente y equivalente a las españolas en los aludidos intermedios.¹¹¹ Estas últimas,

¹⁰⁹ COTARELO MORI (vol. I, p. v), clasifica la *folla*, junto con los *fines de fiesta y mojigangas*, entre las piezas con que se cerraba el espectáculo, mientras que, en México, se utilizaba más bien en su acepción más general, como "diversión teatral compuesta de varios pasos de comedia inconexos, mezclados con otros de música" (OLAVARRÍA, vol. I, p. 173).

¹¹⁰ *Diario de México*, 24, X, 1805.

¹¹¹ El trasplantar a la escena las canciones y danzas populares, se puede observar igualmente en los demás países latino-americanos. Así, por ejemplo, aparecieron en la misma época las *danzas criollas* en los primitivos sainetes platenses, como una, a dos parejas (sin indicación de espe-

como es natural, son aproximadamente las mismas que solían figurar en los teatros de la Península, tal como las mencionadas seguidillas, las tiranas y los boleros o boleras, como se dijo en México; pero también se baila, en alguna ocasión, una gaita manchega y se representan muchas tonadillas de argumento "majo". Entre las canciones mexicanas se nota una gran preferencia por las formas de procedencia negra y de argumento indígena; las más apreciadas fueron la *bamba*, la *jarana*¹¹² y los sonecitos de las *negritas*, del *bejuquito*, del *churripampli*, de la *indita*,¹¹³ del *zan-anito*, de la *chipicuaraca*, de los *negrillos*, etc., en la mayoría de los casos interpretados "a cuatro". Simultáneamente, aparecen varios otros bailes europeos, como la citada *alemanda*, la polaca, la galante contradanza y, sobre todo, el clásico y solemne minué. El cuadro de bailes y canciones en el teatro de aquella época es, pues, muy variado y ofrece todas las características de una fase de transición: los temas pintorescos del "folklore" nacional despertaron ya una gran curiosidad, sin que se hubieran liquidado las formas bailables netamente cortesanas y europeas. El carácter transitorio de toda esta práctica escénico-musical se patentiza, además, por una serie de formas híbridas, de una entremezcla muy curiosa de tipos heterogéneos, como lo constituyen el "minué afandangado", los llamados minués *techét* y *congót* (o *congó*) o

cie), en *El Amor de la estanciera* (h. 1793). En *El detall de la acción de Maypi* (h. 1818), se interpreta un *cielito*; en *Las bodas de Chivico* (h. 1823), *cielito*, *pericón* o *media caña*; etc. (VEGA, p. 250.)

¹¹² "*Jarana* se escribe *harana*; en Castilla se pronuncia *arana*, y significa *trampa*, como *haranero* tramposo, que es muy distinto del sentido en que aquí se usa la palabra *jarana*, por *frasca*, *broma* o *diversión bulliciosa*, y de ahí se ha extendido al de *borrachera*, y se ha aplicado a un soncito arto lúbrico, especialmente para los bayles de candil, en que suele haber verdaderas *jaranas* o *borracheras*." (*Diario de México*, 22, VI, 1810.)

¹¹³ Entre los cantos insurgentes figura una de este título que solían entonar las tropas de Morelos (Cfr. PRIETO, vol. I, p. 345); VAZQUEZ SANTANA (p. 188), publica asimismo la letra de un son, titulado *La Indita*. Los "folkloristas" deberán informarnos sobre si la coincidencia de título de las tres canciones señala una y la misma melodía.

las boleras del *negro charamusquero*, lo que tuvo una repercusión tardía en la obra de Melesio Morales, cuando éste bautizó uno de sus "valse elegantes" con el nombre del famoso poeta y rey *Netzahualcoyotl*¹¹⁴ o, por ejemplo, en el *Wals de canciones españolas* que se interpretó alrededor de 1850, en un concierto benéfico.

Con el fin del régimen colonial, desapareció también el tipo dieciochista de teatro español, para ser substituído por el drama, la comedia y la ópera. Para este último género, en 1827, se inauguró una nueva fase en las artes escénicas mexicanas: en este año, Manuel García se presentó en México con *El barbero de Sevilla*, de Rossini, y provocó con ello el entusiasmo desbordante del público por la ópera italiana, que había de durar media centuria, y a cuyas repercusiones en la vida artística mexicana ya aludimos en distintas ocasiones. No es que no se hubieran representado óperas antes de la llegada del gran compositor y cantante español; los programas del Coliseo, por el contrario, nos hablan en distintas ocasiones del estreno de óperas, como de *El barbero de Sevilla*, en cuatro actos (1806, probablemente la obra de Paisiello); *El tío y la tía*, en un acto (1812); *La travesura* (1813); la gran ópera en tres actos *El solitario*, de Esteban Cristiani (1824), y otras. Pero aparte de que el repertorio estuvo entonces determinado en primer lugar por las tonadillas y los intermedios, la representación de estas óperas tuvo un carácter provinciano, y fué realizada con elementos por lo general mediocres y una orquesta precaria. Sólo con García se introdujo el arte vocal del gran género operístico, con su repertorio cosmopolita de obras estandarizadas. Así, ya la primera *stagione* italiana, la compañía de F. Galli, que visitó México en 1831, presentó al público metropolitano, con cantantes excelentes y éxito enorme, las obras más famosas de Rossini, Bellini, Paër y Cimarosa. Un decenio

¹¹⁴ Cfr. también la "mazurca de salón" *Las auras de Anahuac*, de JULIO ITUARTE, etc.

después, se conocieron las obras principales de Donizetti y Meyerbeer, y a partir de mediados de siglo, las primeras grandes óperas de Verdi.

De este modo “los primeros albores de la ópera habían destronado totalmente a la *chata* Munguía y a Rocamora”,¹¹⁵ los más queridos protagonistas del antiguo género mixto —“repertorio de gracia y zandunga, de chiste y jaleo”, como Guillermo Prieto llamó en alguna ocasión a aquella admirada cantante¹¹⁶—; con ello, desaparecieron casi totalmente los bailes y canciones “folklóricos” de la escena teatral, aunque no de la consciencia viva de los mexicanos.

La presencia de determinados tipos de “folklore” nacional en el teatro no quiere decir que haya existido, por este motivo, una doctrina nacionalista; más bien corresponde a aquel patriotismo, concretado en mayor o menor grado, que caracteriza la mentalidad romántico-burguesa y constituye una forma preliminar del futuro nacionalismo consciente. Por esta razón, es evidente que las substancias populares, una vez cristalizadas en una forma rudimentaria durante la última época de la colonia, no se iban a perder con la Independencia, sino, por el contrario, iban a intensificar su vitalidad impetuosa y a perdurar en nuevas ramificaciones.

Con el creciente interés “folklórico” y el cariño despertado en las generaciones siguientes por lo que se llamó entonces las “antigüedades mexicanas”, juntamente con el ímpetu patriótico de la nueva intelectualidad, los cantos y bailes nacionales se libraron (por lo menos hasta los inicios de la época porfiriana) del estigma difamante, impuesto por la vigilancia policiaca del régimen anterior. Sobreviven, particularmente, en los bailes caseros, las fiestas rancheras, las bodas y, sobre todo, en las danzas y festividades auténticamente populares. Una investigación en este

¹¹⁵ PRIETO, vol. I, p. 100.

¹¹⁶ *Id.*, vol. II, p. 311.

dominio abriría un vasto campo de exploración al "folklorista", ante todo en cuanto al problema importantísimo de determinar la extensión geográfica y la aparición cronológica de las canciones y los bailes populares. Nosotros nos limitamos a señalar el hecho significativo de que, desde entonces, todas estas manifestaciones populares merecen la más cariñosa descripción por parte de los escritores nacionales y observadores extranjeros.

Así, Bullock describe extensamente una "Danza guerrera de indios"¹¹⁷ y otra de sus danzas religiosas;¹¹⁸ la señora de Calderón de la Barca recuerda varias fiestas populares y una excursión a las Chinampas, donde le cantan y bailan el *Palomo*,¹¹⁹ y Sartorius graba una fina litografía que titula Baile de Mestizos.¹²⁰ En fin, también el *jarabe* —"seductor y tierno hasta no más"¹²¹— ha podido reivindicar el típico lirismo poético de su mensaje nacional, cuando leemos que el rancho tiene su poesía amorosa en

las coplas del *jarabe*, cantadas con tonadas alegres o tiernas al pasar por cerca de la casa de la querida¹²²

o que sirve para animar una boda en casa de un rancho: ¹²³

En el discurso del baile se cantan y bailan el *palomo*, *artillero*, *tapatio*, *aforrado*,¹²⁴ el *caballo*, el *adiós* y los *jarabes*, tocados con las *jaranitas*, y con el nombre de *rasgado* y *respunteado*. La poesía campestre tiene en donde ejercitarse, y el ingenio de músicos y concurrentes hace esfuerzos inauditos para lucir. El barbero no es el último que manifiesta la protec-

¹¹⁷ BULLOCK, p. 354 ss.

¹¹⁸ *Ibid.*, cap. xxxi.

¹¹⁹ CALDERÓN DE LA BARCA, vol. I, p. 183. El *Palomo* está publicado en CAMPOS (1), p. 241.

¹²⁰ SARTORIUS, p. 140.

¹²¹ PRIETO, vol. I, p. 345.

¹²² *El Museo Mexicano*, 1844, vol. I, p. 554.

¹²³ *Ibid.*, p. 556.

¹²⁴ CALDERÓN DE LA BARCA (vol. I, pp. 243-44), da igualmente una descripción viva de muchas de estas danzas; de algunas de ellas comu-

ción que merece de las musas... El *fandango*¹²⁵ se anima a la vez que los vasos derramándose de *charape*, *sendecho* o pulque, circulan por todas partes, y aquel dura toda la noche y a otro día que es el de la *torna boda*. Las rancherillas y rancheros se entusiasman y hacen esfuerzos por quedar bien, si bailan o cantan, dirigiéndose reciprocamente versos alusivos, de lo que resultan sus amores, sentimientos y celos. La rancherilla es una verdadera *china*, y en el *jarabe* o *palomo* "echa el resto" a su habilidad en el baile. Alguna vez de un casamiento resulta otro; tal es el imperio del ejemplo y el de la música, que escita más la pasión del amor que ninguna otra.

Frecuentemente, el "fandango" termina, como aún actualmente, *con historia*, y muchas descripciones y versos están inspirados en el post-ludio bélico de la exaltación general.

Baile en que no haya sangre, o a lo menos un escándalo, no estuvo bueno y sale disgustada la concurrencia afirma el autor de un trabajo sobre *Trages y costumbres nacionales: El jarocho*.¹²⁶ Con él coincide Luis de Bellemare en un pasaje de sus *Escenas de la vida mejicana*, donde relata un baile en un pueblo cerca de Veracruz:¹²⁷

¡Ahl! decía cerca de mí un jarocho, cuya cabeza empezaba a encanecer; en el último fandango de Malibrán, Quilímaco perdió una oreja y Juan de Dios la punta de la nariz por una hermosa que no valía lo que uno de los negros bucles que lleva esa.

También Manuel Payno atestigua, en su *Un viage a Veracruz, en el invierno de 1843*,¹²⁸ la enorme popularidad del *jarabe* y otros *sones*, cuando dice de la *china*,

nica el texto, como del *aforrado*, cuya tercera estrofa explica el nombre:

*De Guadalajara vengo
Lideando con un soldado
Sólo por venir a ver
A mi jarabe aforrado.*

También cita ya al famosísimo son de los *enanos*, en cuya interpretación *the dancer makes himself little, every time the chorus is sung*. La gran popularidad de esta última canción repercute hasta en la literatura moderna (Cfr. J. RUBÉN ROMERO, *El pueblo inocente*, pp. 97-98).

¹²⁵ *Fandango* se llamó entonces a cualquier baile como designación común del género.

¹²⁶ *El Museo Mexicano*, 1844, vol. II, pp. 60-61.

¹²⁷ BELLEMARE, p. 198.

¹²⁸ *El Museo Mexicano*, 1844, vol. I, pp. 162-167.

"esa linda y eterna compañera de las aventuras, de las penalidades y de las alegrías del *lépero*", que "no hay fandango donde no baile ese *jarabe*, ese *palomo* y esos *sones*, cuyos autores jamás se conocen, tan alegres y tan bulliciosos".

Un gran interés "folklórico" ofrece el romance de costumbres *Ñor Gorgoño*, de José María Esteva,¹²⁹ en el cual se describe, en versos graciosos, muchas canciones, populares entonces en la región veracruzana, y el modo de bailarlas:

"... seis jarochas bailaban
y al son de los instrumentos,
estos versos cantaban:

Un músico: y andando *de vagamundo*

Bailadoras: ¡qué dulce está la guanábana!

Músico: me encontré con un mayate

Bailadoras: ¡qué dulce *etc.*!

Músico: que me dijo en lo *prejundo*:

Bailadoras: ¡qué dulce *etc.*!

Músico: hombre, *pélate el tomate*;

Bailadoras: ¡qué dulce *etc.*!

Músico: No *andej* de más en el mundo.

Coro: Guanábana dulce

y azucarada

que chupa, rechupa y chupa

que chupa, chupa, y no saco *naa*.

En otro pasaje del mismo romance, el autor alude a toda una serie de canciones conocidas, como *el butaquito*,¹³⁰ *el canelo*,¹³¹ la *bamba*, la *petenera*,¹³² el *tapatio* y otros. El modo sumamente vivaz con el cual se realizan estos bailes y las múltiples intervenciones improvisadas de todos los asistentes y ejecutantes, se ha conservado, en las costas de Veracruz, hasta los días actuales, tal como lo ha podido recoger últimamente Baqueiro Fóster, en su bello estudio (inédito) sobre *El alma del huapango*. Nos limi-

¹²⁹ *El Veracruzano*, 16, VII, 1851.

¹³⁰ De ritmo habanero, publicado en CAMPOS (1), p. 292 (otra versión en FRIEDENTHAL, nº 10).

¹³¹ Publicado *ibid.*, p. 306.

¹³² "Con cierta chungá andaluza llegaron a México *La Petenera* y

tamos a reproducir otro fragmento del romance *Nor Gorgoño*, el cual da una idea fiel, con una exactitud casi científica, de la coreografía de aquellos bailes tan característicos:

Seis risueñas jaro-chitas,
de cuerpecitos gallardos,
de pie se ponen entonces
encima el entarimado,
y al frente unas de las otras,
en dos *mitados* formando,
dieron todas una vuelta
con mucho donaire y garbo,
y a bailar el *butaquito*
complacientes empezaron,
a los compases del arpa,
en esta forma cantando:

Una bailadora: Por esa calle derecha,
cielecito lindo, vienen bajando,
y unos ojitos negros
cielecito lindo, de contrabando.

Coro: Ay - sí, ay - sí,
ay - sí, me muero por ti.
Ay - no, ay - no,
ay - no, llorando me voy por vos.

Un músico: Y deja que ponga un beso,
paloma mía, en tu linda boca,
que yo soy tu tierno amante,
paloma mía, y a mí me toca.

Coro: Ay - sí, etc.

Una bailadora: Y arrima tu butaquito,
cielecito lindo, siéntate en frente,
que junto de donde vivo,
cielecito lindo, quiero tenerte.

Coro: Ay - sí, etc.

La Manta", dice G. PRIETO (vol. I, p. 347), donde comunica también el principio de aquella canción:

*La Petenera, señores,
Nadie la sabe cantar;
Sólo los marineritos
Que la cantan en el mar.*

Mas, ¿qué sucede? que de pronto se oyen
 bajo el techo salir de la enramada
 varias voces que piden son distinto,
 que ya por viejo el *butaquito* cansa:
 unos quieren se toque la guanábana,
 otros dicen, queremos *agualulco*;
 la *petenera*, algunos, o la *bamba*;
 y las voces se aumentan, y los gritos,
 y el fandango se vuelve una algazara,
 y las lindas *Terpsícores* se sientan,
 y los *Davies* infortunados callan.
 De mal modo la cosa se ponía.

.....

También García Cubas¹³³ dedicó un ensayo a uno de estos bailes de tarima, que presencié a las orillas del Nautla, en Jicaltepec, en las costas veracruzanas; los instrumentos acompañantes comprenden un arpa, un bandolón y una jarana. Muchos versos, apunta este escritor, revelan el carácter de un pueblo muy semejante, bajo muchos aspectos, al andaluz; entre los bailes que más le llamaron la atención, fué el *de la banda*, cuya particularidad consiste en que

extienden sobre la tarima una banda de seda en toda su longitud, y a poco, los que bailan, sin perder el compás y el ritmo musical, la enredan con los pies, tejiendo tres lazos simétricos, de los cuales, el del centro es de mayor amplitud. Tejida ya la banda en forma de guirnalda, la colocan en la cabeza de la *jarocha* que con ellos toma parte en el susodicho baile.

A semejantes artificios se presta también la *bamba*, uno de los bailes más antiguos, de inspiración afro-cubana, a la cual Bellemare dedica el siguiente párrafo, digno de mención:¹³⁴

Yo me situé junto al estrado que se alzaba poco del suelo, y arrimado al cual estaba el tocador de guitarra. Acudieron primero ocho o diez muchachas y rompieron el baile después de dar una vuelta por el estrado. Monótono el baile al principio, fué animándose poco a poco. Admiraba la agilidad y la gracia con que muchas de esas mujeres llevaban vasos de agua

¹³³ GARCÍA CUBAS (2), pp. 210-217.

¹³⁴ BELLEMARE, pp. 197-198.

mientras bailaban, y sin derramar una gota; o bien deshacían, sin hacer uso de las manos, los nudos complicados de una cinta de seda ceñida alrededor de sus pies. Este baile se llama *bamba*.

Con todos estos bailes se perpetuó también el uso de los instrumentos populares; en muchos lugares de la República se formaron verdaderas orquestas de ellos, a veces en combinación con instrumentos de aliento, otras simplemente de *jaranitas*, un par de *bajos* y cuando más un arpa, como en un conjunto filarmónico que actuó en Jalapa. Payno cree recordar¹³⁵ que se trataba de cinco *jaranitas*, que iban disminuyendo en tamaño "hasta que el *requinto* es un jugueterillo tan pequeño que parece imposible se pueda tocar en él". El repertorio constaba de "multitud de piezas y *sonatas*", entre las cuales se cita un *Vals* de Wallace. Pero donde más Manuel Payno notó la "dulzura de estos instrumentos" fué en el *jarabe*: "¡Qué alegría y qué voluptuosidad en las variaciones!", exclama entusiasmado al concluir su relato de uno de aquellos conciertos nocturnos "de dulces sonidos y de sentidas armonías."

Del teatro, los bailes nacionales habían desaparecido casi totalmente, como ya dijimos al principio. Sólo volvieron al escenario para figurar, como afirmación más patente de mexicanismo, en los grandes festivales patrióticos, como en una función en honor del general triunfante Félix Zuloaga, en la cual se interpretaron, entre otras, "bailecitos del país y música de bandolones" (1858). Muy apreciadas eran también las piezas teatrales y zarzuelas de argumento mexicano, en las cuales se utilizaron canciones populares como medio eficaz de ambientación regional. En 1869 se dió, en el Teatro Principal, una obra teatral, *Los plagiarios de la Malinche*,¹³⁶ en la cual se cantaron varias melodías populares y se bailaron el *jarabe* y el *palomo*. Ignacio Altamirano se entusiasmó con *El torito*, uno de los "sonecillos" más popula-

¹³⁵ *El Museo de México*, 1844, vol. 1, p. 485.

¹³⁶ OLAVARRÍA, vol. III, p. 51.

res desde el siglo anterior, que interpretó una pequeña orquesta popular de Huamantla —compuesta de un salterio, un bajo, un violín, un contrabajo, un clarinete (que fué el que dirigió), una corneta-pistón y una flauta— en el Teatro de Títeres de Aranda.¹³⁷ Hacia finales de siglo, un músico español, Luis Alcaraz, representó con su Compañía teatral numerosas zarzuelas, con argumentos patrióticos y costumbristas, y algunas con melodías populares, como *La acera de enfrente*, *Puebla o el 5 de Mayo*, *Una fiesta en Santa Anna*, la revista jalisciense *Guadalajara al Vapor*, y otras, compuestas por el propio Alcaraz y el zarzuelero mexicano José Austri (varias zarzuelas en colaboración de ambos).¹³⁸

Este género, sea dicho de paso, no llegó nunca a un florecimiento y una autenticidad nacional, comparables a la zarzuela española, la cual casi inmediatamente después de su creación en la Península apareció y se divulgó rápidamente en México, gracias, sobre todo, a una temporada lírica que el notable zarzuelero navarro Joaquín Gaztambide inauguró en el mes de abril del año 1868 en el Teatro Nacional.¹³⁹ Entre las zarzuelas y óperas cómicas que representó con su excelente Compañía lírica, traía también un arreglo de la famosa sátira *Orfeo en los infiernos*, de Offenbach, que obtuvo un éxito “piramidal”¹⁴⁰ y provocó, por algún tiempo, una verdadera locura por el *can-can*, una *canconomanía*, como llamó Altamirano a esta “enfermedad”, que el *virus cancanero* había encendido en la sangre americana.¹⁴¹

Estos últimos géneros nos conducen ya a plena época porfi-

¹³⁷ ALTAMIRANO (1), pp. 156-159.

¹³⁸ La adaptación de la zarzuela al ambiente de los diferentes países latino-americanos es un fenómeno intercontinental. Entonces también en la Argentina “entran en función los zarzueleros criollos. Chulos y golfos son substituídos por compadritos de nuestro arrabal y ascienden con ellos al tablado sus propios modos, giros y costumbres.” (VEGA, p. 254.)

¹³⁹ OLAVARRÍA, vol. III, pp. 53-54 (véase también: PEÑA Y GOÑI, p. 384).

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 61-62.

¹⁴¹ *El Renacimiento*, 3, VII, 1869.

riana, en la cual de nuevo, aunque por razones distintas que durante la época colonial, lo aborígen desapareció de todos los ramos espirituales en beneficio de lo extranjero. Manuel M. Ponce caracterizó este nuevo estado de ánimo de la sociedad en cuanto a la música popular con las siguientes frases que contienen una crítica durísima del esnobismo extranjerizante de las clases dirigentes alrededor de 1900:¹⁴²

La música vernácula, expresión fiel de la vida del pueblo, agonizaba en las olvidadas rancherías del Bajío o en los poblados incrustados en las regiones montañosas del país. La canción mexicana se perdía fatal e insensiblemente; sufría el desdén de nuestros más prestigiados compositores y escondíase como chicuela avergonzada, ocultando su origen plebeyo y su desnudez lírica ante las miradas de una sociedad que sólo acogía en sus salones la música de procedencia extranjera o las composiciones mexicanas con títulos en francés! Hubiérase juzgado un enorme atentado contra su majestad el *chic* la intromisión de una canción vulgar en el programa de alguna esplendorosa *soirée* en la que, como frecuentemente sucedía, si se ignoraba a Beethoven, se rendía, en cambio, entusiasta homenaje a las más ramplonas creaciones de Chaminade y a los dislocados ritmos de los *kake-walk* yanquis.

Las melodías bailables estaban proscritas de las suntuosas fiestas citadinas. ¡Con cuánto desprecio se miraba al muerto *Jarabe!* ¡Cuántas censuras para aquel que se atreviera a iniciar su resurrección!

Simultáneamente con el resurgimiento de los bailes populares durante las primeras décadas de la Independencia, penetraron en México todas las formas bailables de la sociedad europea. Así, los Pavía de Barcelona, que abrieron en 1843 una Academia de baile,¹⁴³ enseñaron, según anuncio,

rigodones o cuadrillas, galop, mazurca de sala, danzas del país, es-

¹⁴² *Revista Musical de México*, 15, IX, 1919.

¹⁴³ OLAVARRÍA, vol. II, p. 70. Nótese la analogía en la mezcla de bailes españoles y otros "del país" con la situación en Cuba: "... en el año 1832, se abrió en la calle de los Oficios, número 66, una Academia donde se enseñaban los bailes nacionales, el fandango, gaditanas, sevillanas, rondañas, seguidillas, malagueñas, olé, guaraches, entre ellas, las del *dengue* con castañuelas; zapateado de Cádiz, panaderos, la cachucha, *Alemanados* (*sic*), de moda, etc."; véase SÁNCHEZ DE FUENTES (2), p. 13.

cocesa, gavotín, vals de Strauss, cosaca, greca, papuri, lanceros, boleros, fandango, cachucha, zapateado de Cádiz, jaleo de Jerez, gavota, jota aragonesa y baile inglés.

Durante el Imperio de Maximiliano se renovó la difusión del vals austríaco,¹⁴⁴ al cual casi todos los compositores rindieron su tributo, particularmente Juventino Rosas, Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva y Ricardo Castro. Aproximadamente en la misma época tomó un gran auge la *danza habanera*¹⁴⁵ (a la cual se adhirieron igualmente numerosos compositores mexicanos), aquella

hija legítima de la danza licenciada que bailan los negros en Africa y que reproducen en la Habana —como explicó en una de sus crónicas semanales Ignacio Altamirano—;¹⁴⁶ pero es una hija moderadita, más civilizada; conserva de su madre sólo el carácter y la intención, pero no la des-envoltura y, merced a ese progreso, y a que es cuarterona y a que viste sedas y se adorna con ricas joyas, puede traspasar los umbrales de los salones aristocráticos.

Como su prototipo en aquella época puede considerarse *La paloma*.¹⁴⁷ Aunque escrita por un músico español, Sebastián de Yradier, es de argumento mexicano y fué la canción más popular durante el sexto decenio del siglo pasado en México, donde fué cantada por primera vez, por Concha Méndez, con un éxito enloquecedor. Considerada como canción popular mexicana, conquistó al mundo entero y es conocida, aún hoy, universalmente. La leyenda la relaciona con las últimas horas de Maximiliano, el cual reclamó como postrer favor oír *La paloma* antes de morir;

¹⁴⁴ Véase también CAMPOS (2), p. 177 ss.

¹⁴⁵ Véase *La Sociedad*, 29, I, 1865.—“¿Qué compositor de fines del siglo pasado no escribió habaneras? —apunta el musicólogo argentino CARLOS VEGA (p. 256)—. Baste recordar que en 1866 el músico Alejandro Paz compone una danza habanera titulada *Flor del aire*, el producto de cuya edición destina a los inválidos de la guerra del Paraguay”.

¹⁴⁶ *El Renacimiento*, 10, VII, 1869.

¹⁴⁷ FRIEDENTHAL, n.º 12; Cfr. OLAVARRÍA, vol. II, p. 383, y SÁNCHEZ DE FUENTES (2), p. 14. Véase también la versión brasileña de esta canción, *A paloma brasileira*, en FRIEDENTHAL, n.º 62.

según otro relato, la banda militar la tocó mientras que las balas derribaron al Emperador y a sus secuaces. Ambas versiones de este supuesto episodio carecen, en absoluto, de fundamento.

La influencia africana y afro-cubana sobre el "folklore" mexicano que se puede observar desde que llegaron los primeros contingentes de negros a tierras americanas,¹⁴⁸ se extendió, en el siglo XIX, a toda la música de salón mexicana. A ello contribuyeron también la actuación, en 1884, de una Compañía de Bufos habaneros, muy aplaudida en sus *danzones*, *danzas* y *guaraches* —entre estos últimos se popularizaron los titulados *Negra . . . tú no va a queré*, *Los bufos*, *La mulatica*, *No aguanto*, *Los rumberos*, *La negra carabalí* y otros—,¹⁴⁹ y algo más tarde, la aparición en México de Ignacio Cervantes, el maestro insigne de la contradanza de piano.

Finalmente, no faltó tampoco el género de gran baile coreográfico y alegórico. Los *grandes bailes* de la Pautret, por los años 30 del siglo pasado,

produjeron una verdadera revolución; los periódicos revolvieron diccionarios y archivos para estar desde el baile de David frente al *aria*;¹⁵⁰ las bandurrias poéticas se hicieron rajas y el vehemente Heredia, en inspirado acento, inmortalizó las gracias de la María Pautret, revistiendo con los encantos de Frinea a la Terpsícore francesa.¹⁵¹

Ya en 1841, un autor añora la gran época de la Pautret y los bailes de niños que dirigió su marido en el Teatro de los Gallos, al mismo tiempo que se queja de la uniformidad en las figuras representadas, la pobreza de sus combinaciones y la falta de su relación con el argumento.¹⁵² A principios de la década siguiente, se anuncia que ¹⁵³

¹⁴⁸ Cfr. SALDÍVAR (1), pp. 219-229.

¹⁴⁹ OLAVARRÍA, vol. III, p. 403.

¹⁵⁰ Suponemos que deberá leerse: *Arca*.

¹⁵¹ PRIETO, vol. I, p. 102.

¹⁵² *Semanario de las Señoritas Mexicanas*, vol. II, pp. 30-31.

¹⁵³ *El Telégrafo*, 20, XI, 1852.

los estimables esposos Monplaisir van a abrir *gratis pro Deo* un Conservatorio de baile para niñas y que ya han mandado llamar a París un maestro *ad hoc*;

en el mismo año, los Monplaisir empezaron a actuar en el Teatro Santa Anna. En este arte coreográfico los bailes mexicanos fueron admitidos sólo en rarísimas ocasiones, puesto que, en general, las bailarinas trajeron consigo el repertorio cosmopolita o los bailes típicos de su país, como lo hizo, entre muchas otras, la gran bailarina española Rosa Expert en su brillante actuación en México alrededor de 1856.¹⁵⁴

3. El “folklorismo” romántico. A consecuencia de la exaltación patriótica que trajo consigo la Revolución del año 1910, surgió una corriente entre los músicos mexicanos basada en el planteamiento del problema nacionalista como alternativa entre la restauración de la civilización precortesiana y una producción musical europeizada desde hace varios siglos. Forzosamente se llegó entonces a una concepción extremista, o sea: a una negación radical de todo lo realizado por las generaciones inmediatas anteriores, y, con ello, a un “retorno” a las antiguas prácticas musicales, tal como se supone que las ejercieron las razas autóctonas; por este camino se abrigó la esperanza de “encontrar el eslabón perdido”¹⁵⁵ de la continuidad evolutiva.

El desarrollo de la música mexicana hasta los días actuales, no obstante, ha demostrado que esta tesis (como ocurre con todos los extremismos) no se ha podido imponer íntegramente en la realidad. Las obras de esta tendencia, que llamaremos *indigenismo musical* con carácter “de museo”, sólo constituyen una reducida minoría dentro de la producción de los compositores contemporáneos. Al historiador este hecho no le puede extrañar. De la música precortesiana no nos ha llegado ni una sola melodía, ni un solo compás. Lo que se conserva de las antiguas prácticas musica-

¹⁵⁴ Cfr. OLAVARRÍA, vol. II, p. 230.

¹⁵⁵ Cfr. CHÁVEZ (1), 15, IV, 1930.

les en diversos lugares aislados de la República, es de una autenticidad dudosa, puesto que necesariamente está adulterado por las influencias de la música cristiana y europea, en general, las cuales penetraron hasta las más remotas comunidades indígenas. El autor del único estudio digno de tomarse en cuenta que hemos encontrado sobre este problema, afirma que en sus largas excursiones a través de las sierras y las innumerables fiestas entre una docena de tribus diferentes que presencié, casi nunca escuché una melodía en cuya estructuración no hubieran intervenido claramente aportaciones europeas. Incluso las tribus indómitas, como las de los yaquis, seris y huicholes, los otomíes y tepehuas, y posiblemente ciertas tribus muy poco estudiadas de Oaxaca y Chiapas, sólo han conservado fragmentos de canto auténticamente indígena.¹⁵⁶

Curt Sachs insiste nuevamente¹⁵⁷ en prevenirnos contra el grave error de confundir la potencialidad de un instrumento con la música que actualmente se puede realizar en él. Es decir, que incluso la existencia de un instrumental autóctono —por muy interesante que sea— no permite conclusiones certeras sobre la música interpretada en él en la época de su origen; tampoco la serie de sonidos obtenidos en un instrumento representa necesariamente su escala (como lo demuestra el teclado del piano moderno con sus doce semitonos dentro de una octava que sólo ofrece la *posibilidad*, como subraya Sachs, de tocar escalas en 24 tonalidades, mientras que cada escala en sí sólo comprende siete sonidos). No hemos de olvidar, además, que los antiguos instrumentos mexicanos, como el *teponaztli*, el *huehueltl*, etc., pertenecen, según este mismo autor, a familias de instrumentos ampliamente difundidos entre los más diversos pueblos. Ni aun la pentafonía, que determina muchas canciones indígenas y fué posiblemente una característica de ciertos tipos de las antiguas melodías perdidas, constituye la prerrogativa de una sola raza. Al contrario:

¹⁵⁶ GALLOP, p. 211.

¹⁵⁷ SACHS (3).

Robert Lach, especialista de la música de los pueblos caucásicos y turcotártaros, llegó a la conclusión de que la escala pentafónica aparece universalmente entre razas separadas por gran distancia y en períodos históricos que constituyen la fase primitiva de una evolución general.¹⁵⁸ Lo mismo ocurre con la aparición de idénticos tipos de instrumentos en lugares muy distantes entre sí. Todos estos hechos nos invitan a proceder con suma cautela al establecer relaciones históricas y evolutivas, aparentemente determinadas por una causalidad definida. Hasta hoy, por ejemplo, los orígenes de la polifonía en la música europea occidental siguen siendo un misterio y nadie ha sabido explicar contundentemente la aparición repentina de la técnica polifónica. Es muy probable, pues, que en determinadas fases del desarrollo biológico de los pueblos éstos llegan a tener manifestaciones musicales análogas, posiblemente con absoluta interdependencia, y que, por otra parte, determinadas culturas corresponden a mentalidades tan radicalmente distintas que no existe ligazón espiritual posible entre ellas. Según nuestro parecer, es este el caso de nuestro sentir musical moderno que no admite aprovechar elementos técnico-musicales de una civilización desaparecida como la precortesiana, si no es para conseguir efectos de "exotismo" evocativo.¹⁵⁹ Volveremos a ocuparnos más adelante de este problema.

Al mismo tiempo, pues, que poderosos motivos históricos se oponen a la consistencia y duración de la aludida doctrina "extremista", la existencia de un "folklorismo" musical durante el siglo XIX desmiente la necesidad categórica de tener que hacer un

¹⁵⁸ Véase E. HARASZTI, *Magyar Music* (en Grove, p. 414).

¹⁵⁹ En cuanto a la pentafonía, PAUL HINDEMITH (p. 64), hace la observación, muy justa, de que esta escala, como base de un estilo musical, es inaprovechable para el compositor moderno, por carecer de varios intervalos, de los cuales no se puede prescindir, teniendo en cuenta el actual grado de evolución armónica.

salto cuatro siglos atrás para “encontrar el eslabón perdido”. Estamos perfectamente en condiciones de trazar una evolución continua desde los mencionados bailes y canciones “folklóricos” del teatro virreinal hasta la producción de Manuel M. Ponce. La importancia histórica de este “folklorismo” romántico, sea dicho de paso, queda en pie incluso frente al hecho de que sus manifestaciones no son abundantes y que, tal vez con la sola excepción de las *Danzas* de Villanueva, cayeron en un merecido olvido. Por el otro lado, es evidente que la obra doctrinal y creadora de Ponce —el cual resumió para México en una sola persona la labor erudita y artística, realizada en España por Pedrell y Albéniz, respectivamente— fué la premisa indispensable para todo lo que se debe actualmente al nacionalismo musical mexicano.

La estilización culta del “folklore” se efectúa, durante el siglo pasado, en tres corrientes principales:

a) *El “jarabe” y los “aires nacionales”*

La primera corriente comprende los arreglos para piano de danzas y canciones populares y se inicia durante las primeras décadas de la Independencia, con los del *jarabe*, para culminar en el “capricho de concierto” *Ecos de México*, de Julio Ituarte, escrito alrededor de 1880. La evolución de este género no carece de interés: refleja fielmente el creciente dominio de los compositores sobre los recursos técnicos del piano y, con ello, su paulatina facilidad para asimilar las esencias populares. Uno de los más antiguos *jarabes*,¹⁶⁰ puesto para el piano-fortte (sic) por el ciudadano Jesús González Rubio, marca, en cuanto a su realización, los rasgos de aquella “fossilización” de los cantos populares, que Ponce designó en determinada ocasión como el polo opuesto de la estilización artística. Con desesperante obstinación, dicho *jarabe* gira

¹⁶⁰ Publicado en facsímil por SALDÍVAR (2).

durante *ciento ochenta y seis* compases sobre los acordes de tónica y dominante.¹⁶¹ Los diseños melódicos y rítmicos que servían de acompañamiento al baile, se repiten en una sucesión incansable, a la manera como se interpretaban en los instrumentos populares, para permitir a los bailaradores exhibir todos los artificios de su agilidad corpórea. Es decir, que la substancia misma de lo popular se halla transportada al piano sin elaboración alguna, lo que no impide, no obstante, que nos hallemos ante un documento de primera categoría para el conocimiento de las prácticas "folklóricas" durante aquella época. Mientras que esta obra constituye en rigor una transcripción literal de los conjuntos populares, con el rasgueado de las guitarras y los dos violines obligados como instrumentos de melodía, las *Variaciones sobre el tema del jarabe mejicano* (1841), de J. A. Gómez, tan poco cuidadosamente escritas como otras composiciones de este autor, se aproximan ya a la forma moderna de este baile, por contener el preludio como contraste un son de melodía diferente. Esta obra lleva su título sin razón: no se trata de variaciones, sino sencillamente de una fantasía pianística sobre las melodías populares, realizada con las fórmulas virtuosistas al estilo "salonesco" de los Wallace y Sidney Smith. El grado de adaptación al carácter del instrumento de esta obra, como también del *Jarabe nacional* de Tomás León (escrito probablemente unos veinte años después), acusa ya un progreso muy sensible. La más brillante integración de elementos del *jarabe*, no obstante, se debe a una obra no aludida en la monografía de Saldívar; nos referimos al *Vals-jarabe* de Aniceto Ortega. Pero sólo con la recopilación de "aires nacionales" en la mencionada obra de Julio Ituarte, se puede hablar de una verdadera estilización de las melodías populares.

Los *Ecoss de México* nos demuestran una vez más que no existe, ni puede existir —como se cree comúnmente—, un solo proce-

161 PONCE, *Ibid.*, p. VIII.

dimiento "auténtico" de armonizar las canciones del pueblo. Una frase poco feliz de Felipe Pedrell, según la cual la misión del armonizador sólo consiste en realizar nuevamente en los acordes correspondientes el contenido armónico que cada melodía lleva en sí,¹⁰² ha causado mucha confusión entre los músicos españoles y latinoamericanos. Múltiples melodías reflejan efectivamente elementos de ciertos sistemas armónicos, cuando han nacido después de la cristalización del lenguaje armónico. Pero no es éste el caso de aquellas melodías que provienen esencialmente de culturas monódicas, como por ejemplo las procedentes de la música árabe, de las antiguas culturas indígenas y del canto gregoriano. El propio Pedrell armonizó frecuentemente melodías de esta categoría, o sea que las interpretó con los recursos musicales de su época, lo que constituye, según su propia tesis, una "falsificación" de su carácter peculiar. El gran doctrinario español fué, afortunadamente, lo bastante músico para proceder como tal en el terreno de la práctica y señalar el único camino, en esta materia, de realización factible. Si bien es cierto que las canciones populares resumen determinados elementos armónicos, no es menos evidente que los compositores de las generaciones siguientes, muchas veces separados por una distancia de siglos de la época en la cual nació el material "folklórico" que se proponen elaborar, lo someterán siempre a una interpretación personal. En este caso no se trata de una labor erudita, sino de un proceso de creación artística. El "folklorista" restituye su material en toda su integridad histórica para describirlo y analizarlo; el compositor sólo tiene la misión de hacer arte y lo hará con los procedimientos estilísticos que tiene a su disposición. El problema de la armonización o elaboración

¹⁰² Con un siglo de anterioridad, ROUSSEAU expresó una idea análoga en *La Nouvelle Héloïse* (V, 7): "*Toute l'harmonie ne se trouve-t-elle pas dans un son quelconque? et qu'y pouvons-nous ajouter sans altérer les proportions que la nature a établies dans la force relative des sons harmonieux?*"

musical, no se le plantea, pues, en el sentido de la "fidelidad" al original, preocupación que no debe inquietar al compositor; lo que únicamente importa es la calidad artística de su trabajo, el cual, como es natural, siempre constituye una "falsificación", si como tal se entiende su labor de transformación culta. Así las armonizaciones de canciones populares alemanas, debidas a Brahms no son menos "auténticas" que las de Hindemith y Schoenberg; están realizadas con los medios musicales de otra época, y como productos de arte son tan admirables como las de los dos maestros modernos. Incluso cuando algunos músicos recogen ciertos aspectos típicos de las prácticas "folklóricas", como la peculiar entonación vocal de los cantores del pueblo (Janáček, Haba) o las combinaciones sonoras de los conjuntos populares (Bartók, Villa-Lobos, Revueltas), no hacen otra cosa que extender la base de su "folklorismo" a factores musicales, desatendidos anteriormente; no pretenden jamás reproducir lo popular tal como es, sino estilizarlo.¹⁰³

Volviendo a los "aires nacionales" de Julio Ituarte, podemos afirmar que en esta obra se hallan integradas por primera vez las melodías mexicanas en un estilo representativo, en este caso el del virtuosismo de salón. Los *Ecos de México* están planeados como los corrientes *potpourris* sobre motivos operísticos: a una corta

¹⁰³ Las definiciones a este respecto, que hizo Villa-Lobos de algunas formas musicales, creadas por este gran compositor brasileño, son ilustradoras. Así describe la *serresta* (serenata) como un género para canto que recuerda, *en aspecto refinado*, el estilo de determinadas canciones tradicionales de su país, y el *choros*, como una nueva forma de composición musical en la cual *aparecen sintetizadas* las distintas modalidades de la música brasileña, india y popular, teniendo por principales elementos el ritmo y cualquier melodía típica de carácter primitivo, que aparece accidentalmente y *siempre transformada de acuerdo con su temperamento artístico*. Los procedimientos armónicos —añade Villa-Lobos— *se crean* en relación con el carácter de los materiales empleados (Véase: CARPENTIER, 1928). Este concepto de la elaboración "folklórica" coincide en su esencia con las teorías de las "resonancias armónicas" y el "ritmo interno" de Manuel de FALLA, que hemos descrito en otro trabajo, aún inédito: *Nueva música española*.

introducción libre, puramente ornamental, de rápidas escalas cromáticas y acordes arpegiados, siguen

A *andante* 4/4 (*El Palomo*)

B¹ { *allegretto* 3/8 (contiene, entre otros, *El Perico* { en *mi bemol* mayor.
B² { y *Los Enanos* } en *la bemol* mayor.

C *allegretto mosso* 6/8 (*El Butaquito* y *El Guajito*)

D *andante* 3/4 (*Las Mañanitas*)

E¹ *vivo* 3/4 (varios ritmos de *Jarabe* y

E² *mosso* 3/8 *Las Mañanitas*)

} en *re bemol* mayor.

Lo que sorprende en esta obra a primera vista es que está construída con una conciencia musical, rara en las demás producciones del mismo autor. El esquema formal, como se puede ver, revela un sentido seguro para los contrastes de ambiente y de movimiento, y una culminación bien calculada de toda la pieza.

Envuelta en un *mi bemol* mayor saturado, se eleva el canto de *El palomo* de las regiones graves del piano paulatinamente a un primer inciso, marcado por una pausa, para dar lugar al movimiento juguetón, lúcido y virtuosista del siguiente *allegretto* (B). Hacia su final (B²) —exactamente en el centro de la pieza— se efectúa el cambio de tonalidad; un nuevo inciso termina sobre la dominante de la tonalidad siguiente, que determina la segunda parte. Las armonías adquieren más plenitud; el movimiento se acelera de nuevo (C). Pero el compositor no se deja arrastrar por el ímpetu (*con gioia*) de *El butaquito*: la dulce elocuencia de *Las mañanitas* (D) impone una lentitud muy expresiva, hasta que con la parte E¹ se inicia, con un *festivo tutto ben marcato*, la brillante apoteosis final, cada vez más precipitada. Las canciones están presentadas y elaboradas con los procedimientos técnicos usuales en aquella época; pero cada una tiene una ambientación típica, lograda mediante una asimilación perfecta del material melódico a los medios expresivos del compositor.

No falta tampoco su preocupación por caracterizar musical-

mente el argumento de las canciones. Así, por ejemplo, el gracioso refrán de *El perico*:

*pica, pica, pica perico,
pica, pica, pica la rama,
pica, pica, pica perico,
pica, pica, pica a tu nana.*

está interpretado por Ituarte por los nerviosos "staccati" sobre una sola nota y por un acompañamiento ligero, transparente:



Las mañanitas aparecen dos veces: en el *andante* de la primera (D), se recoge el ambiente tierno de soledad y silencio nocturno, que corresponde al principio de la canción; en el *mosso* jubiloso (E²), en cambio, la satisfacción suprema del cantante cuando despierta la amada a la hora del amanecer, cuando

*ya los pajaritos cantan,
la luna ya se metió.*

Entre los otros "aires nacionales" merece señalarse también la interpretación del texto burlesco en que está basada la canción de *Los enanos*; con un fino sentido para su efecto musical correspondiente, Ituarte confía la melodía a las octavas del bajo, aumentando además su carácter algo grotesco con una especie de campaneó en las regiones más agudas del instrumento:



Estos ejemplos nos hacen comprender el éxito enorme que tuvo el ilustre pianista con sus *Ecos de México*, en los cuales “puso de guante blanco” (como se dijo entonces) a algunas de estas canciones populares y las “ennobleció —según una cariñosa monografía dedicada al maestro—¹⁶⁴ con su talento de compositor y su saber de armonista”. Algunas imitaciones de este género escritas durante el cuarto de siglo que precedió a la aparición de las primeras piezas de Ponce, no lograron igualar el “capricho” sobre “aires nacionales” compuesto por Julio Ituarte.

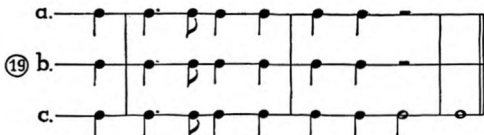
b) *La contradanza mexicana*

Una segunda corriente notable de “folklorismo” pianístico en México la constituye la producción de *contradanzas*, o como se dijo más tarde generalmente: de *danzas*, al estilo habanero. Los orígenes de este género musical no están esclarecidos definitivamente. Friedenthal¹⁶⁵ se apropió la tesis de que el típico ritmo de la contradanza habanera constituye una aportación original de

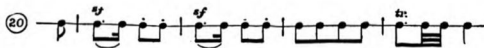
¹⁶⁴ Cfr. REVILLA, pp. 382-384.

¹⁶⁵ FRIEDENTHAL, p. IX.

los negros, mientras que Vega la considera como una "fórmula europea anterior al descubrimiento de América".¹⁰⁰ El ejemplo, que alega este autor para reforzar su tesis, es poco convincente: la aludida pieza homófona (nº 78) del llamado *Cancionero de Palacio* (Barbieri) no coincide con la fórmula rítmica de la habanera —constituida por la sucesión ininterrumpida de cuatro grupos (y sus múltiples), formados por cuatro corcheas, la primera con puntillo—, sino que representa un esquema rítmico esencialmente distinto:



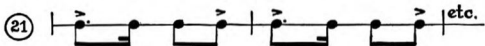
Tales ritmos, integrados por valores con puntillo, se encuentran muy frecuentemente también en la música clásica, particularmente en las obras de Haydn, como lo demuestra por ejemplo la variante rítmica del primer tema (*Andante*) en el segundo movimiento de su *Sinfonía en mi bemol mayor* (nº 1, edición Breitkopf & Haertel):



Pero la función rítmica de las primeras notas en ambos ejemplos es tan diferente de la que tiene en la contradanza, que una relación tangible entre ellos parece muy aventurada. A pesar de

¹⁰⁰ VEGA, p. 262.

todo ello, el erudito "folklorista" argentino está en lo cierto cuando afirma que el ritmo en cuestión pertenece a la tradición europea. Efectivamente, se puede trazar hasta la prosodia griega, donde constituyó el resultado de la combinación entre varios pies de verso.¹⁰⁷ Pero hasta que se logre descubrir los orígenes tanto del *tango* andaluz (el *tanguillo gaditano*), con su ritmo característico:



como, por el otro lado, de la contradanza habanera, no será posible aclarar el problema de la prioridad histórica entre estos diferentes géneros bailables, ni definir qué influencias continentales fueron estilizadas en ellos,¹⁰⁸ ni sus migraciones interamericanas¹⁰⁹ y de continente a continente. Lo que queda fuera de duda es el hecho de que los negros tenían preferencia por este ritmo con puntillo desde sus primeros contactos con la música europea en el continente americano, como lo demuestran, entre otros, la antigüedad de bailes como la *bamba* en México, o las llamadas *mulatas* en Cuba, anteriores al siglo XIX, o sea, muy considerablemente, al auge del *tango* andaluz.

¹⁰⁷ Compárese: FR. AUG. GEVAERT, *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*, 1881, vol. II, pp. 54-55.

¹⁰⁸ SACHS (2, p. 205) señala una posible fuente italiana del tango, cuya típica "parada" (*posata*) se encuentra en una *bassadanza* y ha sido definida, en una antigua obra teórica, con las palabras siguientes: *Talhor tacere un tempo e starlo morto non è brutto*.

¹⁰⁹ Con excepción de la influencia del tango andaluz sobre el argentino, que fué establecida mediante muchos ejemplos interesantes por Carlos VEGA, este problema es de difícil resolución, puesto que toda una serie de formas análogas surgieron casi simultáneamente. Así, hacia el año 1880, convivieron en la Argentina tres formas populares "de diversa procedencia (¿?) y distintas características melódicas, pero idéntico ritmo o fórmula de acompañamiento", la *milonga*, la *habanera* y el *tango andaluz* (VEGA, p. 262).

Dejando la aclaración de las fuentes históricas de estos bailes a los "folkloristas", nos restringimos a señalar la influencia cubana en la música para piano en México. El esquema de ritmo con puntillo se encuentra, como dijimos, en el "folklore" mexicano desde el siglo XVIII, particularmente en los bailes preferidos por los negros. Su resurgimiento en la música romántica, no obstante, fué provocado, según todas las probabilidades, por la importación de piezas estilizadas del tipo de *habanera*. Posiblemente se confundió pronto con los vestigios de este mismo tipo rítmico, perteneciente a una larga tradición "folklórica" en México, hasta que en la obra pianística de Villanueva y Elorduy, la *danza mexicana* apareció como producto auténtico de una estilización culta de substancias populares.

Sus danzas están, en principio, estructuradas sobre el mismo esquema formal que nos describe un estimable investigador cubano de las artes escénicas y musicales de su país, con las palabras siguientes:¹⁷⁰

La contradanza, como todos saben, consta de dos partes iguales que se denominan *primera y segunda*; cada una tiene 16 compases a dos tiempos repartidos bien de 4 en 4, o bien, y esto es lo más general, de 2 en 2, haciendo variante en el final de la primera para pasar a la segunda; y aunque en su estructura parecen iguales, difiere sin embargo muy mucho la segunda de la primera por su aire, intención y gracia, pudiendo decirse que ella encierra todo su carácter, este tinte delicado, esa morbidez encantadora, ese calor tropical que vivifica, ese canto sencillo, arrobador, dulce y apasionado, ese *tempo rubato* tan incomprensible para el que no ha nacido en estas regiones...

Este esquema de dos partes contrastadas, cada una de 16 compases, determina también toda la producción de danzas mexicanas. Es exactamente el mismo en el que está basada toda la música de salón para piano, así como los innumerables *schottisch*, valeses, polcas, etc., de Juventino Rosas, como lo demuestra hasta su famoso ciclo de valeses *Sobre las olas*, cuyas melodías giran invariablemente

170 RAMÍREZ, p. 69.

en torno a las armonías de tónica y dominante (con la utilización casual del IV o II grado). Las contradanzas mexicanas de la generación de compositores anterior a Villanueva,¹⁷¹ están concebidas dentro de esta misma fórmula armónica, de desesperante insipidez, como se puede ver en las de Alejo Infante; la colección de 100 danzas habaneras, titulada *Bouquet de flores*, de Julio Ituarte, y muchas otras. Pero con las danzas mexicanas de Villanueva, el estilo pianístico cambia totalmente, aunque conserva, como también en las de Elorduy, la estructura formal bipartita de dos veces ocho compases.

En muchas de las piezas para piano de Villanueva su dependencia de los modelos cubanos es obvia; coinciden por el contenido musical de las dos partes. Con frecuencia la primera tiene un carácter de mera introducción:



y es de la misma volubilidad elocuente característica de un tipo determinado de piezas en la producción del verdadero creador de la contradanza cubana, Manuel Saumell:



¹⁷¹ La primera habanera para piano que encontramos, data de 1836; se titula *La pimienta*, contradanza de *inspiración cubana en la Ribera del Hudson* (sic), y fué publicada en el *Noticioso de Ambos Mundos*, del año citado, p. 328.

La segunda parte, en cambio, es más contemplativa, lánguida, de *tempo rubato* y "tropical", y da lugar a las combinaciones rítmicas más originales.¹⁷² En este aspecto, como también en la mayor soltura moduladora, Villanueva supera muy considerablemente a Saumell —como es natural en un compositor de la generación siguiente— y tiene más contactos espirituales con el continuador del género cubano, Ignacio Cervantes. Como éste, Villanueva escribe en un estilo muy ágil, de gran diversidad expresiva y de temática muy variada. Ni una sola de las 18 *danzas habaneras* de Cervantes coincide con otra en cuanto a tiempo, argumento y carácter; lo mismo se puede decir de las *Seis danzas humorísticas* o de las dos danzas tituladas *Cupido* y *Venus*, de Felipe Villanueva. Pero donde el compositor mexicano revela mayor originalidad, es en el trabajo rítmico realizado en la segunda parte de sus danzas.

Los continuos desplazamientos del ritmo y su fragmentación entre ambas manos:



la combinación de diferentes ritmos:

¹⁷² Manuel M. PONCE llamó nuestra atención sobre la gran divulgación intercontinental de este tipo de danza para piano, que aparece, después de la muerte de SAUMELL (1870), también en Puerto Rico y hasta en Perú (Cfr. FRIEDENTHAL, nos. 17, 18 y 30).



y el juego incesante entre tresillos de corcheas y de negras sobre el antiguo ritmo de tango andaluz:



dan a estas danzas, de una flúidez ininterrumpida, un interés siempre renovado.

Pero también como armonista finísimo, Villanueva supera a todos los maestros mexicanos de las generaciones anteriores; gracias a él, el convencional esquema armónico se halla roto definitivamente a consecuencia de un ensanchamiento muy notable de la base modulatória. Como pocos, Villanueva sabe preparar cuidadosamente las cadencias y no retrocede ante los choques armónicos producidos por retardos, apoyaturas y alteraciones que dan un

encanto peculiar a su escritura pianística. Fué el primer compositor que "sintió" el piano y explotó sus posibilidades instrumentales mediante ricos contrastes sonoros y, particularmente en sus *Valses*, la introducción de un delicado contrapunto melódico de finas "voces interiores".

Villanueva fué la primera personalidad musical en su país que se expresó con verdadera originalidad a través de la forma chica, la pieza lírica pianística. En ella no entra el virtuosismo de altos vuelos: sus *Danzas* tienen aún toda la intimidad de una música destinada a la sala de proporciones reducidas —última floración refinada del salón musical. Su coetáneo Ernesto Elorduy tiene mucho de común con él. Pero sus atrevimientos armónicos son bastante más modestos, sus recursos rítmicos más limitados. Estos últimos se agotan en el contraste siempre renovado entre los treillos de corcheas y el ritmo con puntillo de habanera. De ello resulta que sus danzas son de una gran uniformidad, llámense *Tapatías* o *Tropicales*, *Potosinas* o *Oaxaqueñas*, *Instantáneas* u *Opalinas*. El género de la contradanza mexicana estaba ya agotado, aunque perdura todavía en la música ligera. Otras substancias "folklóricas" habían de recogerse para dar una nueva base vital al nacionalismo musical mexicano.

c) La ópera

Finalmente, merece señalarse una tercera corriente de música nacionalista, que se manifestó en la ópera. No tiene nada de particular que las obras de esta categoría sean mucho menos cuantiosas y de un valor artístico aún más exiguo que las pertenecientes a la música de piano; aparte de las *stagioni* extranjeras, el género operístico no llegó nunca a imponerse en el ambiente mexicano de un modo duradero, y los intentos para formar compañías de ópera mexicanas, como la que presentó el compositor

Cenobio Paniagua, después de la acogida clamorosa de su *Catalina de Guisa* (1859), no fueron coronados por el éxito. Este mismo maestro tuvo numerosos discípulos e imitadores que esperaban recoger igualmente muchos laureles con sus partituras de óperas al estilo italiano. Pero ni en la carrera de Paniagua, ni en la producción de sus continuadores, se repitió este "primer triunfo de un mexicano"¹⁷³ en la escena lírica.

Mayor interés que estas óperas italianas de autores mexicanos, mencionados en un capítulo anterior, pueden ofrecer aquellas producciones lírico-escénicas que se relacionan con los aspectos característicos del ambiente nacional. Desde la época virreinal, el teatro mexicano conoce toda una serie de obras, basadas en argumentos históricos. Olavarría (vol. I, p. 92 y ss.) cita, entre otras, la comedia *México rebelado* (*México segunda vez conquistado*) (1790), que disgustó enormemente a los españoles de la Colonia y provocó un escándalo en el público. A principios de siglo se representó otra comedia, *Cortés en Tabasco*;¹⁷⁴ por aquella misma época —cuando se inició la formación de una conciencia nacional— podemos leer ya un *Convite a una tragedia americana*,¹⁷⁵ de autor español, con una referencia a la obra de Clavigero: *Historia antigua de México*, en la cual se hallan muchos episodios adaptables al teatro, "cuando los americanos quieran cantar a los suyos". Esta corriente, dirigida hacia las "antigüedades mexicanas", fué interrumpida por una fase de exaltación patriótica en el teatro, como lo demuestra el título de una de las primeras piezas de esta índole, el melodrama *México libre* (1821), de Francisco Ortega, diputado, en 1822, al primer Congreso y padre de D. Aniceto. En la segunda mitad del siglo se reforzó nuevamente la tendencia historizante: prueba de ello son, entre otras, diversas obras del erudito poeta Alfredo Chavero: su drama *Xóchitl* (1877); un

¹⁷³ *La Sociedad*, 1, X, 1859.

¹⁷⁴ *Diario de México*, 5, VIII, 1806.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 12, III, 1808.

"ensayo trágico", *Quetzalcoatl*, y la zarzuela *El Paje de la Vi-reina* (1879), con música de José Austri, en las cuales llevó a la escena episodios de la historia antigua.

La única repercusión de esta corriente literaria en la ópera que merece una descripción prolija, es el "episodio musical" en un acto, titulado *Guatimotzin*, de Aniceto Ortega. Una vez más hemos de exaltar la vigorosa personalidad multifacética de este insigne músico y doctor en medicina como uno de los pocos románticos auténticos en la primera época de la música mexicana durante la Independencia. Romántico es su fino sentido de las combinaciones sonoras y de los efectos armónicos de claroscuro en el piano. No menos románticos son su amor por el pasado histórico y las costumbres "folklóricas" de su patria mexicana, su anhelo de evocación de los grandes momentos heroicos en la vida de sus antepasados aztecas y su erudita preocupación por la restitución y ambientación "auténticas" en este "episodio en un acto y dos cuadros" —creación única en los anales de la ópera mexicana.¹⁷⁶

Durante las mismas semanas en que el famoso cantante Enrico Tamberlick entretenía con promesas evasivas a Melesio Morales,¹⁷⁷ aquél manifestó a Ortega su deseo de estrenar una ópera de su composición. Sumamente lisonjeado por este testimonio de afecto, D. Aniceto encargó en seguida un libreto a José Cuéllar, conocido dramaturgo y novelista de costumbres mexicanas.

Pepe se enfermó al comenzarlo —nos explica el doctor Ortega—; tuve que improvisarme poeta por fuerza. Formé el esqueleto de la pieza; escribí los primeros versos a cálamo veloz, entre visita y visita; apunté el primer coro al salir de mi clínica; el aria de Cuautemoc, mientras almorzaba; el dúo, en mi cama, a las doce o la una de la noche, después de las dos horas que consagro precisa y diariamente, al acostarme, a mis estudios

¹⁷⁶ Para lo sucesivo nos basamos en la interesante entrevista con ORTEGA, que publicó *El Siglo XIX* en su número del 25, IX, 1871, y en el análisis de la partitura original de la ópera (propiedad del Ing. Vicente ORTEGA).

¹⁷⁷ Véase p. 51.

profesionales; y de la misma manera que comencé la obra, la tuve que concluir; esto es, a ratos perdidos, con mil interrupciones, abrumado de cansancio, a veces enfermo o desvelado, preocupado constantemente con mis enfermos, alternando un trozo de instrumentación con la redacción de las observaciones que hago cada día en la Maternidad, o con la corrección de una prueba de alguna de las obras que estoy escribiendo, o con el estudio o la experiencia de un fenómeno de espectroscopia.

La multiplicidad de sus ocupaciones y el apremio con que el maestro Moderatti le pidió la ópera para su beneficio —el mismo Moderatti que se hizo el sordo cuando la prensa le sugirió la elección de *Ildegonda* para esta ocasión—, impidieron que Ortega desarrollara la acción conforme a la idea proyectada. A pesar de ciertas modificaciones de última hora, respetó siempre la verdad histórica lo más estrictamente posible, como se desprende del grandioso episodio de la tortura a que fué sometido el héroe azteca de las antiguas crónicas. Con qué aparato de erudición procuraron todos los artistas interpretar fielmente sus papeles, se puede ver en la siguiente observación de Ortega:

Tamberlick es concienzudo hasta la minuciosidad. Antes de mandar *construir* su traje, examinó la estatua de la Academia, que no le satisfizo por sus numerosas inexactitudes; consultó las obras de Solís, de Prescott, del padre Durán, de lord Kingsborough; pidió consejos a Orozco y Berra, a Chavero, a Alcaraz, a Payno, a Altamirano y a García Cubas; así es que era el mismísimo Guatemuz en persona... La Sra. Peralta, que representaba a la princesa, *muy hermosa muger y moza* (!!), se vistió también con bastante propiedad, gracias a las indicaciones que no le escaseó Alfredo Chavero.

Todo México erudito, pues, intervino en hacer de esta representación una evocación fiel de los principales rasgos históricos que pueden haber caracterizado la fisonomía impresionante del último de los monarcas del Imperio azteca:

Todos los artistas pusieron el mayor esmero en vestirse hasta los más mínimos detalles, consultando los antiguos códices, las crónicas y cuantas personas enteradas estuvieron en México. Las decoraciones de Fontana estaban igualmente basadas en reproducciones, dibujos y publicaciones de templos aztecas auténticos.

La prensa tomó esta representación muy en serio; la aplaudió en términos elogiosos, sin dejar de discutir ciertos detalles. Así, bajo el seudónimo de *Juvenal*, un cronista criticó¹⁷⁸ la aparición de Tamberlick, el cual, en general, caracterizó al protagonista,

muy bien; los pómulos salientes daban a su fisonomía el aspecto de un verdadero indio. Sólo creímos que exageró demasiado el color, porque los historiadores nos presentan al príncipe tan poco oscuro de la piel que casi parecía (dice Solís) extranjero entre los de su propia raza.

Lo que generalmente llamó mucho la atención en esta obra del llamado "Chopin mexicano"¹⁷⁹ y aumenta su importancia como documento excepcional de "folklorismo" operístico, es el hecho de que la evocación del pasado se extendió a la partitura.

Esta consta de los nueve números siguientes:

1. *Introducción orquestal.*

Sinópsis sinfónica de los principales temas de la obra.

2. *Coro de Soldados.*

Comienza *sotto voce* y expresa "las censuras y quejas, todavía contenidas, tenebrosas, que los soldados españoles formulan entre sí y en secreto, contra sus jefes, a quienes acusan de no haber repartido con equidad el botín de guerra". El ritmo marcial y el acompañamiento de tambor acaban de caracterizar esta escena de guerreros.

3. *Aria de Guatemoc (tenor).*

La orquesta expresa en una sentida y sencilla cantinela, que sirve de introducción, "la melancolía, a veces taciturna, que es el carácter de nuestros indígenas", y la tristeza del monarca vencido:



¹⁷⁸ *El Monitor Republicano*, 15, IX, 1871.

¹⁷⁹ *El Siglo XIX*, 17, IX, 1871.



COMPUESTA

— Por —

ANICETO ORTEGA

Precio, 1 Peso.

México Octubre de 1867
Op. 9.

Propiedad del autor

El *andante* en *sol* menor del aria de Guatimotzin es "lánguido y suave como el cantar del cisne y sentido como una elegía":



Cuando ha exhalado Guatemoc el último quejido en que "lamenta no sus desgracias personales, sino las de la patria subyugada por un puñado de guerreros audaces, se transforma de repente; unos cuantos compases de recitativo y un *ritornello* marcial pintan la súbita alucinación al través de la cual el héroe noble y valiente entrevé nuevas batallas, la exterminación de sus enemigos, la emancipación de su pueblo, la salvación del suelo natal, y entona una fogosa *cabaletta* que es un grito de entusiasmo patriótico, un himno de libertad, un canto de victoria, con que Tamberlick, digno intérprete de esta bella página, arrebató al público y en que lanzó rotundo, claro, vibrante, un magnífico *do* de pecho.

4. Dúo de Guatemoc y la Princesa (soprano).

Tiene "un sabor de clasicismo italiano el *ritornello* a la Rossini" que comienza el cuarteto de cuerda. El final es "un arrebató de pasión" en el cual "se revela en toda la plenitud de su talento el artista de corazón".

5. Marcha.

La marcha triunfal es "la digna hermana de la marcha Zaragoza, que es tan popular y tan digna de serlo. Aquí —continúa diciendo el autor de la entrevista con Ortega— se presenta Vd. bajo un nuevo aspecto, el de compositor patriota, y ciertamente en este punto no tiene Vd. rivales en México, a menos que no sea Melesio Morales, cuyo estilo es completamente distinto del de Vd. Ser émulo de Morales es para un aficionado un título de gloria".

6. Aria de Cortés (bajo).

Es "noble, vigorosa y respira la arrogancia del vencedor, así como

el sentimiento dominante de su raza: el orgullo español". "Para que produjera mejor impresión —observa el compositor— esta aria debía yo haberla coreado, pero la idea me ocurrió a última hora y, como Vd. ve, sólo he podido indicar aquí con lápiz el acompañamiento del coro. Dice el evangelio que la intención equivale al acto. Ojalá que fuera así en las artes, pero como dice Virgilio: *Non omnia possumus omnes*, sobre todo oportunamente."

7. *Marcha y danza tlaxcalteca.*

Este número lo llama el redactor de *El Siglo XIX* "una de las páginas más hermosas de la partitura", reconociendo como su principal mérito "el color local que la caracteriza y está marcadísimo". En el tema indígena está refundida una reminiscencia de la marcha anterior, que recuerda la alianza de los soldados españoles con los guerreros tlaxcaltecas:

The image shows a musical score for a piece titled "Marcha y danza tlaxcalteca". It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff with a treble clef and a bass clef. The second system also has a grand staff. Above the first system, there are labels: "CUERDA. PIZZ." for the strings, "OB. CLAR." for the oboe and clarinet, and "VC. VIOL." for the violin and viola. Above the second system, there are labels: "CUERDA. PIZZ." for the strings, "OB. CLAR." for the oboe and clarinet, and "VC. VIOL." for the violin and viola. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Pizz." and "Arco". There are also circled numbers 20 and 21 in the left margin.

El ritmo dominante del *tzotzopizahuac* —explica *Proteo*, firmante de la entrevista— danza esencialmente nacional que se baila aún en nuestros días con su primitiva sencillez en la Sierra de la Huasteca, está perfectamente definido y es muy original su acompañamiento por movimiento contrario: 180

¹⁸⁰ Nótese la sorprendente coincidencia de este tema popular con el de la *Sinfonía VII* de Beethoven.

(30)

El canto principal está preparado por un pasaje arpegiado, en el cual el compositor recoge el característico acompañamiento de las arpas en los conjuntos populares:

VIOLIN PRINCIPAL Y FLAUTAS

CUERDA CLAR. FAG. (31) METAL

PERCUS.

La melodía que entona después el coro de los soldados, tiene igualmente un fuerte sabor popular y hace de contrapunto con los tresillos de la flauta, derivados de la melodía del *tzotzopizahuac*:

Coro. 1. Vi — va vi — va al ca — pi — tán
 á nu — mi — li — al az — ta — ca su da z

VIOL.
 CLAR.
 CUERDA
 (32)
 METAL
 FL.
 TROMPAS

1. que con brí_ q y con va_ lor
 2. a Con té s glo_ ri a y ho_ nor

Estos mismos tresillos, sobre una nota pedal (óboe), caracterizan también el baile final de la pareja española:



8. *Dúo de los puñales.*

Esta escena —comenta Ortega— no me satisface completamente; para ser verdaderamente dramática, realmente patética, requiere que la princesa al ver que Guatimotzin se apodera del puñal que Cortés lleva en la cintura y lo presenta a éste para que le dé “la muerte que prefiere al deshonor”; esta escena requiere, repito, que la princesa se arroje entre los dos héroes enemigos y ofrezca al vencedor su vida para salvar la del vencido que es su soberano, su esposo —el hombre a quien ama con pasión y con orgullo.

9. *Final.*

Los distintos episodios del argumento histórico están, pues, realizados en dos estilos diferentes: con la excepción del número 7) de la partitura, todos los demás reflejan netamente los procedimientos corrientes de la ópera italiana. Si Ortega se hubiera decidido a escribir toda la obra sobre material “folklórico”, merecería el título de honor de un “Glinka mexicano”. Pero ya la *Danza tlaxcalteca* ofrece, por sí sola, un alto interés. Con una intuición prodigiosa, Ortega inició la estilización de los elementos populares exactamente en los dos sentidos que constituyen la base para una íntima asimilación de las esencias nacionales e iban a asegurar al moderno nacionalismo musical mexicano su significación representativa: por un lado transportó a la orquesta la sonoridad típica de los conjuntos populares (fuerte acentuación de la parte débil del compás por el metal; utilización del efecto estridente del *ottavino*; los *pizzicati* arpegiados al modo de las arpas populares, etc.), y por el otro, derivó su material melódico de

una sola célula germinadora (el tema popular) y llegó con ello a una escritura sumamente densa y a una extensión del sabor popular a las principales voces melódicas de la orquesta, que subraya, por su parte, los vigorosos acentos de la melodía "folklórica".

Como tantas otras tentativas productivas, este ensayo de ópera nacional no fué continuado. En lo sucesivo, los compositores mexicanos abordaron el género operístico con dos tipos principales. Por un lado tenemos la ópera de argumento nacional, musicada con los tópicos universales del lirismo escénico-dramático europeo, representada por *El rey poeta* (1901), de G. E. Campa, y *Atzimba* (1901), de Ricardo Castro.¹⁸¹ Por el otro, se cultivó la ópera de estilo netamente universal, tanto de argumento como de escritura musical; entre ellas cabe señalar *Keofar* (1893) y varias otras zarzuelas de Felipe Villanueva.

Durante los últimos decenios, la composición de óperas se suspendió casi por completo,^{181a} para hallar una prolongación en la abundante producción de "ballets", en la cual participa la mayoría de los compositores contemporáneos. La continuación moderna del "folklorismo" romántico, no obstante, fué inmediata en la música pianística. Haber resumido sus diferentes realizaciones dispersas y haberlas elevado a un estilo nacional, representativo, fué el mérito histórico de Manuel M. Ponce.

¹⁸¹ La partitura de la zarzuela *Sustos y gustos*, de Julio ITUARTE, "cuadro de costumbres de la burguesía mexicana", se ha perdido. Por consecuencia, no hemos podido comprobar en qué estilo musical está escrita (Cfr. REVILLA, pp. 385-386. y OLAVARRÍA, vol. IV, p. 31).

^{181a} Recientemente, el género operístico fué renovado con el "drama sinfónico en cinco cuadros" *Tata Vasco*, de Miguel BERNAL JIMÉNEZ (n. 1910). Esta grandiosa evocación de la figura egregia de Don Vasco de Quiroga, primer obispo de Michoacán, pertenece al mismo tipo de ópera nacionalista que *Guatimotzin*, de ORTEGA: un argumento basado en una figura destacada de la historia mexicana y una partitura realizada, con gran talento, dentro de la tradición operística europea, aunque contenga largos episodios "folklorizantes". La obra de Bernal fué estrenada cuando la confección de nuestro libro estaba ya muy adelantada, y no pudo ser tratada en estas páginas con la amplitud que merece.

4. *Las tendencias actuales.* Ponce pertenece a la primera generación de artistas que consciente y consecuentemente hicieron obra de "mexicanismo" —obra de amor a México, al México popular y típico y al México legendario, colonial y prehispánico.¹⁸² Los tres nombres que simbolizan en sus respectivos dominios el inicio, en México, de un arte contemporáneo, y, al mismo tiempo, hondamente nacional —unidos los tres artistas por estrechos lazos de amistad y por una profunda comunidad espiritual—, son el poeta López Velarde, el pintor Saturnino Herrán y el compositor Manuel M. Ponce. La presentación del material autóctono se efectúa en la primera fase de su obra nacionalista, por cierto, a través de los medios expresivos de una época alejada de nuestro sentir actual. Pero la asimilación de lo popular y lo típico nacional está realizada, particularmente en la producción de Ponce, con una maestría tal que, no obstante la evolución de las técnicas y la transformación de los conceptos vigentes sobre los procedimientos nacionalizadores del arte, toda una serie de sus obras quedará como testimonio clásico del nacionalismo mexicano moderno en su primera etapa histórica.

¿En qué —hemos de preguntar— se diferencia Ponce de sus predecesores en el nacionalismo musical respecto a estilo y actitud estética?

En primer lugar, el compositor dió por primera vez una amplísima base "folklórica" a su obra artística. En todas las piezas de este género compuestas durante el siglo XIX se aprovecharon únicamente algunos aspectos parciales de toda la riqueza en canciones y bailes populares, como el *jarabe* y la *danza*, de inspiración costeña; otras melodías sólo entraron en los *potpourris* de "aires nacionales", el más notable de los cuales fué el de Ituarte. Ponce, en cambio, recogió la mayoría de los tipos representativos del "folklore" mestizo e impuso el principio de la selección y clasifi-

¹⁸² Cfr. TOUSSAINT, p. 12.

cación con el fin de “descubrir las más bellas melodías ocultas en el montón de cantos acumulados por la musa popular”. Mediante esta doble tarea de investigador y armonizador, “inyectó” en la música de su patria un caudal enorme de nuevos elementos musicales que iban a permitir estilizaciones cultas con recursos armónicos y rítmicos inagotables. Hasta entonces no se había comprobado que

los cantos del norte, de ritmos rápidos y decididos (*La Valentina, Adelita, Trigueña hermosa*, etc.), reflejan el carácter audaz de los fronterizos; las melodías lánguidas del Bajío (*Marchita el Alma, Soñó mi mente loca*, etc.), interpretan fielmente la melancolía de las provincias del centro; las canciones costeñas (*A la orilla de un palmar, La Costeña*, etcétera), nos descubren la voluptuosidad de las tierras tropicales; los cantos, en fin que hablan de amor, de vino y de tristeza, y que son populares en todo el país, encierran en su sencillez la vida entera del pueblo mexicano que ama, se embriaga y es triste.¹⁸³

Este ensanchamiento de la base popular es siempre la premisa indispensable para la creación de un nacionalismo musical realmente representativo; en nuestro caso tiene su analogía con los hechos fundamentales de todos los nacionalismos europeos, entre cuyas realizaciones más significativas en este sentido baste recordar el *Cancionero musical popular español* de Pedrell, obra equivalente, hasta cierto punto, a la realizada por Ponce en sus *Canciones mexicanas, Rapsodias mexicanas* y otras de sus piezas para piano, con un saber musical muy superior —hay que decirlo— a la de su predecesor español.

Junto con la exploración sistemática del “folklore” mexicano, Ponce dió otro paso decisivo hacia una liquidación definitiva de la manera convencional de las estilizaciones “folklóricas”. Es cierto que ya en los *Ecos de México*, de Ituarte, descubrimos algunos comienzos de una caracterización musical de las melodías armonizadas. Pero sólo Ponce logró una amalgama total entre el cuerpo armónico y la melodía popular, expresada y real-

¹⁸³ PONCE, en *Revista Musical de México*, 15, IX, 1919.

zada por una substancia musical romántica, que se amolda perfectamente a su carácter peculiar. En repetidas ocasiones se ha reprochado a Ponce haber desvirtuado el espíritu de las canciones mexicanas al "europeizar" su carácter nacional mediante su envolvimiento en elementos musicales propios de la música europea.¹⁸⁴ Estas censuras carecen en absoluto de fundamento y no tienen justificación histórica.

En primer término, es indudable que la totalidad de las melodías populares, representativas del sentir musical del México actual —como, por ejemplo, el *corrido*, el *huapango*, la *sandunga* o la gran mayoría de los *sones* michoacanos y jaliscienses— integran exclusivamente elementos musicales de procedencia europea; lo que tienen de "mexicano" se expresa por ciertos giros melódicos y rítmicos, repetidos con mucha insistencia (como las románticas terceras descendentes al final de los incisos en el *corrido*, etc.) y, de importancia mucho mayor, en el modo de interpretar las canciones.¹⁸⁵ Al pasarlas al piano, el aprovechamiento

¹⁸⁴ Así, el Dr. ATL, en su obra monumental sobre las artes populares en México.

¹⁸⁵ Este último aspecto, según nuestro criterio el más decisivo, ha escapado, hasta ahora, a los "folkloristas"; la descripción exacta de la manera como se tocan los instrumentos, la fijación de la entonación vocal, etc., producirían hechos mucho más reveladores que el mero análisis de los elementos musicales. A ese respecto, nos parece muy notable el estudio sobre los bailes mexicanos que prometen Nellie y Gloria CAMPOBELLO en su próximo libro sobre *Ritmos indígenas de México*, relacionando la manera especial de andar de los indígenas (o sea sus movimientos naturales) con sus manifestaciones coreográficas.—Una referencia sumamente interesante sobre la entonación peculiar de las canciones mexicanas, encontramos en la novela *El Zarco* (1886), de I. ALTAMIRANO: "En la tarde, el Zarco le trajo a dos bandidos que cantaban acompañándose con una guitarra y les encargó que entonarían sus mejores canciones. Manuela los vió con horror; ellos cantaron una larga serie de canciones, de esas canciones fastidiosas, disparatadas, sin sentido alguno, que canta el populacho en los días de embriaguez. Los bandidos las entonaban con esa voz aguda y destemplada de los campesinos de la tierra caliente, voz de eunuco, chillona y desapacible, parecida al canto de la cigarra, que no puede oírse mucho tiempo sin un intenso fastidio (*sic*)."

del lenguaje musical europeo no significa, pues, en sí mismo ninguna incongruencia con la esencia misma de las melodías. Pero además se puede deducir de nuestras afirmaciones anteriores sobre el nacionalismo musical, que la asimilación paulatina de los estilos universales a los nacionales corresponde a un proceso evolutivo histórico, al cual ningún estilo nacional se puede sustraer.¹⁸⁶ La tarea de Ponce consistió precisamente en ofrecer el primero una estilización artística de absoluta perfección en un género en el cual, hasta entonces, no se había llegado a la conciliación total entre lo popular y lo universal.

Cualquiera de sus *Canciones mexicanas* para piano nos puede servir de ejemplo para comprobar lo antedicho. Cada una de ellas está realizada exactamente con los procedimientos que requiere la ambientación conveniente de sus melodías y el contenido de sus textos: plenitud de acordes para las melodías de curva amplia y de carácter sostenido; transparencia y finos juegos contrapuntísticos para las de tono vivo y brioso; inquietud de movimiento y de modulación para los asuntos pasionales y picarescos. A semejanza de sus *Rapsodias mexicanas*, las *Canciones* constituyen en cada caso una estructuración formal perfectamente elaborada, de gran equilibrio constructivo. Como en las *Danzas* de Villanueva, con el cual Ponce está ligado por una gran afinidad de temperamento, no hay en estas composiciones ni un solo compás inánime, ni una sola conducción armónica que no sea expre-

¹⁸⁶ Cfr. también Romain ROLLAND: *Un esprit de nationalisme étroit et replié sur soi n'a jamais porté un art à la suprématie. Il le conduirait, à bref délai, tout au contraire, à périr de consommation. Pour qu'un art soit fort et vivant, ... il faut qu'il pousse en terre libre, et qu'il y étende librement ses racines, partout où il peut boire la vie. L'esprit doit absorber toute la substance de l'univers. Il n'en gardera pas moins ses caractères de race, mais au lieu que cette race s'étiole et s'épuise, comme elle ferait en ne se nourrissant que de soi, il y transfuse une vie nouvelle, et, par l'apport des éléments étrangers qu'elle a assimilés, il lui donne un rayonnement d'universalité".* (En *Voyage Musical au Pays du Passé*, París, 1920; pp. 103-104.)

sión de un incesante movimiento progresivo. Pero lo más admirable es la intuición infalible del compositor al realizar de un modo cuidadosísimo hasta los más insignificantes detalles de sus armonizaciones.

Como ejemplo de ello sirva el principio de la famosísima *Valentina*:



La pasión refrenada y el despecho que hay en su contenido poético, están reflejados por la canción popular en un continuo movimiento de intervalos pequeños, alternativamente ascendentes y descendentes. Su desasosiego intrínseco, a su vez, está reflejado de dos modos contrastados en la armonización: las corcheas de la melodía (dos grupos de corcheas descendentes; compás 1) producen una segunda línea melódica, en un descenso cromático, mientras que, al mismo tiempo, el bajo anticipa la síncopa del segundo compás mediante una quinta ascendente, que aporta un nuevo elemento de inquietud al principio de la pieza y marca fuertemente, en una especie de bordón, la tonalidad; esta combinación de tres líneas melódicas independientes tiene por consecuencia, en un espacio muy reducido, una gran riqueza modula-

toria, donde no falta un premeditado choque de disonancias (quinta corchea del compás 1) antes del retorno cadencial a la tonalidad (compás 2). Entonces, la línea melódica interior sigue su marcha descendente en grados diatónicos, perdiendo la tensión inicial de su cromatismo para subrayar el carácter de reposo (tonal y rítmico) del segundo compás; consecuentemente se suspende, en correspondencia a la misma idea reinante de este pasaje, el "bordón" en el bajo. Muy notable es también el modo cómo el compositor prepara la culminación de la melodía al principio del compás 7, con el final contrastado y flúido del primer período de la melodía.

En cada compás de esta pieza encontramos el mismo dominio soberano de un maestro para quien su oficio no tiene secretos. Después de una primera fase de producción, Ponce profundizó su técnica musical durante los años (1925-1933) que Paul Dukas le brindó sus consejos de maestro y su amistad de colega. Desde entonces se dedicó preferentemente a escribir en un estilo netamente europeo, sin dejar de cultivar casualmente el lenguaje musical de inspiración "mexicanista", al cual debe su prestigio universal. Los frutos más notables de esta tendencia son, entre algunas otras obras, el "tríptico sinfónico" *Chapultepec* (1921), de una escritura mucho más refinada que sus primeras composiciones "folklóricas"; el encantador *Idilio mexicano* para dos pianos; el "divertimiento sinfónico" *Ferial* (1940), inspirado en las impresiones que recogió el compositor una tarde de feria en un pueblecito cercano a Teotihuacán; los *Veinte temas de canciones mexicanas para piano*, destinados a los niños, de un encanto extraordinario y un alto valor instructivo, y, por fin, una serie de piezas para guitarra, destinadas, como toda su producción valiosísima para este instrumento, al repertorio de Andrés Segovia. En su conjunto, la producción de Ponce es de una abundancia enorme, puesto que abordó todos los géneros musicales con numerosas

obras; su descripción detallada no cabe dentro de este trabajo y habría de ser objeto de una monografía separada.

Una vez establecida la nueva tendencia, la música mexicana se nacionalizó rápidamente y entró en una nueva fase, caracterizada por la substitución del piano —instrumento de los salones románticos— por la orquesta sinfónica. Este proceso fué precipitado por el auge que tomó la vida musical desde los primeros conciertos orquestales organizados por Melesio Morales, hasta la actuación muy notable, en este campo, de Carlos J. Meneses y, últimamente, de Carlos Chávez. El propio Ponce fué el primero en dar este paso de un género musical a otro, e inauguró de tal modo el sinfonismo “folklórico” mexicano, como lo demuestran las fechas de aparición de las más significativas obras orquestales:

Ponce, *Chapultepec* (1921);

Chávez, *El fuego nuevo* (1921);

Rolón, *El festín de los enanos* (1925);

Huizar, *Imágenes* (1928);

Revueltas, *Cuauhnauac* (1930).

Sólo a una distancia histórica de un cuarto de siglo logramos darnos cuenta de lo que significó para México la nueva orientación de Manuel M. Ponce, a la cual se adhirieron todos los compositores, que, hasta entonces, habían escrito casi exclusivamente música de carácter europeo. Este fué no solamente el caso de los representantes de la generación siguiente (Chávez), sino también de los coetáneos del mismo Ponce (n. 1886), como lo demuestra la evolución de José Rolón (n. 1883) y de Candelario Huizar (n. 1889). Es verdad que Rolón había abordado ya anteriormente en su “suite” orquestal *Zapotlán, 1895* (reorquestada en 1925) un tema regional; pero hasta la composición de la obra arriba mencionada, cultivó esencialmente un estilo “euro-peizante”, de tendencia germánico-romántica, como lo demuestran sus *Cuarteto* (con piano), op. 16 (1912); *Cuarteto* de cuerda, op. 35; *Sinfonía* (1918-19); etc. Con su “ballet” *El festín de los enanos*, basado en una vieja leyenda, inicia sus aportaciones al na-

cionalismo musical. Esta obra es de una gran encanto romántico—verdadero “sueño de una noche de verano” mexicano—, en la cual la melodía popular se halla envuelta en un contrapunto melódico, transparente y sugestivo:

Fl. OB. *p*

TAG. COR. *mf*

CELLO *p*

C.B. PIZZ. *p*

VIOLA *mf*

picc. gajo cl.

ARCO.

35

La natural disposición del compositor hacia una escritura lineal fué reforzada durante sus años de estudio, primero con Géralde y, después, con Nadia Boulanger y Paul Dukas. El fruto más evidente de su segunda estancia en París (1927-1929) fué una superación de aquel romanticismo poético hacia un lenguaje musical sumamente vigoroso. Mientras que en su poema *Cuauhtemoc* (1929) —la segunda evocación de este gran personaje legendario en la música mexicana— podemos hallar pasajes de un patetismo sombrío, como el canto fúnebre, entonado por la trompeta (junto con las violas):

TROMP. IN C.
 TAM-TAM
 ASP.
 TIMB.
 (36)
 VIOLA.
 DIV.
 CELLO.
 C. B.
 DIV.
 FAG.

La última obra del maestro, el *Concierto* (1935) para piano y gran orquesta —indudablemente el punto culminante de su producción hasta ahora— acusa una nueva intensificación de su lenguaje musical. La entrada del piano define el espíritu de toda la obra, con sus potentes acumulaciones rítmicas y violentos choques disonantes:

(♩ = 112.)
 PIANO
 (37)
 ORQUESTA

Estos son, a menudo, la consecuencia de la escritura contrapuntística, aunque ésta no llega a una emancipación total de los fondos armónicos decorativos. Queda un resto de impresionismo hasta en aquellos pasajes erigidos sobre un implacable bajo rítmico, mediante una rigurosa conducción contrapuntística:

(38)

MADERA

TROMP.

TROMB.

PIANO *ff*

CUERDA*

Rolón gusta de los efectos estridentes de los instrumentos de aliento, como, en general, de los poderosos contrastes sonoros. Ciertos aspectos característicos de su escritura están derivados, en esencia, de determinados elementos propios de los conjuntos instrumentales populares; sus melodías tienen igualmente un fuerte sabor mexicano. Su arreglo para piano de *Tres danzas indígenas (jaliscienses)* (1930) es extraordinariamente brillante y brioso; las frecuentes combinaciones de acordes de quintas y cuartas vacías, y de segundas, así como los golpes rítmicos intrincados, dan a estas danzas la misma ambientación voluntariosa que a su *Concierto*.

El tercer representante de su generación, Candelario Huizar, escribe asimismo en un estilo fuertemente arraigado en el pasado romántico. Su procedencia del lirismo operístico francés —transmitido a México por su maestro Campa— se nota desde sus primeras obras sinfónicas. Su escritura es ágil y movida, su orquestación virtuosista, de gran colorido. Huizar es, esencialmente, un melodista, cuya adhesión inquebrantable a la gran tradición clásica se manifiesta en la observación estricta de los esquemas

39

Cuerda.

MADERAS Y TPTS.

Cornos.

V. Cellos. pizz.

C. Bajo.

sinfónicos tradicionales. Es el único autor contemporáneo de su país, que ha escrito y sigue escribiendo sinfonías de vastas proporciones. Sus temas son de una gran exuberancia; su lirismo intrínseco penetra todas las voces (véase el ejemplo musical número 39).

Su "folklorismo" deriva muchas veces —como en el anterior ejemplo del poema *Pueblerina* (1933)— del Estado de Zacatecas, en donde el compositor pasó su primera juventud. El bello tema popular *Danza de los panaderos* (madera y trompetas) se halla envuelto en un doble contrapunto melódico: los dos temas (cuerda), igualmente de inspiración popular, se erigen sobre un fondo rítmico estereotipado (violoncelos, bajos y trompas). La escritura "folklorizante" de Huizar, de un romanticismo expre-

The musical score is presented in two systems. The first system is labeled 'Fls.' and 'Cuerda.' with a circled '40' in the left margin. It features a double melodic counterpoint between the strings and woodwinds, set against a stereotyped rhythmic background of cellos, basses, and trumpets. The second system is labeled '8' and continues the same musical texture. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

sivo y plástico, tiene una disciplina rítmica más rigurosa que la de Ponce; su contrapunto melódico, en cambio, es menos intrincado que el de Rolón. Su procedimiento de combinar distintos planos de la materia popular conduce directamente a Revueltas, en el cual estos elementos adquieren mayor emancipación armónica. Uno de los pasajes más inspirados en este sentido se halla al principio de la re-exposición de la citada obra: el tema popular aparece sobre un nuevo fondo rítmico, combinado con el ritmo (muy español) que, en los conjuntos pueblerinos, interpretan el bombo y el tambor (véase el ejemplo musical nº 40).

Por entonces, el "problema indígena" se convirtió cada vez más en uno de los temas centrales del nuevo régimen:

Cuando la sociedad mexicana cristalizó después de la Conquista, el indio quedó relegado al último lugar y fué (con excepciones) olvidado... El movimiento de 1910 era y es nacionalista; no puede sorprender, pues, que el indio fuese descubierto como un símbolo de la vida nacional... A semejanza de los movimientos nacionalistas en otros países, las artes populares y la vida rural se convirtieron en objetos de cultivo y admiración por parte de *leaders* urbanos. Las danzas y canciones del México indígena fueron recogidas y publicadas. El indio se convirtió en un gran tema del nuevo arte nacionalista. Ciertos artistas adoptaron apodos indios, y algunos de ellos hablaron místicamente de la sabiduría misteriosa de los indios... [Todo esto condujo a] un cultivo y una idealización extensos de la herencia indígena.¹⁸⁷

También esta fase indigenista del nacionalismo mexicano está simbolizada por una serie de grandes nombres de artistas, entre los cuales hallaron mayor resonancia universal los de Diego Rivera y Clemente Orozco. Su equivalente en el dominio musical está representado por el nombre de Carlos Chávez. Su obra, como la de los pintores mencionados, provocó controversias enconadas, y sólo tras una lucha tenaz con un público refractario llegó a imponerse. La tendencia representada por este notable compositor —tal vez la personalidad más interesante del México musical— exige párrafo aparte.

¹⁸⁷ REDFIELD, marzo 1940.

El pintor, como el literato, se halla en la situación privilegiada de poder trabajar directamente sobre el material humano, o sea de expresar, con todo el realismo necesario, al hombre hasta en las vicisitudes más difíciles de su existencia cotidiana. Este es uno de los motivos que da su gran fuerza emotiva a los amplios frescos murales de los modernos pintores mexicanos, cuando representan la vida humilde, el despertar repentino y los momentos cumbres en la lucha emancipadora de los pueblos indios. La música, en cambio, es exclusivamente un arte de sublimaciones cuya mayor virtud consiste en la transformación —y no en la expresión directa— de la materia emotiva en materia sonora, con símbolos incomprensibles para el no iniciado. Esto es: si el dramaturgo, al hacer hablar a sus personajes en lenguaje cotidiano, expresa directamente sus emociones, el compositor habrá de transformarlas en combinaciones sonoras regidas por una lógica interna y exclusivamente musical.

Cuando Carlos Chávez introduce, en su "sinfonía de baile" *H. P.* (1926-1930), un tango que ocupa un largo pasaje en esta obra, que debe representar la vida moderna de América, realiza su propósito sin la menor preocupación de estilizar musicalmente esta danza; es decir, que reproduce, tal cual es, un ambiente de *dancing* vulgar con la intención de evocar, mediante un naturalismo realista, un momento determinado de la vida cotidiana, o sea que convierte el concierto en *dancing*, en vez de transformar la materia prima de su inspiración en "combinaciones sonoras regidas por una lógica interna y exclusivamente musical". La forma originaria de esta obra de baile no exime al compositor de esta necesidad creadora, como lo demuestra, de una manera clásica, el "ballet" *Petruchka*, de Stravinski, que, con la sola excepción de una corta "cita" de organillo, es todo sublimación y elaboración puramente musicales. Lo mismo ocurre cuando Chávez evoca los antiguos ritos del México pre-hispánico y los ambientes peculiares de la vida indígena. También en el grupo

de obras pertenecientes a esta tendencia, recurre forzosamente a la "cita" musical —citas de melodías de un sabor arcaico y combinaciones sonoras peculiares, con el aprovechamiento de instrumentos indígenas. El mismo procedimiento sigue en su *Sinfonía de Antígona* (1932) —una de sus más inspiradas obras—, donde usa

elementos rítmicos, armónicos (?) y melódicos esenciales en la antigua música griega; los temas son todos modales y la armonía es por cuartas y quintas, con exclusión de terceras, que en el sistema musical de los griegos eran consideradas como disonantes.¹⁸⁸

La imposibilidad de conciliar, mediante los procedimientos técnicos modernos, culturas musicales de un espíritu totalmente incongruente —a la cual aludimos con anterioridad—, junto con la carencia de datos auténticos sobre las antiguas prácticas musicales, produce en ciertas obras de Chávez una impresión que podemos llamar de *exotismo indigenista*. Este "exotismo" musical coincide con una tendencia equivalente en la música europea, que se inició con la introducción de instrumentos y motivos turcos en la música occidental (óperas cómicas de Gluck, Mozart, Grétry, etc.), cuando los ejércitos victoriosos europeos habían comenzado a imitar las bandas otomanas, después del derrumbamiento del poderío militar del Imperio turco.¹⁸⁹ La analogía es de una coincidencia sorprendente cuando nos damos cuenta de lo que significa el "exotismo" musical dentro de la música europea. Evidentemente se trata de un aprovechamiento de elementos musicales extraños y discrepantes del sentir estético europeo, en

¹⁸⁸ *Folleto explicativo* para la edición en discos de esta obra (RCA, M-503). La exposición erudita sobre la música griega —sea dicho de paso—, es exacta; la aplicación de los hechos mencionados a la moderna armonía, no obstante, es inadmisibile, puesto que los griegos, como es sabido, sólo conocieron una escritura monódica, o, en el mejor de los casos, heterofónica, que no tiene afinidad alguna con nuestro actual concepto armónico. Los intervalos considerados como consonantes, lo eran esencialmente en un sentido melódico, o sea en cuanto a su interpretación sucesiva, pero no simultánea (Cfr. REESE, p. 250).

¹⁸⁹ Cfr. SACHS (3), pp. 436-437.

cuanto a sistemas tonales, construcción melódica, instrumental, etc.

Lo mismo ocurre con las obras "indigenistas" de Carlos Chávez. La música de los negros —en los Estados Unidos de América, en Cuba y Brasil— se ha conservado viva en su esencia racial (aunque profundamente modificada por influencias ajenas); se la oye cantar frecuentemente y forma parte de la conciencia musical de aquellos pueblos. Los vestigios de música precortesiana, en cambio, sólo se pueden hallar en algunas tribus remotas y aisladas de los grandes centros de la civilización. Puesto que la tendencia general de la evolución capitalista va a una concentración cada vez más absorbente de todos los recursos sociales y económicos en las grandes ciudades, se efectúa la rápida destrucción de las formas de cultura autóctonas. La creciente industrialización que inevitablemente deberá intensificarse en el futuro, tiende a desplazar de la conciencia musical del pueblo mexicano, cada vez más acusadamente, las expresiones musicales del campo y de las sierras. Para el mexicano de nuestros días, la sonoridad lúgubre del *teponatzli* no tiene absolutamente nada de familiar; es de un efecto tan "exótico" como lo sería para él una orquesta malaya de *gamelans* o un *maqam* turco-sirio. Sólo algunas formas "folk-lóricas" representan musicalmente el México de hoy; muchas otras han desaparecido o, como la mayoría de las melodías indígenas, están limitadas a una función social estrictamente dentro de las comunidades en las cuales se han perpetuado.

La actitud retrospectiva de Chávez —semejante a la que manifiesta Huizar en su brillante "suite" de danzas indígenas, titulada *Oxpanitzli*— llevaron al compositor a un rompimiento radical con los medios románticos de expresión, para buscar en los últimos adelantos de la moderna música europea un vehículo adecuado para sus evocaciones musicales del impresionante pasado histórico, el constructivismo grandioso de las pirámides aztecas, la monotonía inánime de las interminables planicies estériles y la

desesperante uniformidad de las montañas peladas en algunas regiones de la República. Su concepto "mexicanista" es algo acerbo: ni la vida bulliciosa en los puertos, ni la agitación ruidosa en las calles de la capital, tienen eco en la producción musical de Chávez. Aun cuando recurre a la *sandunga* para describir un cuadro tropical, la orquesta no sale de tintes oscuros y de una expresión algo atormentada. En general, se puede decir que recoge en sus obras lo más lúgubre del paisaje del país, el aspecto austero del indio y el recuerdo de un pasado remoto, sin luz ni alegría.

Desde sus primeras obras publicadas, se observan con mucha claridad las características de su lenguaje musical: una marcada preferencia por la escritura lineal, las voces en posición espaciada, los acordes alterados disonantes, la variedad rítmica y el anhelo de emanciparse de las formas convencionales. Para estos primeros intentos en la composición, tal vez se habrá guiado, como en la *Sonatina* para piano (1924), por el ejemplo que pudo encontrar en la obra de un Max Reger o un Debussy, sin que haya dejado de aprovechar el modelo que le ofreció un compositor como César Franck (*Sonatina* para violín y piano). Pero en lo sucesivo, las huellas del estilo francés se hallan casi por completo extirpadas, para dejar paso al germanismo musical de última hora. El "motorismo" arrollador y los fuertes golpes de un ritmo desenfrenado del Hindemith de la *Suite 1922*, toda su provocativa brusquedad y seca aspereza, pero también el lirismo neo-barroco del *Lied* y la construcción típica de los temas sobre cuartas y quintas naturales del citado compositor alemán¹⁹⁰ entran de lleno en su lenguaje musical. Un constante coqueteo con la escritura ultracromática de procedencia centro-europea (particularmente notable en sus *Siete piezas* para piano, del año 1936), así como una

¹⁹⁰ Así, la *Sinfonía de Antígona* es de un efecto muy "hindemithiano", no solamente por la construcción de sus temas, sino también por algunas de sus fórmulas cadenciales y hasta determinados efectos instrumentales.

concepción "estática" a la manera del Stravinski de *Las bodas y La consagración de la primavera*, basada esencialmente en la pulsación y culminación rítmicas (*Sinfonía india*), le quitan en definitiva toda conexión con el pasado romantizante de la música mexicana. A través de la amalgama de todos estos elementos, Carlos Chávez ha creado una vasta producción musical de gran interés y con pasajes de efecto impresionante, aunque —podríamos decir— "petrificados" (como, por ejemplo, en la *Sinfonía india*) en una serie de episodios sueltos, de un constructivismo preconcebido.

Mientras que el "indigenismo" musical no ha salido aún de su fase experimental, cuyos problemas, por motivos históricos y psicológicos, son de resolución sumamente difícil, la tendencia nacionalista, iniciada por Ponce y basada en los tipos más representativos de la canción mexicana actual, halló una continuación en la poderosa personalidad de Silvestre Revueltas. La muerte prematura de este compositor de talento excepcional, le privó de desarrollar todas sus posibilidades innatas y de dejar una obra definitiva. Su aportación a la música mexicana, no obstante, es importante y de una originalidad extraordinaria: una docena de partituras orquestales, igual número de canciones y varias piezas para música de cámara, fueron suficientes para llevar la música mexicana a un nuevo punto culminante de alto valor representativo.

Si Manuel M. Ponce expresó de la manera más genuina en música el México del nacionalismo romántico, Silvestre Revueltas fué y sigue siendo hasta ahora el representante más destacado de la moderna música mexicana. No cabe duda alguna de que, al principio de su carrera de compositor, Revueltas se impresionó profundamente ante la fuerte personalidad artística de Chávez, el modernismo agudo de éste y su conciencia de nacionalizador de la música mexicana. Prueba de ello son algunas piezas instrumentales, escritas alrededor de 1930, que acusan el reflejo de

ciertas peculiaridades del estilo de Chávez, como, por ejemplo, la presentación de la melodía popular, retorcida y desfigurada por las constantes alteraciones, y el duro martilleo implacable del acompañamiento.¹⁹¹ Pero con su primera obra sinfónica, titulada *Cuauhnahuac*, Revueltas adquirió su propia personalidad musical. Fué en ese mismo instante cuando se separaron los caminos de los dos compositores.

El carácter retrospectivo y erudito del concepto "mexicanista" de Chávez no corresponde al temperamento vivaz y de inmediata espontaneidad de Silvestre Revueltas. Este se siente más bien atraído por el México actual de las fiestas en los mercados, la atmósfera burlesca y triste de las "carpas", el rumor tumultuoso de las muchedumbres en las calles, los colores vivos, chillones, en los hombres y en el paisaje, y las canciones y músicas propias de las generaciones actuales. La cultura musical aborigen constituye para Chávez la etapa más importante en la historia de la música mexicana; su anhelo consiste en reconstruir musicalmente este ambiente de pureza primitiva, esperando encontrar en él el "verdadero" carácter mexicano. Para Revueltas, en cambio, lo mexicano se manifiesta tan auténticamente en los vestigios de las culturas primitivas, sobre todo el admirable artesanado indígena, como en los resultados sorprendentes de la mezcla de razas y civilizaciones distintas, tan característica del México moderno.

La música de Revueltas está produciendo, tanto en su país como en el extranjero, exactamente el mismo efecto que, desde hace un cuarto de siglo, la de Ponce: expresa el México de nuestros días, el México tal como respira y canta, ama y se embriaga, sufre y lucha. Pero Revueltas pertenece a otra generación —conoce y admira a Stravinsky y Varèse, Milhaud y Falla—, y asimila

¹⁹¹ Compárese a este respecto las *Tres piezas* para violín y piano, de REVUELTAS, con la *Sonatina* para estos mismos instrumentos, de CHÁVEZ, escrita unos ocho años antes.

los procedimientos técnicos de la escritura moderna. Mas, en primer lugar, Revueltas se sintió profunda y humanamente mexicano e idolatró a su pueblo en todas sus manifestaciones genuinas. Así, la partitura de *Colorines* evoca no solamente el fuerte color que dan los árboles de este nombre al paisaje, sino, sobre todo, la sensación que producen las inditas cuando llevan los collares fabricados con la fruta roja y negra del árbol, o cuando los niños juegan con ella. Esta misma devoción por las cosas menudas del arte y de los ambientes populares se manifiesta en el *Dúo para pato y canario*, las canciones *Ranas* y *El tecolote* y el encantador "ballet" infantil *El renacuajo paseador*, en el cual el compositor supo sintetizar muy felizmente elementos de burla y travesura infantiles, con un fondo hondamente popular; se encuentran igualmente en otra de sus primeras partituras para orquesta, que lleva el nombre de uno de los productos más típicos del artesanado mexicano: *Alcancias*. El color verde azulado de las plantas espinosas de los *Magüeyes* le sugirió el título de su *Cuarteto II* para instrumentos de cuerda. *Ventanas, Caminos y Esquinas* —estas esquinas, con

su atormentada angustia de aspiración encadenada, su dolor persistente clavado en mitad de la calle, su grito desgarrado de pregonero pobre y desamparado (REVUELTAS)—

son otros tantos momentos sugestivos de su inspiración. Ya hace un siglo, estos gritos de pregoneros aparecieron a una ilustre visitante como uno de los factores más característicos de la vida capitalina, como se puede leer al principio de la conocida obra *Life in Mexico*:¹⁰²

Hay un número extraordinario de gritos callejeros (*street-cries*) en México, que empiezan con el crepúsculo y continúan hasta la noche, lanzados por centenares de voces discordantes, imposibles de comprender desde un principio.

Revueltas no menosprecia esta emanación característica de su pueblo; sus "gritos" musicados —a veces dolorosos y rebeldes,

¹⁰² CALDERÓN DE LA BARCA, vol. I, pp. 97-98.

siempre llamativos y estridentes— abundan en muchas de sus obras, como por ejemplo, en el siguiente pasaje de *Caminos*:

(♩ = 120.) 8

Violines.
f molto espress.

41 VIOLAS-CELLI-CORNOB.

TUBA-BAJOS.

8

Треть. I-II.

Треть.

Su escritura musical es de una fluidez continua; pero sobre todo, de una novedad extraordinaria en la concepción orquestal. Sobre un fondo sonoro invariable, siempre muy movido, fuertemente alterado y contrastado en sí, se eleva el tema principal, algunas veces en un doble contrapunto melódico (como en el ejemplo anterior), otras de amplia curva melódica y, como en su impresionante partitura para la película *Redes*, de inspiración afro-cubana (véase el ejemplo musical núm. 42).

Las combinaciones instrumentales que realiza Revueltas son de un gran atrevimiento, a pesar de no tener nunca un carácter experimental, sino de estar concebidas por un músico que conoce a fondo la orquesta y los instrumentos —Revueltas era un violonista acabado— y sabe calcular sus efectos con la mano infalible del verdadero maestro. Su preferencia está dirigida hacia los instrumentos de aliento y de percusión, a los cuales señala múltiples tareas nuevas (véase el ejemplo musical núm. 43).

Sólo en dos ocasiones un paisaje determinado se halla aludido en su producción musical: seis años después de su mencionado poema musical *Cuauhnahuac* —ya en plena posesión de un estilo personalísimo— se deja inspirar por la romántica isla *Janitzió*, en el lago de Pátzcuaro. Pero el paisaje en sí seduce muy poco a Revueltas; lo que le importa es el hombre, las gentes, los tipos, los gestos, el modo de hablar y de caminar de las mujeres, el niño con sus juegos y sus gritos. El dolor del hombre humilde en su lucha por una vida digna de su esfuerzo creador fué el tema de su partitura para la película *Redes*. Su optimismo nunca desfalleciente ante un nuevo renacer de la humanidad, es la nota predominante de dos obras, sugeridas por la tragedia de España: *Itinerario*, poema sinfónico inacabado, y *Homenaje a García Lorca*, esta última una de sus composiciones más maduras. Cinco de sus *Siete canciones* para voz y piano están basadas igualmente en versos del gran poeta español; en estas canciones —verdadera joya del moderno lirismo vocal— alternan piezas de un refinado

Moderato. (CANTABILE) TAPT. I.

42

mf *express.*

CORNOS.

TROMPA y TAPT.

mf

TUBA.

mf

CUERD. y MADER.

pizz.

TIMBALES-TAMBOR.

TROMPA y TAPT.

CORNOS.

TUBA.

CUERD. y MADER.

TIMBALES-TAMBOR.

13

Picc.

BOMBO.

TROMB.

Picc.

OB. CLAR.

FAG.

TAMB.

BOM. D.

PLATO.

TRB.

V. I^a

V. II^a

CLAR.

OB. FAG.

Pizz.

C. BAJO.

TRB.

dramatismo con otras de una íntima expresión poética, que se puede encontrar también en algunos de sus movimientos sinfónicos lentos, como en la parte central de *Janitzio*:

Lento molto espressivo.
CLAR. - FAGOT.

The musical score is divided into two systems. The first system features three staves: a top staff for Clarinet and Bassoon (CLAR. - FAGOT.) in treble clef, a middle staff for Bassoon (CLAR. - FAGOT.) in bass clef, and a bottom staff for C. Bajas (C. Bajas, pp.) in bass clef. The tempo is marked 'Lento molto espressivo.' The first staff has a *mf* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The second staff has a *mf* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The third staff has a *pp* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The second system features three staves: a top staff for Clarinet and Bassoon (CLAR. - FAGOT.) in treble clef, a middle staff for Bassoon (CLAR. - FAGOT.) in bass clef, and a bottom staff for C. Bajas (C. Bajas, pp.) in bass clef. The tempo is marked 'Lento molto espressivo.' The first staff has a *mf* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The second staff has a *mf* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The third staff has a *pp* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The score is marked with a circled '44' at the beginning of the first system.

Aparte de la espontaneidad y facilidad asombrosas de su invención melódica, el talento de Silvestre Revueltas halla su expresión más característica en la orquestación de sus producciones. Como todos los grandes artistas mexicanos, es un colorista nato. Este se manifiesta mediante la extraordinaria vitalidad de todas las voces instrumentales, los grandes contrastes en el colorido orquestal y la superposición de diferentes planos armónicos; este último procedimiento constructivo no tiene nada de común con una "politonalidad" arbitraria, puesto que las diferentes voces melódicas giran siempre en torno a centros tonales, claramente perfilados.

Si Manuel M. Ponce puede llamarse muy especialmente el cantor del Bajío; si Rolón y Galindo estilizaron con mucha for-

tuna el *son* y la sonoridad movida de los *mariachi* de su tierra jalisciense; Revueltas, hijo del Norte de la República, recogió en múltiples ocasiones las características del *corrido*. Decididamente rompió con el procedimiento de la "cita" melódica textual, del cual tanto se había abusado hasta nuestros días. Sus *corridos* son todos originales y son de los más bellos que se han escrito. Por desgracia, no le fué dado resolver el problema más arduo que se plantea siempre, en una etapa determinada de su evolución, a los nacionalismos musicales; nos referimos al de la forma.

Revueltas plasmó el contenido musical de su imaginación artística exclusivamente en formas "pequeñas": el poema sinfónico, la corta pieza instrumental y la canción. En sus obras orquestales, el material melódico se halla más bien "expuesto" que "elaborado". Es decir: la música actual mexicana —tanto en las obras "indigenistas" de Carlos Chávez como en Revueltas— se encuentra aún en una fase (nuestra llamada fase tercera) que no va más allá de la simple exposición de la substancia melódica, rítmica e instrumental, bebida en las fuentes de la inspiración "folklórica" y expresada en los términos de un lenguaje musical moderno. Aún le falta encontrar un principio constructivo propio, tal como lo han desarrollado, para su respectivo nacionalismo, los últimos compositores españoles y húngaros de la llamada cuarta fase. Así vemos cómo, a medida que Ponce adquiere un pleno dominio de su oficio, a consecuencia de sus estudios de la composición en París, su producción se "desmexicaniza"; es decir, que prevalecen las obras de hechura estilística universal, al mismo tiempo que escasean sus aportaciones al nacionalismo mexicano. Por otro lado, Chávez abordó frecuentemente las formas "grandes"; pero su *Sonata* para piano (1933) es tan poco "sonata" como su *Sinfonía india* (1935-36) es "sinfonía" o su *Concierto* para cuatro trompas (1930-37) revela las características de tal forma. La exposición de las ideas musicales en estas obras es de

una gran incoherencia; su exposición más bien improvisada que rigurosamente elaborada.

Lo mismo ocurre con los poemas orquestales de Revueltas: los elementos constructivos no se compenetrán, ni se desarrollan orgánicamente. Si, a pesar de ello, sus obras son de un efecto homogéneo, eso se debe tanto a su apreciación muy segura del alcance de su fuerza plasmadora, como a la singular frescura, agilidad, empuje e intuición de su talento musical. Revueltas se dió perfecta cuenta de este problema, que le estuvo preocupando hasta los últimos días de su vida. Sólo en una ocasión, en su poema sinfónico *Sensemaya*, inspirado en versos de Nicolás Guillén, intentó una elaboración más densa del contenido musical: la enorme riqueza de ritmos que aparece en esta obra está íntegramente derivada de una sola célula germinadora que determina todas sus derivaciones y el carácter de los tres temas principales, en cuya combinación contrapuntística culmina la obra.

Este panorama sumario de la música mexicana actual no sería completo si no dedicáramos por lo menos unas pocas frases a la generación joven que sigue a los compositores mencionados.

Colocado entre dos generaciones, Luis Sandi (n. 1905) sigue las huellas de Carlos Chávez: con verdadero cariño y profunda compenetración está dedicado a la exploración de la música aborigen (particularmente de los indios yaquis, seris y tarascos) y la estilización culta de sus músicas autóctonas. Así, recogió con mucha fortuna el encanto mágico y sugestivo de las antiguas culturas indígenas en su *Música yaqui* para gran orquesta,¹⁰³ de un fuerte impulso rítmico y constituida exclusivamente por elementos musicales contenidos en las escalas de los yaquis y seris. Pero donde Sandi ha aportado un nuevo elemento original a

¹⁰³ Contendida en el Album de Música mexicana, dirigido por Carlos Chávez (*Columbia Masterworks*. M-414), junto con varias piezas de CHÁVEZ, los *Sones Mariachi*, de GALINDO, y un arreglo extraordinariamente brillante de un *Huapango*, debido a BAQUEIRO FÓSTER.

la música mexicana, es en sus admirables armonizaciones de cantos indígenas para coro.

Mientras que el indigenismo musical transportado a la orquesta sinfónica no produce nunca un efecto inequívocamente "mexicano" sobre el oyente —a consecuencia de la afinidad estructural del material de ritmos y escalas con los de otras culturas, como la peruana y la china— este mismo material, en el coro, está definido terminantemente por la fuerza de la palabra del texto. Aparte del mérito que tiene el solo hecho de arrancar del olvido una de las partes más auténticas del "folklore" mexicano, el procedimiento seguido por Sandi en la elaboración vocal de este material es del más alto interés. Así, por ejemplo, la *Canción de cuna yaqui* está dispuesta de tal modo que el soprano entona la melodía de la canción, de una gran pureza primitiva, mientras que, en las demás voces, se recogen, sobre textos onomatopéyicos, las características de los antiguos instrumentos de percusión (véase ejemplo musical núm. 45).

El efecto de esta combinación de elementos dispares es sorprendente y de gran fuerza evocativa. Con el trabajo de su "Coro de Madrigalistas", Sandi está enriqueciendo continuamente esta nueva rama de la música mexicana y extendiendo sus armonizaciones también al "folklore" español y de los demás países latino-americanos.

Mientras que del grupo de los más jóvenes, Daniel Ayala (n. 1908) se dedica preferentemente a la estilización de la música maya y Salvador Contreras (n. 1912) aprovecha las características del estilo de Revueltas, la obra de Blas Galindo (n. 1911) nos demuestra una vez más que el problema de la asimilación de los adelantos de la música universal está ya solucionado, aunque la resolución del problema formal queda en pie.

Blas Galindo escribe en un estilo *al fresco*, de una gran plasticidad. Sus ideas musicales surgen a la superficie con una violencia bruta, como bloques de granito, que recuerdan los colosales

monumentos esculturales del pasado mexicano, aunque falta aún la mano plasmadora del artista que les imprima su voluntad creadora. Sus estilizaciones de las músicas populares son de un natu-

Voces.

El la ro-ro ni — ño por qué llo-ra ni — ño

45 cha-cha ti-co ti-co to — co cha-cha ti-co ti-co to — co

Dumdum - dum - tum Simile.....

sa per — dió la man — za — na duérmete San Cam — león de

cha-cha ti-co to-go to — to cha-cha to-go to — to-go to — to — co

ba — jo de hua — oo sa — tió un na — tón

cha-cha ti-co ti-co to — co cha-cha ti-co ti-co to — co

ralismo crudo; falta pasarlas por el filtro purificador de la elaboración musical. Sus visiones musicales se suceden una tras otra, sin que su autor se preocupe mucho por ponerlas en orden; no logra aún hacer una verdadera labor de selección, ni encadenar los elementos de su imaginación impetuosa a un riguroso trabajo estilístico. Grandes aciertos se hallan al lado de pasajes vacíos, puramente retóricos; evocaciones impresionantes junto con torpezas imperdonables en las combinaciones sonoras. La materia bruta de su substancia musical revela talento, imaginación y temperamento. Pero la materia no obedece aún a un espíritu director, consciente de sus posibilidades y de sus propósitos estéticos:

The image displays two systems of a musical score. The first system includes staves for Tromps., Vls. (marked with a circled 46 and pp), VLA. (marked with p), V.C. y FAGOT. C.B., TROMB., BAJO., MADERAS., and VLA. CELLO. The second system includes staves for TROMBONES Y FAGOT., VLA. y FAG., V.C., and VLA. V.C. The notation is complex, featuring various musical symbols, clefs, and dynamic markings.

No cabe duda de que Galindo posee ya un lenguaje musical definido. Pero los recursos que utiliza son de una uniformidad desesperante y entorpecen la belleza de las melodías.

Su evolución se halla estancada en un callejón sin salida, del cual sólo le puede salvar una revisión total de su técnica musical, junto con la consciencia de su vocación y las perspectivas que ofrece su edad juvenil.

Para su orquesta, prefiere las sonoridades oscuras y apagadas, derivadas probablemente de las evocaciones "indigenistas" del México precortesiano. Pero sus melodías tienen todo el empuje y la belleza radiante del México de hoy. Una síntesis de las dos tendencias actuales que podemos llamar *indigenismo modernista* y *realismo mestizo* —representadas por Chávez y Revueltas* respectivamente— puede abrir una nueva perspectiva al futuro desarrollo de la música mexicana, cuya realización está en manos de la joven generación de compositores.

BIBLIOGRAFIA

A. PRENSA MEXICANA

Almacén Universal, 1840.

Aurora, periódico científico y militar, 1835.

La Bandurria, periodiquito simpático, semi-alegre y melancólico, etcétera; 1865.

Calendarios, editados por Mariano Galván Rivera:

El Año Nuevo.

Calendario de las Señoritas Mexicanas.

Observador de la República Mexicana.

La Camelia, semanario de literatura, etc., dedicado a las señoritas mexicanas; 1853.

El Cosmopolita, 1837 y sig.

El Cronista de México, 1862 y sig.

La Cruz, periódico exclusivamente religioso establecido ex profeso para difundir las doctrinas ortodoxas y vindicarlas de los errores dominantes, 1855-58.

La Chinaca, periódico escrito única y exclusivamente para el pueblo, 1862-63.

Diario de los Niños, 1839 y sig.

Diario de México, 1805-16.

El Espectador de México, 1851-52.

L'Estafette, 1863.

El Federalista, 1871.

El Federalista Mexicano, 1838.

El Globo, 1869.

Guía de forasteros y repertorio de conocimientos útiles, 1852-53.

La Ilustración Mexicana, 1851-52.

La Juventud Literaria, 1887-88.

El Liceo Mexicano, periódico científico y literario, órgano de la Sociedad del mismo nombre, 1885-88.

El Monitor Republicano, 1852.

El Museo Mexicano, 1843-45.

Museo Universal de Ciencias y Artes, 1826.

El Noticioso de Ambos Mundos, 1835 y sig.

El Noticioso General, 1817-20.

La Orquesta, periódico omniscio, de buen humor y con estampas, 1861-71.

Panorama de las Señoritas, 1842.

Registro Trimestre o Colección de Memorias de Historia, Literatura, Ciencia y Artes, por una Sociedad de Literatos, 1832-33.

El Renacimiento, 1869 y sig.

Repertorio de Literatura y Variedades, 1841-42.

La República Literaria, Guadalajara, 1886-90.

Revista Nacional de Letras y Ciencias, 1889-90.

Semanario de las Señoritas Mejicanas, educación científica, moral y literaria del bello sexo, 1841.

El Siglo XIX, 1841 y sig.

La Sociedad, 1859.

El Taller, periódico de la Sociedad progresista de Artesanos, etc. Toluca, 1873-74.

El Telégrafo, 1834 y sig.

El Tiempo (edición literaria), 1883.

El Tiempo (semanario ilustrado), 1902.

El Universal, 1848 y sig.

El Veracruzano, 1851.

El Voto Nacional, 1838.

El Zurriago literario, 1839 y sig.

B. LITERATURA GENERAL SOBRE MÉXICO

Ignacio ALTAMIRANO:

(1), *Paisajes y leyendas. Tradiciones y costumbres de México* (1ª serie), México, 1884.

(2), *El Zarco*, Buenos Aires, 1940.

Ignacio ALTAMIRANO y otros:

Hombres ilustres mexicanos, 4 vols., México, 1873-74.

Dr. ATL:

Las artes populares en México, 2 vols., 2ª edición, México, 1922.

Luis de BELLEMARE:

Escenas de la vida mejicana, Barcelona (S. A.).

Biblioteca del estudiante universitario, México, 1939 y sig.

W. BULLOCK:

Six Months Residence and Travels in Mexico, etc., Londres, 1824.

Francisco BULNES:

El verdadero Juárez y la verdad sobre la intervención y el Imperio, París-México, 1904.

Mme. CALDERÓN DE LA BARCA:

Life in Mexico during a residence of two years in that country, 2 vols., Boston, 1843.

Congreso Indigenista de Pátzcuaro, México, junio 1940 (número especial de Educación, revista de pedagogía y orientación sindical).

Jacobo DALEVUELTA:

Estampas de México, México, 1930.

- Diccionario geográfico, estadístico, histórico, biográfico, etc., de la República Mexicana* (ed. J. M. Pérez Hernández), México, 1874.
- I.a educación pública en México a través de los mensajes presidenciales...* (Pub. de la Secretaría de Educación), México, 1926.
- Manuel GAMIO:
Hacia un México nuevo (Problemas sociales), México, 1935.
- Antonio GARCÍA CUBAS:
(1), *El libro de mis recuerdos*, México, 1934.
(2), *Escritos diversos*, México, 1874.
- L. GONZÁLEZ OBREGÓN:
(1), *La vida de México en 1810*, París-México, 1911.
(2), *México viejo, 1521-1821*, París-México, 1900.
- Ernest GRUENING:
México and its Heritage, New York-London, 1928.
- Luis INCLÁN:
Astucia, el Jefe de los Hermanos de la Hoja o Los Charros contrabandistas de la Rama, 2 vols., México, 1939.
- Alberto LEDUC, Luis LARA y PARDÓ y Carlos ROUMAGNAC:
Diccionario de geografía, historia y biografía mexicanas, París-México, 1910.
- F. LIZARDI (El pensador mexicano):
El Periquillo Sarmiento, 2 vols., Barcelona-Buenos Aires-México-Habana, 1901.
- Carl LUMHOLTZ:
El México desconocido, 2 vols., 1904.
- Armando DE MARIA Y CAMPOS:
(1), *Presencias de teatro*, México, 1937.
(2), *Los payasos, poetas del pueblo*, México, 1939.
- G. MARTÍN DE GUIJO:
Diario de sucesos notables (1648-64), México, 1853.
- Manuel MAÑÓN:
Historia del Teatro Principal de México, México, 1932.
- Enrique DE OLAVARRÍA Y FERRARI:
Reseña histórica del teatro en México, 4 vols., 2ª ed., México, 1895.
- Manuel OROZCO Y BERRA:
Diccionario universal de historia y geografía, México, 1853.
- Manuel PAYNO:
(1), *Los bandidos de Río Frío*, 2 vols., México, 1938.
(2), *Novelas cortas*, México, 1901.
- H. I. PRIESTLEY:
The Mexican Nation, a History, New York, 1926.
- GUILLERMO PRIETO (Fidel):
Memorias de mis tiempos, 2 vols., París-México, 1906.
- Emilio RABASSA:
La evolución histórica de México, México, 1920.

Samuel RAMOS:

El perfil del hombre y la cultura en México, 2ª ed., México, 1938.

Félix RAMOS Y DUARTE:

Diccionario de curiosidades históricas, etc., de la República Mexicana, México, 1899.

Robert REDFIELD:

"The Indian in Mexico" (en *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*), marzo, 1940.

Manuel G. REVILLA:

Obras, vol. I: "Biografías de artistas", México, 1908.

Manuel ROMERO DE TERREROS Y VINENT, marqués de San Francisco:

Ex Antiquis. Bocetos de la vida social en la Nueva España, Guadalupe de la Nueva Galicia, 1919.

J. ROMERO FLORES:

Páginas de historia, México, 1921.

J. RUBÉN ROMERO:

Obras.

Moisés SÁENZ:

Some Mexican Problems, Chicago, 1926.

C. SARTORIUS:

Mexico und die Mexicaner, London-Darmstadt-New York, 1852.

Francisco SEDANO:

Noticias de México 1756-1800, México, 1880.

Justo SIERRA:

Evolución política del pueblo mexicano, México, 1940.

Francisco SOSA:

(1), *Los contemporáneos*, vol. I, México, 1884.

(2), *Biografías de mexicanos distinguidos*, México, 1884.

(3), *Ejemplares históricos y biográficos*, vol. I, México, 1883.

Jacques SOUSTELLE:

Mexique, terre indienne, Paris, Grasset, 1936.

Manuel TOUSSAINT:

Saturnino Herrán y su Obra, México, 1920.

F. VALDÉS:

The Holidays and Festivals of Mexico, México, 1913.

José VASCONCELOS:

"The Latin-American Basis of Mexican Civilization" (en *Aspects of Mexican Civilization*), Chicago, 1926.

H. G. WARD:

México in 1827, 2 vols., Londres, 1828.

C. MÚSICA Y "FOLKLORE" MEXICANOS

Miguel BERNAL JIMÉNEZ:

El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo xviii), Morelia, 1939.

Boletín de la Orquesta Sinfónica de México, 1940 y sig.

Gustavo E. CAMPA:

(1), *Artículos y críticas musicales*, México, 1902.

(2), *Críticas musicales*, París, 1911.

Rubén M. CAMPOS:

(1), *El folklore y la música mexicana*, México, 1928.

(2), *El folklore musical de las ciudades*, México, 1930.

(3), *El folklore literario de México*, México, 1929.

Luis CASTILLO LEDÓN:

Los mexicanos autores de óperas, México, 1910.

Primer Congreso Nacional de Música (reseña), 1926.

Cultura musical, revista mensual, México, 1936 y sig. z

Carlos CHÁVEZ:

(1), "Carta abierta a la Juventud" (en *Música*, 15, IV, 1930).

(2), "Nacionalismo musical" (*ibid.*, 1, VI, 1930).

Mariano ELÍZAGA:

Elementos de música, México, 1823.

Gaceta musical (ed. M. M. Ponce), París, 1928 y sig.

Rodney GALLOP:

"The Music of Indian Mexico" (en *The Musical Quarterly*, New York, abril, 1939).

Manuel GAMIO:

"La importancia del folklore yaqui" (en *Mexican Folk-Ways*, julio 1937).

Alba HERRERA Y OGAZÓN:

El arte musical en México, México, 1917.

José MANCISIDOR:

"Perfil de Silvestre Revueltas" (en *Ruta*, México, 15, VII 1938).

Armando DE MARIA Y CAMPOS:

Una temporada de ópera italiana en Oaxaca, México, 1939.

Otto MAYER-SERRA:

"Silvestre Revueltas and musical Nationalism in Mexico" (sobretiro de *The Musical Quarterly*), New York, abril, 1941.

Vicente T. MENDOZA:

(1), "Orígenes del Movimiento sinfónico en México" (en *Boletín de la O. S. M.*, núms. 1-4, México, 1940).

(2), *El Romance español y el Corrido mexicano*, México, 1939.

Mexican Folkways (ed. Frances Toor), 1925-37.

Pedro MICHACA:

Nacionalismo, Tesis premiada.
Música, revista mexicana, 1930 y sig.
Revista Musical de México, 1918-20.

Jesús C. ROMERO:

José Mariano Elizaga, México, 1934.

Gabriel SALDÍVAR:

- (1), *Historia de la Música en México (Epocas precortesiana y colonial)*, México, 1934.
- (2), *El Jarabe*, México, 1937.

NORMA SCHWENDENER and AVERIL TIBBELS:

Legends and Dances of old Mexico, New York, 1934.

Higinio VÁZQUEZ SANTANA:

Historia de la Canción mexicana, vol. III, México, 1931.

Herbert WEINSTOCK:

"Carlos Chávez" (en *The Musical Quarterly*, New York, oct., 1936).

D. AMÉRICA LATINA

Rodolfo BARÓN CASTRO:

"Espanolismo y antiespanolismo en la América hispana" (en *Tierra Firme*, Madrid, 1935, nº 4).

Boletín Latino-americano de Música (ed. F. C. Lange), Montevideo, 1935 y sig.

Alejo CARPENTIER:

"Héctor Villa-Lobos" (en *Gaceta Musical*, julio-agosto, 1928).

Vinzenzo CERNICCHIARO:

Storia della Musica nel Brasile, Milano, 1926.

Luis HEITOR CORREIA DE AZEVEDO:

"A Imperial Academia de Música e Opera Nacional e o Canto em Vernáculo" (en *Anais do Primeiro Congresso da Lingua nacional cantada*), São Paulo, 1938.

José DOMINGO CORTÉS:

Diccionario Biográfico Americano, París, 1876.

Diccionario enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes, Barcelona, 1891.

Waldo FRANK:

América Hispana (Un retrato y una perspectiva), Madrid-Bilbao-Barcelona, 1932.

Albert FRIEDENTHAL:

Stimmen der Völker, Berlín, 1911.

Rafael GONZÁLEZ SOL:

Historia del arte de la música en El Salvador, San Salvador, 1940.

J. MOLINA Y RAMOS:

La Historia y Desenvolvimiento del Arte Musical en Cuba, etc., La Habana, 1924.

Eugenio PEREIRA SALAS:

Los orígenes del arte musical en Chile, Santiago de Chile, 1941.

Carlos PEREYRA: *Breve Historia de América*, Madrid, 1930.

Serafin RAMÍREZ:

La Habana artística, La Habana, 1891.

Revista brasileira de música, Rio de Janeiro, 1936 y sig.

Mario SÁNCHEZ DE FUENTES:

(1), *La Música aborígen de América*, La Habana, octubre 1938.

(2), *Panorama actual de la Música cubana*, La Habana, 1940.

Carlos VEGA:

Danzas y Canciones argentinas, Buenos Aires, 1936.

E. HISTORIA GENERAL DE LA MÚSICA

Emilio COTARELO Y MORI:

Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Járaras y Mojigangas, 2 vols., Madrid, 1911.

Edward J. DENT:

Opera, Harmondsworth y New York, 1940.

GROVE:

Dictionary of Music and Musicians (supplementary volume), New York, 1940.

Paul HINDEMITH:

Unterweisung im Tonsatz, Mainz, 1937.

Otto MAYER-SERRA:

(1), "En torno de una Sociología de la Música" (en *Música*, revista mensual, Barcelona, marzo, 1938).

(2), *El Romanticismo musical*, México, 1940.

Hans MERSMANN:

Die moderne Musik seit der Romantik, Wildpark-Potsdam, 1929.

Felipe PEDRELL:

P. Antonio Eximeno, Valencia (S. A.).

Antonio PEÑA Y GOÑI:

La Opera española y la Música dramática en España, en el siglo xix, Madrid, 1881.

Gustave REESE:

Music in the Middle Ages, New York, 1940.

Curt SACHS:

(1), *La Música en la Antigüedad*, Barcelona-Buenos Aires, 1927.

(2), *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlín, 1933.

(3), *The History of Musical Instruments*, New York, 1940.

INDICE DE NOMBRES

- Aduan, 58, 60.
 Albéniz, 101, 123.
 Albert, d', 34.
 Aldana, J., 31, 40, 46, 67, 68.
 Altamirano, I., 36, 44, 45, 48, 55, 78, 115,
 116, 118, 139, 149.
 Aranda, 116.
 Arcaraz, L., 116, 139.
 Arietta, 49, 78.
 Asher, 82.
 Atl, 149.
 Auber, 33.
 Austri, J., 116, 138.
 Ayala, 174.

 Bablot, A., 44, 46, 87.
 Baca, L., 15, 77.
 Bach, J. S., 20, 23, 42, 69, 88.
 Balzac, 22.
 Baqueiro Fóster, 11, 113, 173.
 Barbieri, 130.
 Barrios, Cr., 31.
 Bartók, Béla, 100, 101, 126.
 Bastida, M., 31.
 Beethoven, 21, 22, 23, 30, 33, 34, 35, 54,
 65, 75, 87, 88, 117, 142.
 Bejel, B. 25.
 Bellemare, L. de, 111, 114.
 Bellini, 46, 108.
 Beristain, J., 38, 45, 55.
 Berlioz, 72.
 Bernal Jiménez, 29, 146.
 Biacchi, 48, 49.
 Bini, D., 49.
 Bizet, 78, 98.
 Boccherini, 64.
 Bohrer, M. 30, 34.
 Bonilla, J., 103.
 Borodin, 101.

 Boulanger, N. 97, 154.
 Brahms, 54, 98, 126.
 Bullock, 110.
 Bustamante, J. M., 46, 66, 68.
 Caballero, P. A. 38, 46, 55.
 Calderón de la Barca, 13, 27, 28, 33, 110,
 166.
 Campa, A., 11.
 Campa, G. E., 36, 46, 52, 92, 95, 146, 157.
 Campana, 78.
 Campobello, N. y G., 149.
 Campos, 112, 118.
 Cañete, M., 41.
 Carillo, J., 93.
 Carlini, 49.
 Carpentier, 126.
 Caruso, 70.
 Castro, R. 15, 46, 55, 74, 75, 92, 93, 118,
 146.
 Cervantes, I. 119, 134.
 Cimarosa, 108.
 Clavigero, 137.
 Clément, F. 49.
 Clementi, 17, 88.
 Contreras, 174.
 Cors, 17.
 Cotarelo Mori, 106.
 Cousineau, 18.
 Covarrubias, 41.
 Cramer, J. B. 65.
 Cristiani, E. 108.
 Cuéllar, J. 138.

 Chaikovsky, 101.
 Chaminade, 117.
 Chavero, A. 137, 139.
 Chávez, 66, 101, 120, 153, 159, 165, 172,
 173, 177.
 Chopin, 22, 33, 34, 78, 92.

- Dalberg, 64.
 Dalvimare, 64.
 Debussy, 73, 96, 98, 163.
 Dent, 46.
 Dohler, 88.
 Dohnányi, 101.
 Donizetti, 33, 46, 109.
 Dreyschock, 88.
 Dukas, 152, 154.
 Durán, P. 139.
 Dussek, 88.
 Dvorák, 101.

 Elzaga, J. M., 32, 38, 46, 53, 57-61, 66, 68, 78.
 Elorduy, E. 74, 101, 118, 132, 133, 136.
 Erkel, 101.
 Espinosa de los Monteros, 33.
 Esteve, J. M. de, 112.
 Estrada, M. 33.
 Eximeno, P. A. 60, 61.
 Expert, R. 120.

 Falla, M. de, 100, 101, 102, 126, 165.
 Fontana, 139.
 Franck, C. 163.
 Frank, W. 95.
 Friedenthal, 112, 118, 129, 134.

 Gade, 101.
 Galindo, Blas, 11, 171, 174-177.
 Galli, F. 108.
 Gallop, 121.
 García, M. 108.
 García Cubas, 48, 49, 53, 114, 139.
 García Lorca, 166.
 Gassier, 50.
 Gaztambide, 116.
 Gevaert, 131.
 Glinka, 101, 102, 145.
 Gluck, 71, 161.
 Gomes, C., 77.
 Gómez, J. A. 38, 39, 46, 124.
 González Obregón, 16.
 González Rubio, 123.
 Gottschalk, 82, 88.
 Grétry, 161.

 Grieg, 101.
 Grove, 122.
 Guillén, N. 173.

 Haba, A. 126.
 Halffter, 101.
 Haendel, 67, 88.
 Haraszti, E. 122.
 Haydn, 21, 30, 39, 41, 64, 54, 66, 88, 130.
 Herder, 99.
 Herrán, S. 147.
 Herz, H. 30, 34, 82.
 Hindemith, 96, 100, 122, 126, 163.
 Honegger, 45.
 Horacio, 88.
 Horcasitas, 40.
 Huizar, 11, 101, 153, 157, 158, 162.
 Hummel, 64, 88.
 Hüntén, 82.

 Infante, I. 133.
 Ituarte, J. 45, 55, 74, 77, 79, 87, 101, 102, 108, 123, 124, 126, 129, 133, 146, 147.

 Janáček, 101, 126.
 Jonás, 33.
 Juárez, 76.
 Julián, 34.

 Kingsborough, 139.
 Kodaly, 101.
 Kokoschka, 70.
 Kreutzer, 54, 64.

 Labitzki, 82.
 Lach, R. 122.
 Lalo, 98.
 Lamartine, 78.
 Larios, 74, 77, 86.
 Larousse, P. 49.
 León, T., 15, 55, 74, 77, 80, 86, 87, 88, 101, 124.
 Liszt, 22, 33, 34, 72, 78, 83, 88, 92, 93, 101.
 Lombard, B. 33.
 López Velarde, 147.
 Loreto, B. 66.
 Lubeck, 88.

- Madrid, A. 18, 106.
 Mahler, 98.
 Marchetti, 77, 78.
 Marliani, 49.
 Martín, D. 25.
 Martínez, Z. 64.
 Maseira, D. 19.
 Massenet, 92.
 Maximiliano, 49, 118.
 Mayer-Serra, 23.
 Medina, L. 39, 40.
 Mendelssohn, 22, 34, 88.
 Méndez, C. 118.
 Mendoza, 25, 29, 30.
 Meneses, 153.
 Mersmann, 96.
 Meyerbeer, 109.
 Milhaud, 96, 165.
 Miller, A. y J. 16, 17.
 Moderatti, 50, 51, 139.
 Monasterio, 101.
 Moniuszko, 101.
 Morales, M., 15, 30, 36, 45, 47-52, 54, 55,
 74, 77-80, 83-86, 87, 103, 108, 138, 141,
 153.
 Mozart, 21, 30, 65, 66, 88, 161.
 Munguía, 109.
 Musset, 78.
 Musorgski, 101.
 Nassarre, Fr. P. 59.
 Nietzsche, 97.
 Offenbach, 116.
 Ogadel, 57, 58, 60, 61.
 Olavarría, 30, 33, 34, 35, 47, 49, 87, 103,
 106, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 137,
 146.
 Olmedo, G. 39.
 Orozco, 159.
 Orozco y Berra, 139.
 Ortega, A., 15, 51, 55, 77, 86, 92, 101, 124,
 137, 138-146.
 Ortega, F. 137.
 Ortega, V. 11, 138.
 Ortega y Gasset, 72.
 Ortíz, 25.
 Paër, 108.
 Paganini, 34.
 Paisiello, 108.
 Palacios, 41.
 Paniagua, C., 46, 47, 77, 135.
 Pautret, 119.
 Pavia, 117.
 Payno, 52, 53, 55, 111, 115, 139.
 Pedrell, 60, 101, 123, 125, 148.
 Pedro, maece, 25.
 Peralta, A., 49, 50, 51, 139.
 Pereyra, 30.
 Pérez, M., 17.
 Petrella, 48.
 Pfeiffer, 88.
 Picasso, 70.
 Platón, 62.
 Pleyel, 40, 41, 64.
 Ponce, M. M., 11, 59, 74, 75, 95-96, 101,
 102, 117, 123, 124, 134, 146, 147, 153,
 159, 164, 165, 171, 172.
 Prescott, 139.
 Prieto, G., 44, 107, 109, 110, 112, 119.
 Prudent, 88.
 Ramírez, 132.
 Ramos, S., 74.
 Ravel, 73, 98.
 Redfield, 129, 159.
 Reese, 161.
 Reger, 169.
 Revilla, 129, 146.
 Revueltas, 11, 101, 126, 153, 164-173, 174,
 177.
 Riemann, 59.
 Rimski-Korsakov, 101.
 Rivera, Diego, 159.
 Robaudi, 78.
 Rocamora, 109.
 Rodríguez, Dávalos, 25.
 Rolland, 150.
 Rolón, J., 11, 101, 153-157, 159, 171.
 Romero, 32.
 Romero de Terreros, 29.
 Rosas, J., 15, 118, 132.
 Rossi, 33.
 Rossini, 33, 46, 53, 108, 141.

- Rousseau, 99, 125.
 Rubén Romero, 111.
 Rubinstein, 101.

 Sachs, C., 62, 103, 121, 123, 131, 161.
 Saint-Saëns, 92.
 Saldívar, G., 17, 64, 68, 104, 105, 119, 123.
 Sánchez de Fuentes, 117.
 Sandi, 11, 173-174.
 Sarasate, 34.
 Sartorius, 28, 110.
 Saumell, 133, 134.
 Scarlatti, D., 20.
 Schoenberg, 96, 100, 126.
 Schubert, 78.
 Schumann, 152.
 Segovia, A., 152.
 Shakespeare, 22.
 Sibelius, 101, 102.
 Sierra, Justo, 76.
 Smetana, 101.
 Smith, S., 82, 124.
 Solera, 49.
 Solís, 139.
 Sosa, 39.
 Soto-Carillo, 40, 41.
 Strauss, J., 118.
 Strauss, R., 93.
 Stravinski, 100, 101, 160, 164, 165.
 Sumaya, M., 29.
 Suppé, 78.
 Szymanowski, 101.

 Tamberlick, 49, 50, 51, 138, 139, 140.
 Tapia, Cr. de, 25.
 Tello, R. J., 93.
 Thalberg, 82, 88.
 Thomas, 77.
 Toussaint, 147.
 Truget, M., 31.
 Turina, 101.

 Valentini, 49.
 Valle, A. y O., 46.
 Valls, J., 101.
 Varesc, 165.
 Vasconcelos, 75.
 Vázquez Santana, 107.
 Vega, 107, 118, 131.
 Velázquez, G., 31.
 Verdi, 46, 77, 78, 96, 109.
 Villa-Lobos, 126.
 Villanueva, F., 15, 55, 74, 101, 118, 123, 133, 136, 146, 150.
 Vicuxtemps, 30.
 Vivanco, M. de, 39.
 Vogler, abate, 99.

 Wagner, 33, 72, 73, 93, 96.
 Wallace, 30, 33, 82, 115, 124.
 Ward, 28.
 Weber, 87, 98.
 Woelffl, J., 65.
 Yradier, 118.
 Zarco, 44.

INDICE DE LOS EJEMPLOS MUSICALES

1. Elizaga, <i>Misa</i>	67
2. — —	67
3. — —	67
4. Ituarte, <i>Egloga</i>	79
5. Morales, <i>Lola</i>	79
6. León, <i>Dolor profundo</i>	80
7. Morales, <i>Un sueño en el mar</i>	80
8. — <i>Lejos de la Patria</i>	81
9. — <i>A Notre Dame de Lourdes</i>	81
10. — <i>Flores y recuerdos</i>	83
11. — <i>Primer capricho elegante</i>	84
12. — <i>Cumplimiento</i>	85
13. Ortega, <i>Recuerdo de amistad</i>	89
14. — —	90
15. — <i>Un pensamiento</i>	91
16. — <i>Elegía</i>	91
17. Ituarte, <i>Ecos de México</i>	128
18. — —	129
19. <i>Cancionero de Palacio</i> (esquema rítmico)	130
20. Haydn, <i>Sinfonía nº 1</i> —	130
21. <i>Tango andaluz</i> —	131
22. Villanueva, <i>Danzas humorísticas</i>	133
23. Saumell, <i>Pero ¿por qué?</i>	133

24.	Villanueva, <i>Danzas humorísticas</i>	134
25.	— —	135
26.	— —	135
27.	Ortega, <i>Guatimotzin</i>	140
28.	— —	141
29.	— —	142
30.	— —	143
31.	— —	143
32.	— —	144
33.	— —	145
34.	Ponce, <i>La Valentina</i>	151
35.	Rolón, <i>El festín de los enanos</i>	154
36.	— <i>Cuauhtémoc</i>	155
37.	— <i>Concierto para piano</i>	155
38.	— —	156
39.	Huizar, <i>Pueblerinas</i>	157
40.	— —	158
41.	Revueltas, <i>Caminos</i>	167
42.	— <i>Redes</i>	169
43.	— <i>Colorines</i>	170
44.	— <i>Janitzio</i>	171
45.	Sandi, <i>Canción de cuna yaqui</i>	175
46.	Galindo, <i>Suite de baile</i>	176

INDICE DE LAMINAS

1. Portada de un Album de música de salón, titulado *Presente amistoso a las señoritas*, impreso y litografiado en México (1841) 54-55
2. José Aldana, *Minuet de variaciones* para clave (del *Quaderno de lecciones de María Guadalupe*, inédito; 1804)..... 66-67
3. *Boleras* para clave, en el estilo de la tonadilla española escénica (*ibid*) 106-107
4. Portada de la *Marcha Zaragoza*, de Aniceto Ortega (representa la batalla del 5 de Mayo de 1862, que ganó, en Puebla, el general Ignacio Zaragoza a los franceses 140-141

INDICE GENERAL

Prefacio	9
----------------	---

CAPITULO I

MÚSICA Y SOCIEDAD MEXICANAS EN EL SIGLO XIX

1. La afición a la música a principios de siglo.....	15
2. La aportación del aficionado a la música europea. La función del salón musical y del concierto público.....	20
3. La profesión musical un siglo atrás.....	24
4. La interpretación de música instrumental en las catedrales y en el teatro. Los primeros conciertos públicos.....	29
5. Resumen previo de la situación.....	35
6. Predominio del aficionado sobre el profesional.....	38
7. El aficionado y la crítica periodística.....	42
8. La música descriptiva y la ópera.....	44
9. El salón musical.....	52

CAPITULO II

LA PRODUCCIÓN MUSICAL MEXICANA EN EL SIGLO XIX

1. Una controversia teórica en 1819.....	57
2. El "Quaderno de Lecciones de María Guadalupe".....	63
3. El origen de la música de salón.....	68
4. La escuela pianística mexicana.....	74

CAPITULO III

EL NACIONALISMO MUSICAL EN MÉXICO

1. Universalismo y nacionalismo musicales.....	95
2. Bailes y canciones populares.....	102
3. El "folklorismo" romántico.....	120
a) El 'jarabe' y los 'aires nacionales'.....	123
b) La contradanza mexicana.....	129
c) La ópera	136
4. Las tendencias actuales.....	147
Bibliografía	179
Indice de Nombres.....	187
Indice de los Ejemplos musicales.....	191
Indice de Láminas.....	193

ERRATA

Pág. 97, n. 99, línea 4: determinado por Autueil, debe leerse: determinado por Arcueil.

Este libro se acabó de imprimir en
la Imprenta Gráfica Panamericana,
Pánuco, 63, el día 21 de agosto
de 1941, bajo la dirección de *Daniel*
Cosío Villegas y Javier Márquez.

