LA MUSICA EN MEXICO

EDUARDO R. BLACKALLER

No tengo nada que decir y esto es lo que digo.

John Cage

■ Igual que las artes plásticas y la literatura, durante los últimos diez años la música en México –o, en rigor, el principal grupo de compositores jóvenes– reafirmó una clara orientación cosmopolita. La mudanza se produjo sin confrontaciones violentas y sin polémicas purificadoras; más que un viraje, fue un cambio gradual y pacífico, más un pacto de no agresión que una ruptura definitoria. Y, sin embargo, la transformación es ya tan profunda y evidente, que casi todas las obras escritas en este período son tributarias o están vinculadas, de una o de otra manera, a las nuevas posiciones y tendencias de la música occidental contemporánea. Ni siquiera la producción de Carlos Chávez y Rodolfo Halffter escapa a este hecho. Aunque estos maestros no presentan un cambio de sentido en la creación musical, tienen una actitud abierta hacia la renovación. La lúcida y constante autocrítica musical de Halffter, así como la *experiencia política* de Chávez y su relación con la cultura norteamericana, les ha permitido asimilar el cambio. En el fondo se trata de una persistencia.

Persistencia y cambio: esta dualidad contradictoria define la situación actual de la música en México. Junto a los nuevos maestros que manifiestan diversas direcciones en el desarrollo del lenguaje musical y un elevado nivel profesional, se mantiene la actividad de los músicos de las generaciones precedentes y persisten muchos de los viejos vicios y carencias que han obstaculizado y obstaculizan la expansión de la música: un sistema de educación carente de organicidad y desligado de las necesidades sociales; pocas salas de conciertos y pocas orquestas; un precario movimiento artístico en la provincia; predominio de la vulgaridad y la mediocridad en los medios de comunicación. . .Es indudable que la música, contaminada por los mismos avatares políticos y sociales que han influido en el desarrollo de las artes plásticas y la literatura, no ha alcanzado igual repercusión social que esas actividades, ni logros tan altos, ni un lugar bien definido dentro de la crítica. Así, el primer problema ante el que hay que enfrentarse al emprender el análisis de nuestra música es la pobreza de las fuentes: la historia del arte presta poca atención a la música; el catálogo de los músicos mexicanos del siglo XX no está elaborado; muchas partituras importantes simplemente no están publicadas; apenas comienza a desarrollarse una crítica profesional; no existe una periodización de la música mexicana. Ciertamente, la cultura nunca presenta límites incuestionables, etapas cerradas en el tiempo y en el espacio. Pero una distribución histórica es siempre el punto de partida para ordenar la información y presentarla con la mayor claridad posible al lector. Por otra parte, la promisoria y sugestiva experiencia de la última década se apoya en la música del pasado, surge de las mismas instituciones –si bien es cierto que se ha ampliado el número de artistas formados en el extranjero–, comparte las dificultades de un ambiente hostil al florecimiento del arte y, para decirlo una vez más, no ha planteado en ningún momento una femenina ruptura total; aunque, prácticamente, tiende a realizar una revaluación crítica del legado musical. Por todo lo anterior, un panorama objetivo de la música actual, al margen de afinidades y diferencias, de predilecciones subjetivas o de fobias personales, que revele las tendencias y perspectivas vitales, debe apoyarse: primero, en una aproximación realista a los momentos fundamentales de la música mexicana en el presente siglo; y segundo, en una actitud abierta y sin prejuicios frente a las tendencias de la música mundial.

Por una aberración política la historia de México se divide en dos etapas: antes de la Revolución y después de la Revolución. El enfoque de la microhistoria política (esto es, resumen sexenal: borrón y cuenta nueva) se ha hecho extensivo a la macrohistoria, a los grandes períodos en el desarrollo social. Un examen de la historiografía musical contemporánea, dispersa en libros, ensayos. monografías de compositores, textos de presentación de discos, conferencias, revistas, antologías, historias generales de la música y libros de texto, conduce a una conclusión falsa y sorprendente: la música en México comienza a existir después de la revolución de 1910: "El clima formado por esa *reintegración* nacional influyó en nuestra cultura, y de manera muy especial en la música, dándole aspectos autónomos y de una modernidad por primera vez alcanzada en su conjunto [la música, no la Revolución.], lo que seguramente corrobora la autenticidad de sus raíces [de la Revolución, no de la música]". "Antes de 1910. . .todo lo que se refiere a la música, o cae dentro de la investigación folklórica y etnográfica o *debe* ser considerado como de un nivel preparatorio, un futuro [?] formalmente estereotipado y sin perfiles propios"[1] (los subrayados son míos, E. B.) Si prescindimos del absurdo, de que no es posible reíntegrar lo que no está integrado aunque de acuerdo con el enfoque acuático de Octavio Paz, gracias a la Revolución, "el país se encuentra a solas consigo mismo" y realiza "una inmersión en su propio ser"),[2] sucede que la música, antes de 1910, tenía un carácter cosmopolita, justamente lo que hoy permite situar a las nuevas tendencias "junto a los músicos de la vanguardia europea".[3] En realidad, tanto la música mexicana de fines del siglo XIX y principios del XX, como la orientación de sus principales representantes, respondía a una tendencia continental. La obra de Mac Dowell, en Estados Unidos, de Alberto Nepomuceno, en Brasil, de Ignacio Cervantes, en Cuba, de Alberto Williams, en Argentina, era homogénea con las concepciones de Ricardo Castro, Villanueva y Campa, y reflejaba de igual manera las particularida-

des del desarrollo de la cultura en su época. Bien mirado, el período histórico llamado porfirismo (1877-1911) no fue, como se ha pretendido hacer ver, una etapa de estancamiento nacional. La entrega de la nación al capital extranjero no tuvo la magnitud de la actual dependencia económica. El ritmo de crecimiento del país fue más o menos estable, se sentaron las bases para el desarrollo industrial y se inició la formación del sistema de comunicaciones. Era natural que estas transformaciones tuvieran un corolario en la cultura. Según algunos autores la música no tenía mayor pretensión que satisfacer los intereses afrancesados de los salones y proporcionar al público óperas de estilo italiano; la actividad de Melesio Morales, Tomás León, Julio Ituarte, Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva, Gustavo Campa y Ricardo Castro, no conocía mayor tensión o inquietud que la sustitución –realizada por Campa– de la ópera italiana por el lirismo francés, un salto de Verdi a Saint Saëns y Massenet.[4] Un enfoque como el anterior es la coartada perfecta para tergiversar la historia y justificar una posición política, no artística. Pero esa postura, que rebaja a los maestros pioneros de la música mexicana al nivel de agustines laras del porfirismo, oculta el hecho de que durante ese período se crearon en México las premisas para un desarrollo musical fecundo.

En efecto, la consolidación de la pianística mexicana –tal vez la más antigua del continente–[5], el desenvolvimiento de la producción sinfónica hasta las grandes formas cíclicas,[6] la incorporación primera del folclor a la música profesional,[7] la lucha contra la música de salón imperante, el esfuerzo por introducir un repertorio avanzado a las salas de concierto[8] y la aproximación a Max Reger, Ricardo Strauss y Debussy,[9] para buscar una renovación del lenguaje musical, son aportes ligados a los músicos que desplegaron su actividad en el porfirismo y que todavía esperan a un etnógrafo que los rescate. En la cúspide de ese movimiento se encuentra la creación de Ricardo Castro (1864-1907) y la primera producción de Manuel M. Ponce (1886-1948) y Julián Carrillo (1875-1965).

La idea de que el nacionalismo musical surge después de la Revolución de 1910-1917 es falsa.[10] A principios de siglo, antes de su primer viaje a Europa, Manuel M. Ponce produjo un amplio ciclo de obras para piano en las que ya había incorporado la música popular. Por su frescura, por la íntima penetración en los elementos rítmicos, melódicos y armónicos propios, y por la solución técnica, estas obras significaron un paso adelante en nuestra música. No se puede escribir sobre esta nueva orientación sin recordar a Felipe Pedrell[11] y su lucha por dignificar la música hispanoamericana y española y por elevarla hasta el depósito estable de la herencia cultural. También las primeras sinfonías de Julián Carrillo, particularmente la *Sinfonía en Re mayor* para gran orquesta,[12] presentan, dentro de un lenguaje universal, rasgos de la música popular mexicana perfectamente definidos. La lógica interna del arte, de la música en este caso, se desarrolló con una relativa independencia del curso de los acontecimientos históricos. La conquista de un lenguaje musical autosuficiente (como es sabido, la producción sinfónica de Carrillo posterior a 1910 fue atonal: un lenguaje musical cuya impresión sonora es muy cercana a Schönberg) y el rescate de los elementos nacionales (la influencia de Ponce se reflejó en Chávez hasta 1921: *Cantos mexicanos Op. 16;* también Revueltas, en ese tiempo y durante su estancia en Chicago, arreglo para violín y piano las *Canciones Mexicanas* de Ponce) se habían definido en la primera década del siglo.

La Revolución Mexicana interrumpió bruscamente este proceso. Ponce y Carrillo salieron del país. Después de 1920, la música entró por un camino difícil. Es natural, aunque lamentable, que la formación de un centro musical alerta a las tendencias y estímulos mundiales se viera entorpecida. De todas maneras, la influencia saludable de Ponce se reflejó en Candelario Huizar y José Rolón, y su actividad condicionó todo el primer período de la producción de Chávez (1899). Julián Carrillo orientó su actividad hacia la creación de sistemas sonoros basados en microintervalos. El encuentro de Chávez con el nacimiento de la pintura mural mexicana,[13] su esfuerzo por repetir una experiencia similar en la música, su adhesión a la lucha social entendida como choque y contraste, antagonismo y destrucción, introdujo métodos políticos en la solución de diferencias musicales.

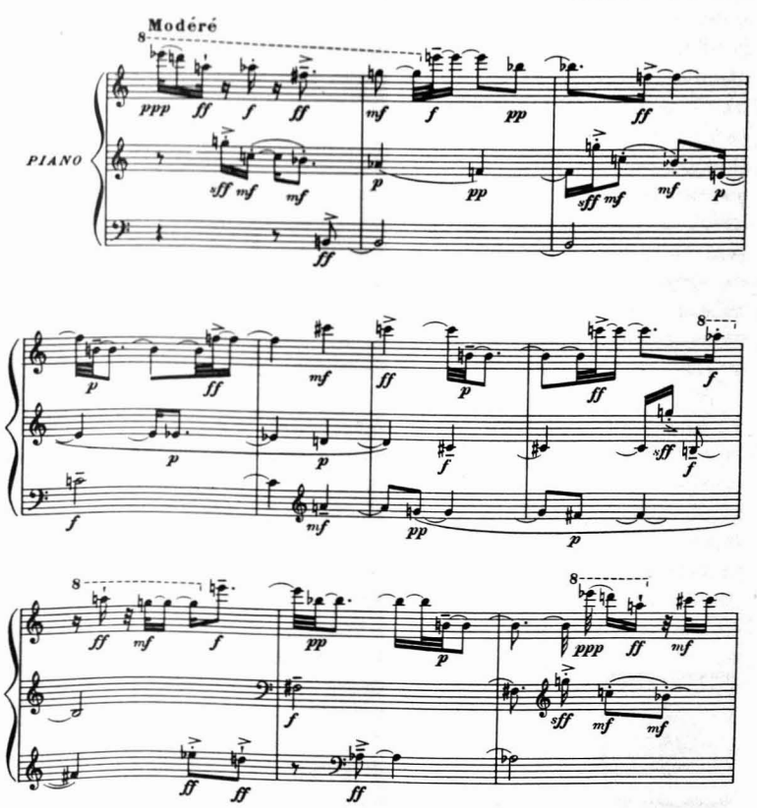
La pintura mural mexicana, surgida después de la Revolución de 1910-1917, no fue, al menos en Rivera, Orozco, Siqueiros y Guerrero, el resultado plástico de un grupo de artistas ideológicamente identificados con los objetivos sociales de aquel movimiento.[14] Al contrario: los muralistas iniciaron la crítica de la Revolución y participaron en el nacimiento del movimiento sindical independiente y en la formación del Partido Comunista Mexicano. La revaluación de la cultura procedente se realizaba desde los intereses de la clase obrera. El choque ideológico, los contrastes artísticos, el antagonismo político y la feroz destrucción polémica, eran una expresión, en diferentes planos, de la lucha de clases. La coherencia vital de estos artistas se derivaba de los principios. De ahí también su obstinación por implantar los ideales primigenios de la Constitución de 1917, ideales que contenían objetivos limitados de los obreros y los campesinos.

Estos rasgos, que definen la controvertida personalidad de los muralistas, no existen en Carlos Chávez. Mientras la raíz popular de los primeros se hundía en la lucha social, en Carlos Chávez revestía la forma de una búsqueda intelectual. Mientras los muralistas se apoyaban en una elevadísima maestría técnica y habían asimilado la pintura mundial en sus fuentes, Carlos Chávez tenía una formación musical deficiente. Su primera producción para piano, bajo la fluencia de Max Reger, Debussy (*Sonatina,* 1924) y César Frank (*Sonatina para violín y piano,* 1924) no alcanza el nivel de la *Suite* (*Preludio, Zarabanda y Capricho,* 1904) de

Ricardo Castro. Así mismo, el *Ballet azteca Fuego Nuevo* (1921, argumento de Chávez), el ballet indígena *Los cuatro soles* (1926, argumento de Chávez) y la *sinfonía de baile Caballos de vapor* (1926-27 , argumento de Chávez) presenta un material folclórico o precortesiano y, particularmente la tercera, una germanización a la Hindemith del material sonoro. Chávez había estado en 1922-23, en Alemania, es decir cuando Hindemith estuvo ligado a la izquierda cuando Heinz Tiessen, Stefan Walpe y otros compositores participaron en la organización berlinesa de izquierda Abeiter-Sängerbund.[15] Carlos Chávez se transformó en la alternativa 'revolucionaria'. Este hecho caracterizó a la música mexicana durante varias décadas. La lucha de Chávez por el reconocimiento oficial culminó hacia 1950. En 1946, el propio compositor recapituló el desarrollo musical de México en el siglo XX con términos que casi parecen un parte militar:

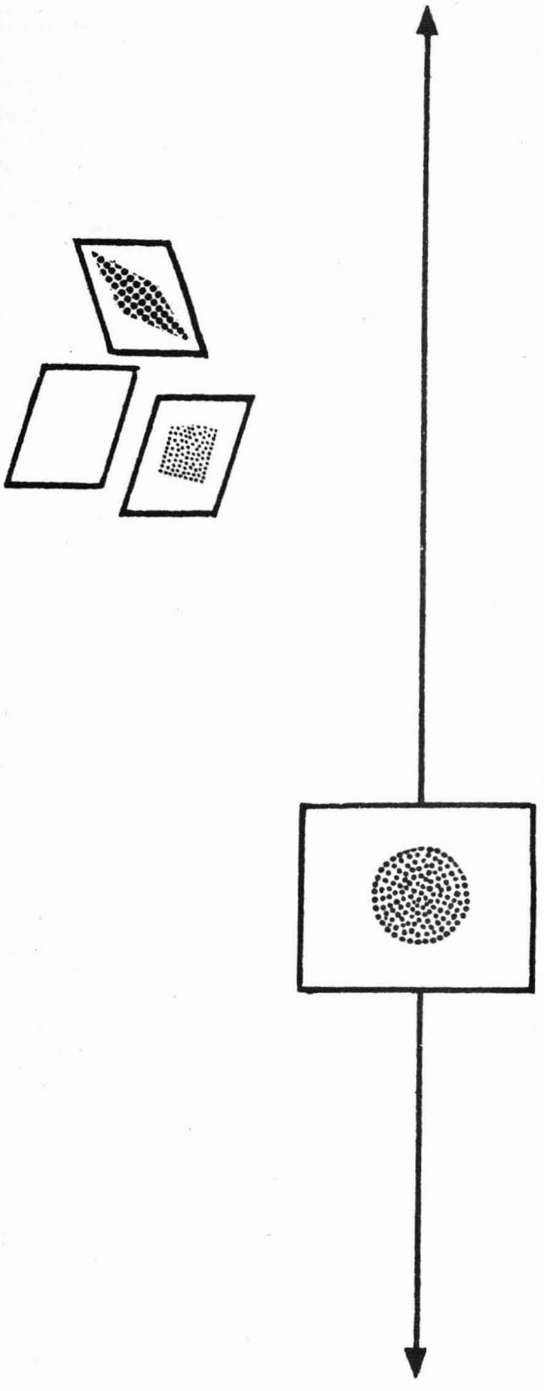
> Preparada y hecha en la paz y para la paz, esta generación [la de Castro, Rafael, J. Tello, Julián Carrillo, etc.] fue ajena, y aún enemiga, de las inquietudes de la Revolución: era más bien una generación quieta, y quietista, con un apreciable talento para la reproducción, pero con escaso y limitado talento creador... El problema de un gran arte nacional musical no está ligado al problema del llamado "nacionalismo musical", al problema de si ésta es una buena doctrina o no; para llegar a tener auténticas obras maestras de arte, nacionales, se necesita que un país llegue a tener primero: una verdadera personalidad nacional en todos los aspectos, y segundo: auténticos grandes compositores...El genio creador contiene en sí mismo, entre otros ingredientes subconscientes, esa especie de rebelión contra las influencias extrañas...El admirable resurgimiento de la pintura mexicana debido indirectamente a muchos factores diversos, se debió directamente a que allí estaban ya tres grandes pintores, Rivera, Orozco, y Siqueiros, más una pléyade de jóvenes de gran talento. No pasó lo mismo en la música. La generación de los músicos de entonces ...no era lo suficientemente fuerte ni por su capacidad artística creadora, ni por su capacidad constructora del medio social... Ponce tuvo muchas de las condiciones que hubieran sido necesarias para convertirse en el gran animador de la música mexicana, en paralelo con los pintores del 'renacimiento' artístico mexicano, en los primeros mil novecientos veintes. Pero sin duda no todas las necesarias, donde no lo fue. Le faltó tal vez la más precisa, el deseo de serlo. Gustó siempre de vivir en la paz del retiro... Es increíble que todos los músicos, maestros y discípulos por igual, jamás hayan tenido la menor inquietud por saber lo que estaba pasando fuera de las cuatro paredes del Conservatorio: lo que los nuevos músicos europeos estaban ofreciendo al mundo y lo que era en verdad, en toda su vastedad y riqueza, la música popular mexicana... Esta tremenda depresión, esta falta de ímpetu y de sentido progresista eran 'polvos de aquellos lodos'. Eran el resultado del quietismo que había ido dominando progresivamente a las generaciones musicales de fines del siglo XIX y principios del XX. Si en la historia de la música de México aparece esta gran depresión coincidiendo precisamente con el período central de la Revolución, 1910-30, no podemos considerar ese hecho como signo de debilidad de éstas. Al contrario: La Revolución fue un movimiento revelador de vitalidad, de la existencia de poderosas fuerzas de signo positivo, de afirmación de la personalidad nacional. Si faltaban hombres en algunos terrenos, no era posible hacerlos

Mode de valeurs et d'intensités

Olivier MESSIAEN

en cinco o diez años... Al lado de esta *suma total* de la cultura musical mexicana estaban los factores progresistas generales, es decir, el adelanto cultural general, las avivadas fuerzas afirmativas de la nacionalidad en todos los órdenes y la mayor capacidad creadora... Pedro Luis Ogazón, músico y pianista superior, implantador de la música pianística de Debussy y Ravel; Juan B. Fuentes, maestro que abrió las puertas a un concepto avanzado y científico de la teoría musical superior [es decir: los maestros de Chávez; a Manuel M. Ponce –con quien Chávez había estudiado piano– ya no era posible incluirlo en este contexto]; los *conciertos de música nueva* en 1925; los esfuerzos en varios sentidos hechos por el Primer Congreso de Música en 1926; la fundación de la orquesta Sinfónica de México en 1928, y, finalmente, la reorganización del Conservatorio Nacional a fines de ese mismo año [es decir, un resúmen de su propia actividad del trabajo de Chávez,] habían de acabar por producir un nuevo impulso de las fuerzas positivas de México. Una lista de nuevos compositores ávidos, trabajadores y creadores, había de resultar de aquél: Silvestre Revueltas, Candelario Huizar, Eduardo Hernández Moncada, Luis Sandi, José Pablo Moncayo y Blas Galindo."[16]

Desde esta perspectiva es imposible apreciar claramente el desarrollo musical de México. Es un ejemplo triste de crítica política, ya que la propia actividad de Chávez,[17] su ejemplar tarea por dar a conocer la música mexicana nueva de ese período su admirable labor por ampliar el repertorio de la Orquesta Sinfónica de México, su evolución como compositor, para sólo mencionar tres aspectos de su trabajo, quedan ocultos por la ferocidad inconsistente del análisis. De entrada, hay que decir que Candelario Huizar y José Rolón (nacidos en 1889 y 1883, respectivamente) son maestros de la generación de Ponce. Rolón había estudiado con Paul Dukas y Nadia Boulanger (1927-1924). Muy temprano produjo obras de orientación nacionalista (*Suite Zapotlán,* 1895 reorquestada en 1925). En las primeras décadas del siglo su música tiene una definida tendencia alemana (*Cuarteto con piano,* 1912 *Sinfonía,* 1918-19). Con el Ballet *El Festin de los Enanos* y el poema *Cuauhtémoc* (1929), Rolón da nueva vitalidad a su contribución al nacionalismo musical. Su última partitura, el poderoso *Concierto para piano* (1935) acusa un lenguaje musical violento, apoyado en una tensión ritmica y bruscas disonancias. Con esta obra y en virtud de su predilección hacia las melodías y conjuntos populares, se acercó mucho a una conjugación definitiva entre los rasgos del lenguaje musical nacional y los elementos propios de los lenguajes musicales absolutos.

En cuanto a Huizar, hay que decir que este discípulo de Campa, melodista, creador de sinfonías, apegadas a los esquemas clásicos de una rítmica rica y rigurosa–, tendió un puente entre Ponce y Revueltas y reveló cómo la "generación quietista" podía incorporarse vigorosamente a las nuevas tendencias. Por otra parte, en ese período florece también Bernal Jiménez (1910-1956). Compositor, investigador, concertista, pedagogo, escribió música sinfónica y de cámara, obras corales e instrumentales. Formado en el extranjero y hombre de una fe sincera, Bernal Jiménez recibió el estímulo y el



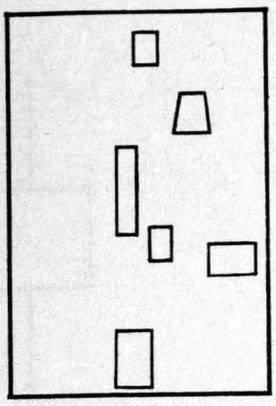
aliento de Ponce. En 1941, después del estreno de la ópera *Tata Vasco,* Manuel M. Ponce, afirmó que el joven maestro constituía "la más grande revelación" registrada por la música mexicana en muchos años. El *Concertino para Organo* de Bernal Jiménez se ha impuesto definitivamente en el repertorio de nuestra música; otras obras, entre ellas el ballet *El Chueco,* son menos conocidas. *La Pastorela,* obra póstuma, no ha sido, hasta la fecha, presentada al público. A nadie se oculta que la omisión de Bernal Jiménez[18] en la monografía de Chávez sobre la música en México era resultado de una intepretación política estrecha de la vida musical, "interpretación que más tarde entró a la musicología".

Bajo el auspicio de El Colegio de México, Otto Mayer-Serra publicó en 1941 el *Panorama de la Música Mexicana.*[19] En el prefacio agradece a Baqueiro Foster, Ponce, Revueltas, Rolón, Huizar, Sandi y Blas Galindo, la ayuda que le proporcionaron para dar término a la investigación. Cinco años más tarde, Mayer-Serra escribió el ensayo *El Estado presente de la Música en México*[20] editado por la División de Música de la Organización de los Estados Americanos. La diferencia entre uno y otro texto es tan grande que parecen de autores diferentes. Mientras en el primero hay un esfuerzo por generalizar los rasgos de la música mexicana y un intento de periodizar su desarrollo,[21] en el segundo se repite el enfoque de Chávez y, en cierta forma, se hace extensivo hasta Revueltas, Galindo y Salvador Contreras.[22] En realidad, el texto pretendía tapar con un ensayo la realidad. No se puede olvidar que Revueltas, el más penetrante impulsor del nacionalismo musical había muerto en 1940. Además, la obra de Salvador Contreras, Luis Sandi, Ayala, Eduardo Hernández, Blas Galindo y Pablo Moncayo, edificada sobre bases menos ambiciosas o tal vez más íntimas, sin pretensiones irritantes o ruidosas veleidades, seguía un curso menos inquietante, alejándose poco a poco del cuadro sinóptico de la evolución de los nacionalismos musicales, cuya cuarta fase quedó en blanco en el *Panorama de la Música Mexicana.*

El ensayo de Otto Mayer-Serra, espejo del estado de ánimo de la crítica en la década de los cuarentas, reflejó el gérmen de una nueva orientación en la cultura mexicana. Agotadas las escuelas nacionales europeas, el nacionalismo conducía al laberinto de la soledad. Era necesario, por lo tanto, adelantar el reloj al tiempo mundial. Por eso, el *Concierto para piano* (1940) de Carlos Chávez se encuentra en el centro de *El Estado Presente de la Música en México.* El cambio de lenguaje que presenta la obra del maestro mexicano, sus indubitables valores musicales y el abandono de las fuentes nacionales directas, permitían a Otto Mayer-Serra confirmar las tendencias que previó en el *Panorama de la Música en México* y ofrecer un ejemplo de *universalismo musical.*[23] Por una vez no habíamos llegado tarde: la cuarta fase en el desarrollo del nacionalismo quedaba, así, cubierta. Pero era un arma de doble filo: la evaporación de las irreductibles vías únicas en el arte se transformó en un verdadero punto de intersección de todas las tendencias. Julián Carrillo,[24] Manuel M. Ponce, Bernal Jiménez y Carlos Jiménez-Mabarak (1916)[25] se unían, desde generaciones y "escuelas" distintas, al nuevo cauce de la música. Se creaban así las condiciones para echar por la borda el dogmatismo nacional inconsecuente y el pernicioso sistema de la exclusión política.

■ A diferencia de las artes plásticas, la orientación nacionalista en la música sufrió un rápido debilitamiento. Carente de una base ideológica (el único artista vitalmente comprometido con la lucha social fue Revueltas), sin estímulos externos para la creación (aún en nuestros días no existe un público estable; el compositor tiene que desempeñar varios empleos; no hay una editora de música con capacidad competitiva en el mercado del país y menos en los mercados extranjeros), tempranamente repudiada por su principal impulsor y sin un núcleo coherente de compositores en que apoyarse, la tendencia nacionalista no alcanzó a constituir una escuela en el sentido estricto del término. El trabajo de Blas Galindo, posterior a los *Sones de Mariachi* (1940-41) no logró superar el modelo de Revueltas. Además, muchas de sus obras tienen un carácter incidental: me refiero a las partituras que ha escrito por encargo, vinculadas a programas históricos o a la creación de ambientes sonoros. Lo anterior vale para Galindo y para el resto de los compositores identificados con el nacionalismo como José Pablo Moncayo, Luis Sandi, Eduardo Hernández, Salvador Contreras y Daniel Ayala, maestros cuya contribución a nuestra cultura musical, dicho sea de paso, bien puede colocarse al margen de escuelas y tendencias. En este contexto puede situarse también a Luis Herrera de la Fuente (1916), Salvador Moreno (1916) y otros compositores menores. En cierto sentido, la labor de todos estos músicos fue una transición que preparó el surgimiento de la actual generación. Por eso cobra importancia fundamental el análisis de las causas que determinaron el debilitamiento de la música nacionalista.

Si exceptuamos a Manuel M. Ponce y Revueltas, *la decisión de abrazar una corriente nacional aparece, particularmente en Chávez, no como el resultado de una evolución natural del lenguaje artístico, sino como el fruto de una actitud intelectual.* Así, dado que la investigación folclórica en la forma avanzada que fue promovida y realizada por Bela Bartok y Zoltan Kodály no existía en México, el eclecticismo y la arbitrariedad se encuentran en los orígenes políticos de esta tendencia. Nada más alejado de una postura intelectual que la posición asumida por Revueltas. Lo mejor de su obra, tanto en la producción sinfónica como en las piezas para voz y piano, son aquellas partituras inspiradas por una libre elección y, consecuentemente, singularizadas por la fidelidad del lenguaje al reflejar el objeto elegido. La frescura de su música, el arrebato regocijante, la ternura y el aura sonora nacional sólo

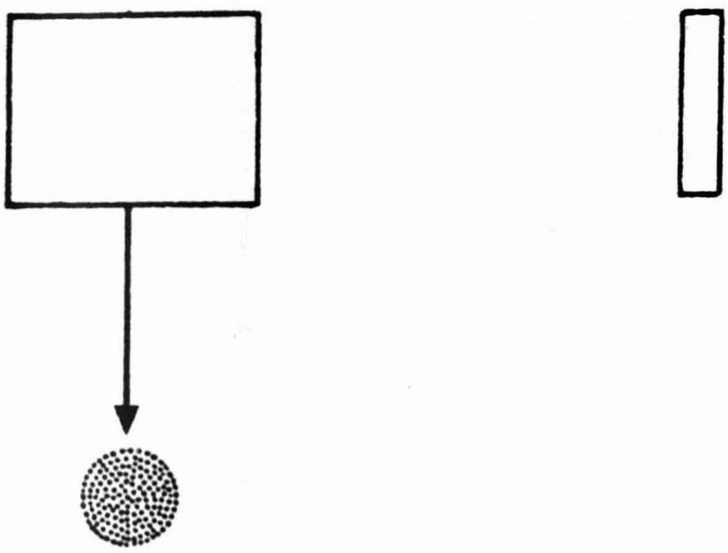


aproximadamente se repiten cuando Blas Galindo y José Pablo Moncayo recurren a la "cita" folclórica directa, sin una elaboración estructrual y sin una asimilación a un lenguaje musical propio, pero engalanada con el espléndido ropaje de la gran orquesta. El *Huapango* de Moncayo y los *Sones de Mariachi* de Galindo constituyen el punto más alto de este método para tratar las fuentes nacionales; sin embargo, su antecedente directo no está en *Cuauhnahuac* (1930) o *Redes* (música incidental para la película del mismo nombre, 1935) de Revueltas, sino en la *Obertura Republicana* (1935) de Chávez, un arreglo, para orquesta, de la *Marcha Zacatecas,* el vals *Club Verde* y la *Adelita.* La *Sinfonía India* (1935) de Chávez, tiene del pasado precortesiano lo mismo que la Filosofía de Samuel Ramos de las consmovisiones indígenas, de ahí que el modelo más cercano a Moncayo y Galindo lo fuera la *Obertura Republicana,* aunque el material temático de los *Sones de Mariachi* y el *Huapango* no sea tan esquemático y duro y tenga un tratamiento más libre.

Las transformaciones que se introdujeron en el *Conservatorio Nacional de Música* culminaron en la erección de un nuevo edificio, pero *no lograron formar una escuela mexicana en los diversos campo de la ejecución, de la dirección o de la composición. La falta de coherencia en la educación musical impidió la formación de una academia congruente con la realidad nacional y capaz de reflejar críticamente las tendencias mundiales.* La formación del artista quedó así sujeta a la inquietud individual: el músico fue obligado a descubrir por sí mismo el mejor camino para su desarrollo. Por eso, *los cambios que se producían en la música europea fueron una tentación para los músicos que, al inicio de su carrera, optaron por la tendencia nacionalista.* La politonalidad, el lenguaje dodecafónico y más tarde el método serial acabó por superponerse en el trabajo de esta generación o de la inmediata posterior. Además, la actividad académica de Rodolfo Halffter[26] (que se incorporó desde 1939 a la vida musical de México) y de Carlos Jiménez-Mabarak, sumadas a la difusión que la *Orquesta Sinfónica de México* hacía de la obra de Debussy, Satie, Stravinsky, Ravel, Falla, Poulenc, Milhaud, Sibelius, Britten, Copland y otros compositores, modificaron el cuadro teórico y la base práctica de la generación de músicos que habría de seguir a los nacionalistas: Armando Lavalle (1924), Manuel Enríquez (1926), Joaquín Gutiérrez Heras (1927), Francisco Sabín (1930), Alicia Urreta y Mario Kuri Aldana (1931) son maestros cuya obra se acercó hasta la promoción más reciente, dentro de la que se destaca el trabajo de Leonardo Velázquez (1935), Héctor Quintanar (1936), José Luis González (1937), José Antonio Alcaraz (1938), Manuel de Elías (1939), Eduardo Mata (1942), Mario Lavista (1943), Julio Estrada (1943), Francisco Núñez (1945) y José Antonio Guzmán (1946).

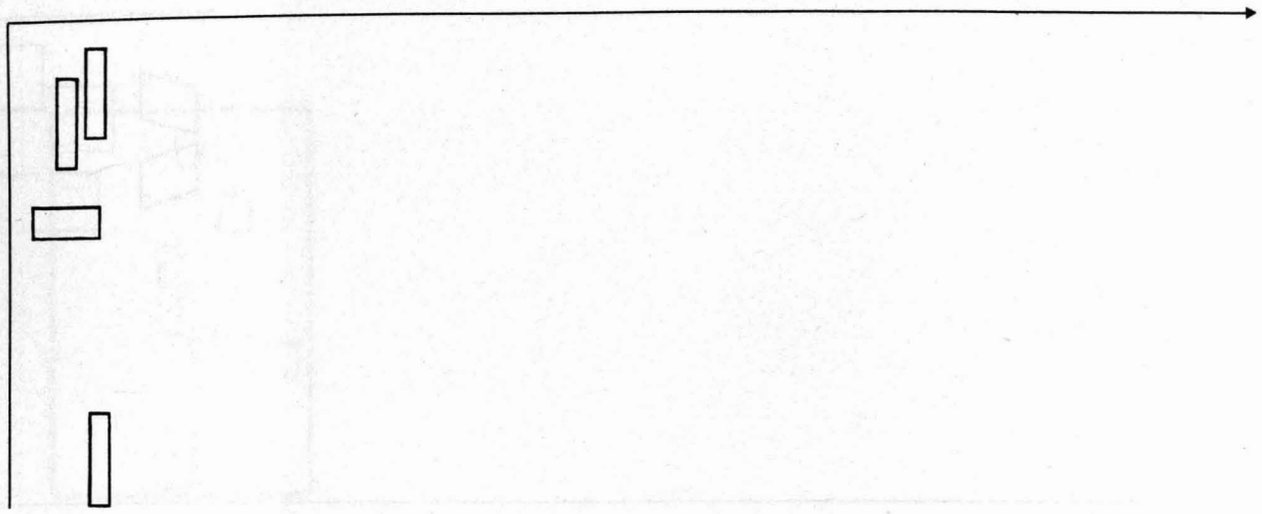
Durante un largo período del desarrollo nacional los *Sones de Mariachi* y el *Huapango* fueron eregidos en algo así como la conciencia musical del país. A lo largo de veinte años, de 1940 a 1960, México entró en un período de desarrollo más o menos "sostenido", gracias a las transformaciones a que condujeron las grandes luchas populares desplegadas en el régimen de Lázaro Cárdenas y a las condiciones favorables que se crearon en la postguerra. *El nacionalismo musical fue sacralizado. Era una "demostración" de la coherencia entre la seudocultura musical y cinematográfica auspiciada por la burguesía mexicana y el arte profesional. Un arte nacional sin la contaminación política que la pintura manifestaba.* Las puertas de Estados Unidos se abrieron para Carlos Chávez. Pero el nacionalismo musical en el pecado llevó la penitencia: sin una fuerza interior que lo impulsara y sin un nexo orgánico con el movimiento histórico no pudo ir más allá de las cantatas y oberturas mexicanas ni resistir la presión de las tendencias musicales europeas. El nacionalismo musical está todavía abierto a una continuidad auténtica, sus fuentes no fueron agotadas ni asimiladas a un *corpus* filosófico musical propio.

Manuel Enríquez fue el primero en darse cuenta de los peligros que representaba el nacionalismo musical transformado en pobre academia oficial. Su esfuerzo por renovar el lenguaje musical, incomprendido y negado por sus propios compañeros de trabajo y frenado por los obstáculos artificiales de la política musical, culminó en 1969 cuando su producción (Ixamatl, 1969) fue incorporada a los festivales de música nueva de Donaueschingen, Alemania. Manuel Enríquez nació en Ocotlán, Jalisco, en 1926. Estudió música con su padre. Posteriormente asistió en Guadalajara a las clases de violín de Ignacio Camarena y empezó a estudiar composición con Miguel Bernal Jiménez. Durante varios años fue concertino de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara. En 1955 ingresó a la Escuela Juillard de Nueva York donde perfeccionó la técnica del violín con Juan Galamian y amplió los estudios de composición con Peter Mennin. Abierto a las tendencias modernas e informado de los cambios en la música mundial, Enríquez fue una fuerza purificadora en la Escuela de Música de la Universidad Nacional y en el Conservatorio Nacional de Música. "Poderoso talento pletórico de ideas musicales vigorosas e interesantes y dueño de una exaltada imaginación que le permite encontrar nuevas formulaciones y sonoridades diferentes",[27] Enríquez reveló desde su producción inicial una actitud renovadora y una fresca posición anticonvencional. Desde la *Música Incidental* (para orquesta de cuerdas, 1952) hasta el *Concierto para piano* (1972) y *Encuentros* (1972), Enríquez ha revitalizado su lenguaje, aunque a veces afloran elementos de su primera formación, más cercanos a las *ideas habituales de la música* (Uwe Frisch)[28] que a las concepciones actuales sobre el tratamiento del material sonoro. Mientras Francisco Sabín, Alicia Urreta y Armando Lavalle, han seguido un derrotero cercano al de Enríquez, Joaquín Gutiérrez



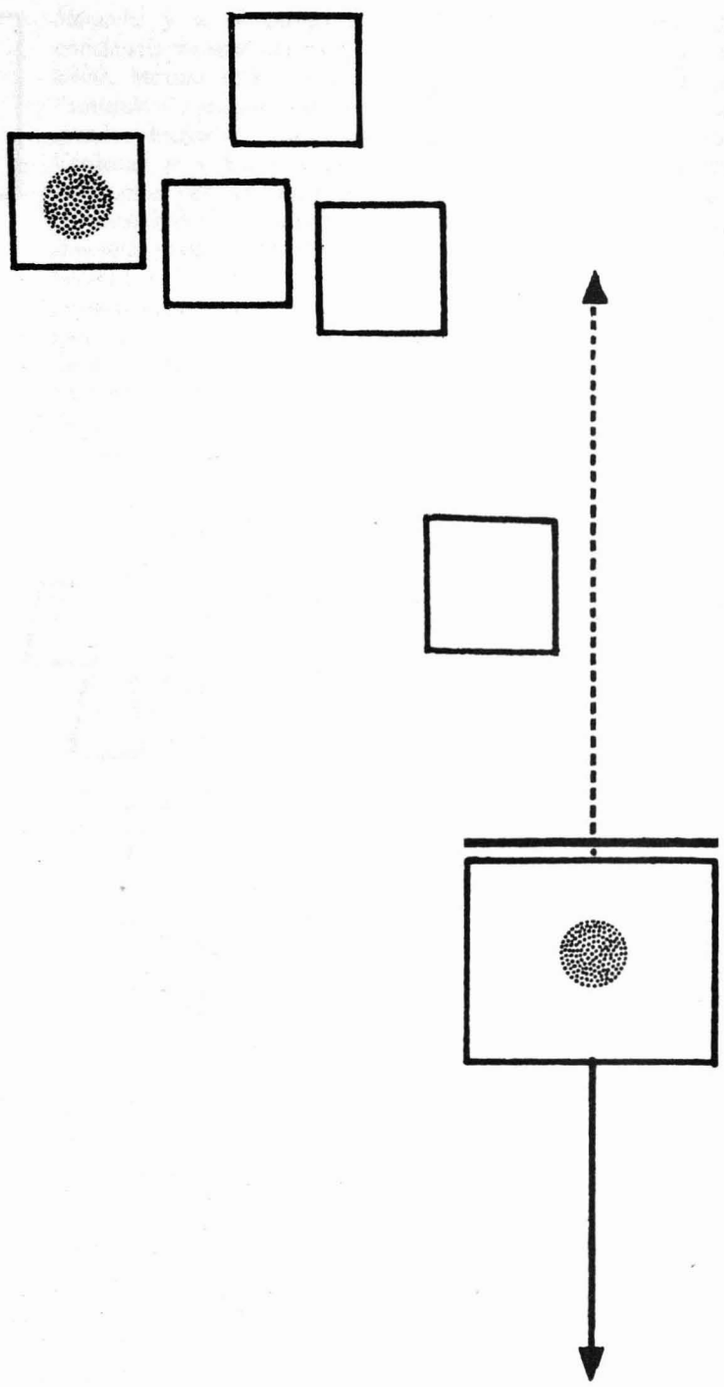
Heras[29] y Mario Kuri-Aldana,[30] optaron por una vía tal vez más excepcional que conservadora. Según palabras de Gloria Carmona, se trata de un esteticismo poético y refinado en el primero y de un neo-nacionalismo en el segundo. Gutiérrez Heras y Kuri-Aldana serían así, en una situación caracterizada por el pluralismo musical, la verdadera transición a la música contemporánea. Tanto por sus estudios como por lo depurado de su lenguaje, ambos maestros están dotados para pasar a la vanguardia sin necesidad de procedimientos artificiales o irresponsables. El respeto a su propia línea de acción parece responder, como en el caso de Eduardo Mata, a una íntima convicción musical. En todo caso, la coexistencia de diversas concepciones artísticas es un síntoma general de la época y un fenómeno saludable en nuestro medio. La experiencia de otros países demuestra que la innovación una vez desarrollada conduce a transformar la diversidad en exclusividad, abriendo zonas irreductibles y dicotomías artificiales. Por eso hemos afirmado que el cambio, aunado a la persistencia, siendo una dualidad contradictoria, en las condiciones de nuestro país permite (y permitirá) dar continuidad a promisorias experiencias artísticas que, en su tiempo germinal, fueron mutiladas. Las nuevas tendencias de la música ya no pueden ser analizadas, ni técnica ni musicalmente, si sólo consideramos los parámetros del desarrollo musical de México. Inmersa en una corriente internacional de renovación, representada por compositores que son entre 10 y 30 años más jóvenes que sus maestros europeos o norteamericanos, generada en un país que afronta graves problemas económicos y sociales pero que al mismo tiempo no presenta las brutales formas de enajenación propias de las naciones capitalistas desarrolladas, la música nueva madura en un período histórico que plantea grandes y complejas exigencias a la creación artística. Por eso, el aporte producido en los últimos diez años por los músicos mexicanos necesita ser contextuado en el terreno que le transfiere pertinencia, el ámbito de la renovación creadora de los lenguajes artísticos.

■ Resultado del esfuerzo humano por perfeccionar los instrumentos de la cognición científica y por depurar los medios que permiten tanto la comunicación como la formación de la personalidad social, la curiosidad semiótica es un rasgo distintivo del siglo XX y constituye un aspecto esencial del contenido de nuestra época.[31] La investigación sobre la naturaleza de los lenguajes (naturales, artificiales y artísticos), el desarrollo de la teoría de la información y la creación de complejos ordenadores han afectado a la actividad artística en distintos planos y desde múltiples direcciones. El acercamiento entre la ciencia y el arte y el carácter interdisciplinario de muchas experiencias musicales contemporáneas eran inevitables. La razón es clara: *en el fondo, la ruptura con la tradición que plantearon las llamadas vanguardias artísticas*[32] *fue, esencialmente, una subversión de los lenguajes consagrados y una alteración del papel del receptor de la obra de arte.*



A partir del *clave bien temperado,* el lenguaje musical de Occidente se instauró con un repertorio integrado por doce sonidos. Dentro de ese catálogo sonoro y como subconjuntos subsidiarios, se formaron doce escalas diatónicas mayores y doce escalas menores. Impuro y contaminado, el repertorio convencional de doce sonidos y sus escalas subsidiarias de 7 grados tenía en su base más lejana a una escala griega. El sistema de reglas para operar con este catálogo sonoro, que simétricamente vinculaba la melodía y la armonía, durante un largo período no consideró ni a la escala cromática (los doce sonidos del repertorio) ni a las dos escalas de tonos enteros, como subconjuntos capaces de generar un sistema diferente de reglas. Por eso, el cromatismo postromántico (una desviación de las reglas consagradas pero todavía dentro de un rango de dispersión permitido), la escala impresionista de seis sonidos (que generó nuevas reglas y fue la primera gran ruptura) y la serie dodecafónica (que dio origen a un nuevo lenguaje musical cuya decodificación todavía afronta agudas dificultades) no plantearon mayores problemas que los que representa la utilización artística de los subconjuntos. Aún así, se levantó por primera vez una barrera entre el compositor y el público. *Sin embargo, el conjunto finito de elementos (los doce sonidos), que a partir de un sistema de reglas permite obtener combinaciones infinitas (el corpus artístico musical), permaneció inmutable.* La decodificación de los lenguajes artísticos comenzó a revelar el profundo sentido de *dictum* de Marx: *para gozar el arte hay que ser artísticamente culto.* La experiencia posterior hizo de esta fórmula la piedra de toque de la crítica científica de los lenguajes artísticos basados en la renovación creadora de los medios y recursos técnicos y la implantación de nuevos sistemas de reglas derivadas de nuevos repertorios sonoros.

Hacia 1910-1930 se comenzaron a sentar las premisas y a crear las condiciones para un cambio radical en las bases de la música occidental. Aportes diversos, procedentes de muy variadas fuentes e inquietudes acumularon gradualmente los elementos para renovar el repertorio sonoro, los medios y recursos técnicos y la concepción espacio-temporal de la música, es decir, el método para organizar el sonido en la obra de arte: Schillinger madura la investigación sobre la estructura de la música que habría de conducir a su obra fundamental *Las Bases Matemáticas de las Artes;* se inicia la creación de música para instrumentos electrónicos; Carrillo logra sistematizar repertorios sonoros de microintervalos y compone sus primeras obras; Milhaud, Satie y Varèse (*Coeforas,* de la trilogía de Esquilo la *Orestiada,* 1915; ballet *Parada,* 1917; *Integrales, Ionización,* 1927; 1931; respectivamente) utilizan el ruido combinado con otros elementos; Henry Cowel, a partir de 1912 utiliza los clusters; Schönberg crea el método dodecafónico; Bartok y Kodály revolucionan la investigación folclórica sobre la base de la revelación de las reglas que gobiernan la

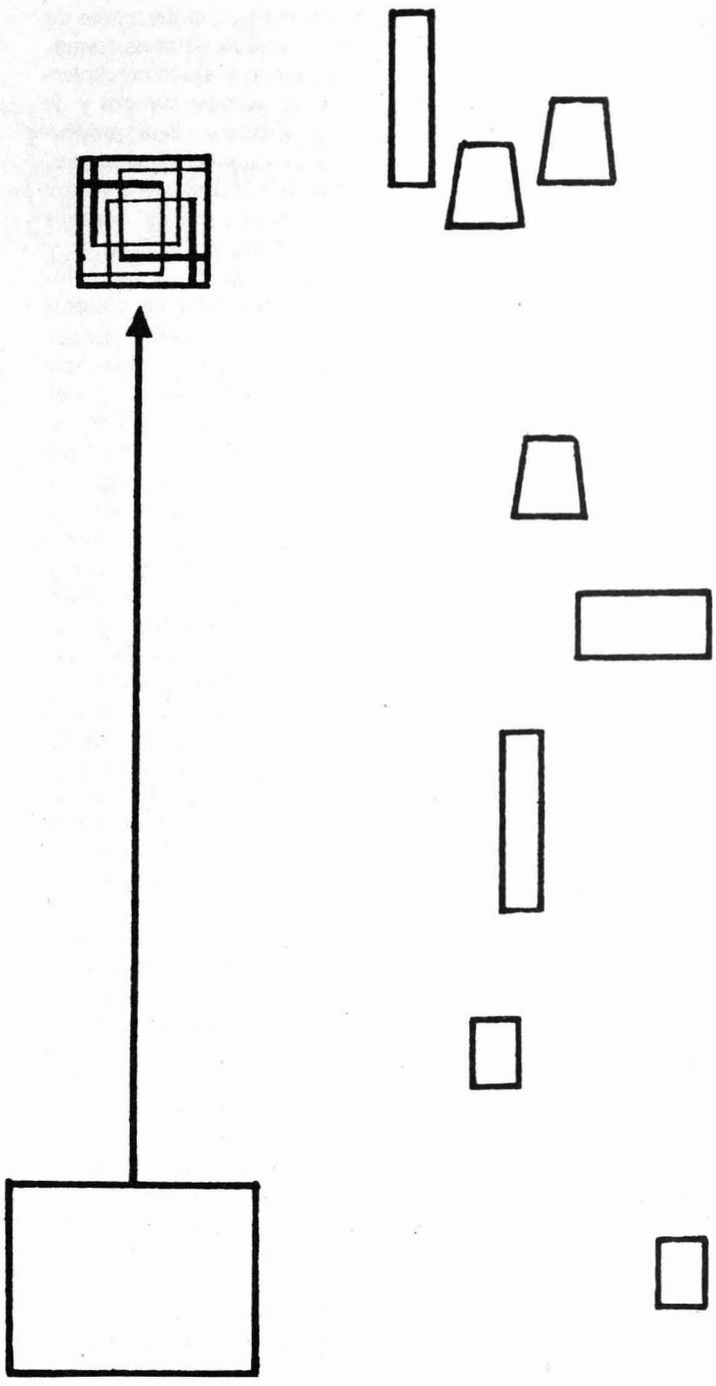


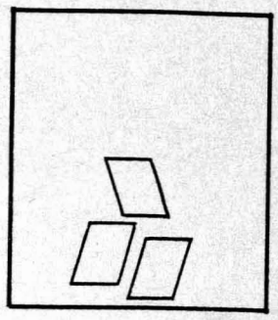
melodía (escala), la armonía y el ritmo populares; el derrumbe de la concepción europeo-centrista condujo al análisis de otras formas cobradas por la asimilación artística del mundo y al reconocimiento de la pertinencia y la autenticidad de los sistemas sonoros y de los complejos polirrítmicos orientales y africanos. Este proceso crecía paralelamente a la profundización de cambios substanciales en la música occidental. La última producción de Debussy muestra una tendencia a organizar el material a partir de "grupos" sonoros autónomos, Webern confiere fuerza propia al timbre, la duración y la intensidad, Charles Yves crea una música que altera todos los principios estructurales clásicos, Stravinsky desarrolla las técnicas polimétricas y polirrítmicas, Messiaen deriva nuevas escalas ("modos") de la gama cromática de doce sonidos... Estas dos líneas tuvieron convergencia en los célebres cursos de verano de Darmstadt que, desde 1946 y conjuntamente con los festivales de música nueva (Baden-Baden, Donaueschingen, etc.) se transformaron en un centro de confrontación de las tendencias avanzadas y en una tribuna para abordar los problemas musicales más acuciantes. Precisamente en los cursos de 1949, en Darmstadt, Messiaen compuso su obra serial *Modo de Valores y de Intensidades,* dentro del ciclo *Cuatro Estudios sobre el Ritmo* (1949-50) (Editions Durand Paris, 1950, The musical heritage society Inc., Stereo MHS, 1069. Yvonne Loriod, piano). En esta partitura Messiaen confiere igual valor estructural al timbre (Attaques), la intensidad y la duración (valeurs) que a la serie dodecafónica[33] El hallazgo de Webern difundido por Leibowitz se había materializado dentro de un sistema de reglas. El reconocimiento de un maestro consagrado como Messiaen, consagraba al serialismo. Entre el *Modo de Valores y de Intensidades* (1949) y el *Martillo sin Dueño* (1954) de Boulez median apenas cinco años. Se había llegado al punto crítico. Así como Proust no rompió radicalmente con las estructuras narrativas tradicionales, Schönberg tampoco alteró las de la música. Por eso la partitura de Messiaen, al subvertir desde la raíz la estructura de la obra de arte, dio culminación al proceso de ruptura del lenguaje musical dentro del desarrollo *clásico,* por así llamarlo, del arte sonoro occidental. La espiral que abriera Juan Sebastian Bach dio un giro completo. *La creación de nuevos repertorios sonoros, el empleo de nuevos instrumentos musicales y la elaboración de nuevos sistemas de reglas tenían desbrozado el camino.* En los cursos y festivales posteriores la música concreta (Schaffer, Pierre Henry, Berio, Maderna, Boulez, etc.) la música electrónica (Krenek, Pousseor, Maderna, Stokhausen, Cristóbal Halffet, etc.), el indeterminismo (John Cage, Mauricio Kegel, Bussotti, etc.) y la música realizada por medio de ordenadores (Hiller, Xenakis, Barbaud, Koenig, Mestres, etc.) se impusieron vertiginosamente. El surgimiento de códigos sonoros personales, la impresición de los nuevos sistemas, la carencia de sistemas de reglas dentro de cada tendencia, el predominio de la vista sobre el

oído en la nueva escritura musical y la incorporación indeterminada del público en la realización de la obra musical, si bien modificaban la relación del receptor con la obra de arte y abrían sugestivas experiencias, acabaron por crear una Babel musical. En 1964 se efectuó en Darmstadt un congreso especial sobre los problemas de la notación musical. No se llegó a ningún lado. Pero al reconocer la inevitable ruptura generalizada con la tradición, simultáneamente se acepta el fin de la etapa "tecnológica" en la experimentación musical. *En adelante, el compositor ya no podía atenerse al hecho de no tener nada que decir para justificar una provocación estéril.* Los *significantes* carentes de *significado,* el rico *corupus* sonoro acumulado, debía ser preñado de contenido.

Es esta la alternativa heredada por la nueva música de México. La incorporación de los compositores mexicanos a las nuevas tendencias de la música se produjo bajo distintas condiciones y en momentos diferentes. Mientras Manuel Enríquez, Francisco Sabin y Héctor Quintanar asimilaron *desde México* los cambios en el lenguaje musical, Julio Estrada, Mario Lavista y José Antonio Alcaraz se formaron directamente en los centros de renovación, recibieron cursos de los compositores más controvertidos y participaron, haciendo su propia experiencia, en los laboratorios donde nacía la música concreta y electrónica, donde se implantaba el serialismo y los procedimientos aleatorios y donde se generaban las fuerzas de irradiación internacional. Mientras los primeros llegaban al dodecafonismo y a los procedimientos de la escuela polaca, los segundos los tomaban como punto de partida. Este hecho determinó una oscilación en el lenguaje artístico que, a veces, se apoya ambivalentemente en los recursos precedentes y en técnicas modernas: la crítica ha advertido esta conjugación de tendencias en Enríquez y Sabin, pero se manifiesta también en Lavalle y José Luis González. En Manuel de Elías es todavía más evidente. Sin embargo, en los nuevos maestros predomina el esfuerzo por reforzar la nueva coherencia estructural de la música imprimiéndole un sentido humano a la creación. En países como el nuestro, la dicotomía contradictoria que se ha venido desarrollando entre *tecnología* (o lo que es lo mismo la creación de lenguajes despojados de contenido, verdaderas expresiones de la alienación) y *apropiación artística* puede encontrar una solución verdaderamente creadora, que insufle vida a los grandes hallazgos sonoros y estructurales. La evolución individual de nuestros compositores se mueve cerca de esta dirección.

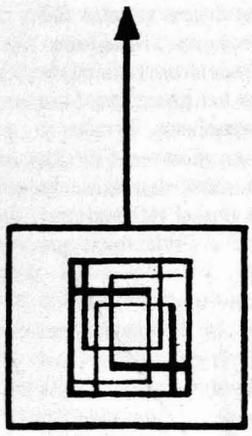
Héctor Quintanar, nacido en la ciudad de México, estudió en la Escuela Superior de Música y en el Conservatorio Nacional. Blas Galindo, Rodolfo Halffter y Carlos Jiménez Mabarak, fueron sus maestros. En 1960 ingresó al taller de composición de Carlos Chávez. Más tarde asumió la dirección del plantel e introdujo las técnicas electrónicas y concretas. Realizó estudios en Nueva York y París. De la *Sinfonía Modal* (1961-62) a su última producción

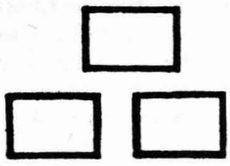




–*Aries,* para orquesta (1974); *Quinteto* (1974), para flauta, trompeta, violín, contrabajo y piano–, Quintanar ha explorado diferentes tendencias. Su obra funde técnicas seriales, concretas y electrónicas en un despliegue cuya continuidad le ha permitido entrar a los repertorios de las orquestas, y la edición de discos. "Junto con el Quinteto (1974)... la Sonata para tres trompetas me parece la obra más redonda, lograda e importante escrita hasta el día de hoy por Quintanar... Desde su estreno en la Casa del Lago en 1967, escribí que la Sonata para tres trompetas de Héctor Quintanar (1936) es una auténtica obra maestra. Satisfacción indudable recorrer esta intrincada superficie, su granulación y texturas. Estas últimas constituyen el hallazgo más notable de la partitura: inscrita dentro de una escritura postlutoslavskiana, la obra se conecta a la vez con auténticas raíces de la mejor "tradición" contemporánea y explota el mundo de la articulación instrumental con éxito notable". Articulación instrumental que ya en *Ilapso* (1970) para clarinete, fagot, trompeta, trombón, percusión, y violín y contrabajo, escrita por encargo del conjunto alemán, *Musika Nova Ensamble* y presentada en un concierto del Grupo Proa que incluía obras de Lavista (*Diacronía*), José Luis González (*Estratos*) y Manuel Enríquez (*Concierto para ocho*), había encontrado un ámbito sonoro sobrio y evocador dentro de una estructura libre y fluida. De las obras presentadas por el Grupo Proa, merecen atención, en este contexto, las de Sabin (*Quasar,* 1970), José Luis González (Estratos, 1970) y Manuel Enríquez. *Quazar* para órgano, percusiones y cinta magnética constituye, junto con las *Improvisaciones No. 3* (1970) de Eduardo Mata, lo más destacado del primer concierto de *Proa.* La obra de Sabin fue ejecutada con proyección simultánea de la partitura, sin duda dotada de un cierto valor plástico. Sin embargo, en ningún momento se da más importancia a la presencia espacial, gráfica, que a la estructura interna del material sonoro. *Quazar* revela la capacidad de Sabín para asimilar las nuevas tendencias sin romper la coherencia de su lenguaje, vinculado a las búsquedas espaciales de *Ligeti.* El hilo interno que une orgánicamente una etapa con la otra en la evolución de Sabin, pone de relieve la autenticidad artística del compositor. Cuando examina el *Concierto para Ocho* de Enríquez, Uwe Frisch interpreta esta superposición contradictoria de elementos, en otro sentido: considera que en las últimas partituras de Enríquez (no sólo en el *Concierto*), el compositor ha transformado más la expresión gráfica que los procedimientos de composición. Ciertamente es un riesgo que está presente en muchas de las corrientes actuales. Creo que Enríquez, cuya obra e inquietudes han estado siempre cerca de Sabin, ha salvado este obstáculo, independientemente de las variaciones futuras que su lenguaje pueda todavía presentar. De la obra de José Luis González *(Estratos, para doble quinteto, alientos y cuerdas)* me interesa subrayar su carácter: se trata de música de programa que pretende traducir, por medio de un código sonoro, "Los cuatro estratos del ser humano". La partitura tiene cuatro secciones: *Vertiginoso* (estrato físico-químico), *Calmo* (vegetativo), *Impetuoso* (animal) y *Final* (espiritual). La adhesión de González a los procedimientos que desarrollaron, entre otros maestros contemporáneos, Xenakis y Penderecki y que se manifiesta claramente en *Cosmos* (1968), determina la sonoridad, la articulación y la tensión dramática de *Estratos.* Este método puede ser más peligroso que el refinamiento gráfico de la *presencia espacial* de la música, si consideramos que está prácticamente agotado.

El interdeterminismo de John Cage fue introducido en México por Julio Estrada. Durante 1970 trabajó en la integración del *Conjunto Pro-Nueva Música* con estudiantes de la escuela Nacional de Música. El mismo año hizo su primera presentación en la Casa del Lago con tres estrenos en México: *Concierto para piano y orquesta* (1957-58) y *Comunicación* (textos) de John Cage y *En Do* de Terry Riley. En 1971 y con el mismo conjunto y también en la Casa del Lago ofreció obras de Rzewsaki, Stockhausen y el propio Estrada (*Solo,* para cualquier instrumento o número de instrumentos, 1971). Esta actividad fue extendida a *La Casa de la Paz,* al *Museo Tecnológico* (en un concierto multitudinario con 10 pianistas), en parques públicos con trasmisión simultánea por radio, etc. Al mismo tiempo, Mario Lavista, que participaba en el *Grupo Quantas,* desarrolloó una intensa actividad presentando improvisaciones en la vía pública. Los eventos lograron atraer la atención sobre estas tendencias (incluso se realizó un homenaje a Julio Estrada por televisión, que el compositor tomó un poco en broma). Julio Estrada, que había estudiado en México con Manuel de Elías, Sally Van Den Berg, Julián Orbón, Gerhart Muench, etc., durante 1965-1969 tomó cursos en Francia y Alemania con Messiaen, Nadia Boulanger, Jean Etienne Marie, Stockhausen, Pousseor, Xenakis, y otros. Actualmente trabaja con ordenadores, en un campo de la música poco explorado en México. Hay obra suya grabada: *Memorias* (1971), editada por la UNAM, y *Canto Tejido* (1973), publicada por la Sociedad Mexicana de Música Contemporánea. Ambas obras se alejan del determinismo absoluto de *Solo.* Alcaraz ha situado a la segunda en el contexto de la síntesis Debussy-Webern y ha subrayado la fuerte dosis de expresividad que palpita en su aura sonora, a pesar del refinamiento y la discreción en el tratamiento de la trama acústica. También Mario Lavista (estudios: con Quintanar y Halffter; Taller de Composición del Conservatorio Nacional –1963/1967–; autor de una *Sinfonía Modal* qu procede de 1965), asimiló las nuevas tendencias en sus fuentes: música experimental y grabación con Jean Etienne Marie: "el azar en la música contemporánea" con Henry Pousseor dentro de los cursos de Darmastadt; composición y análisis con Stockhausen y Pousseor, en Colonia. Hay obra de Lavista publicada por *Ediciones Mexicanas de Música.* Su producción electroacústica se inició en 1969

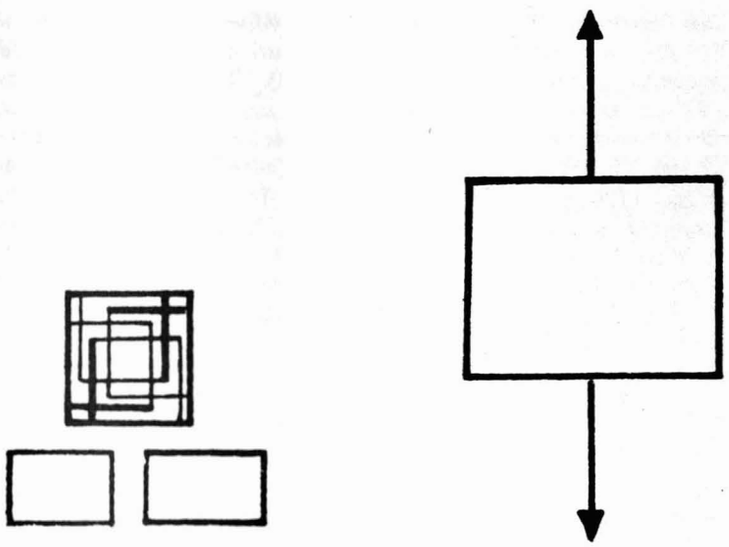




(Kronos), aunque ya en el *Divertimento para Quinteto de Alientos* (1968), en la segund versión, había dado entrada a instrumentos electrónicos. El Grupo Proa presentó en 1970, *Diacronía,* para cuarteto de cuerdas. Lavista "representa un juego en torno del concepto de tiempo, su manifestación sonora y cierta variabilidad del parámetro "duración" si bien dicha variabilidad ha sido calculada de tal manera que no altera el carácter estructural, la naturaleza básica distintva de los diversos elementos sonoros que integran la partitura. Se utilizan como factor construtivo de importancia central sonidos largamente sostenidos como ara que se borre de la conciencia del oyente el recuerdo de lo *Quinteto de Alientos* (1968), en la segunda versión, había dado entrada a instrumentos electrónicos. El Grupo Proa presentó en 1970, *Diacronía,* para cuarteto de cuerdas. Lavista "representa un juego en torno del concepto de tiempo; su manifestación sonora y su percepción auditiva... la representación gráfica misma da pie a cierta variabilidad del parámetro "duración" si bien dicha variabilidad ha sido calculada de tal manera que no altera el carácter estructural, la naturaleza básica distintiva de los diversos elementos sonoros que integran la partitura. Se utilizan como factor constructivo de importancia central sonidos largamente sostenidos como para que se borre de la conciencia del oyente el recuerdo de lo que los precedió, atenuando así su sentido de la articulación musical, con lo que prácticamente desaparece la posibilidad de percibir en detalle la estructura global de la obra (en caso de haberla, ya que el procedimiento de composición indicado la vuelve redundante). Este último fenómeno convierte al discurso sonoro en un mero fluir inabarcable de eventos musicales en el tiempo, hecho al que se alude precisamente mediante el título de Diacronía".[35] En 1971 la Orquesta Sinfónica Nacional presentó en estreno mundial la obra *Continuo.* La partitura fue repuesta en 1975 en un concierto que incluía *Ramificaciones* de Ligeti, ex-maestro de Lavista. En la tensión espacial del sonido, *Continuo* revela nexos con *Volumina* (1962) de Ligeti. José Antonio Alcaraz, que igual que Estrada y Lavista nació en la ciudad de México, por su formación, por la orientación de su obra y por su estética musical, se inscribe en la corriente renovadora más reciente. En México estudió en el Conservatorio Nacional de Música. Fue becado de la UNESCO y realizó estudios en Francia, Italia, Holanda e Inglaterra. Discípulo de Maderna, Boulez, Ghedini y otros. Su actividad se ha extendido a la crítica, el teatro y la cinematografía.

En el lapso que nos ocupa escribió *Arbre, D'or, Asux, Tetos* (1965), *Luido* (1965-66) y *Retorno maléfico* (1972) y *Quadrivium* (1975). Aunque en los últimos diez años Eduardo Mata concentró su trabajo en la dirección de orquesta, actividad en la que ha logrado relevantes éxitos,[37] su obra se inscribe dentro de la nueva música y constituye una de las experiencias más responsables y serias. A partir de la *Sçnata para piano* (1960) y el ciclo *Improvisacioines* (1960-1970) ha desarrollado un lenguaje que incorpora sobriamente elementos de las corrientes musicales avanzadas. Alicia Urrueta, Manuel de Elías, Federico Ibarra y Francisco Núñez completan el cuadro de la música contemporánea dentro de un panorama que, a pesar de estar erizado de dificultades (Alicia Urueta estrenó en 1975 su opera *Leyenda de Doña Balada,* en el escenario reducido e impropio de la Galería el Agora), presenta una nueva coherencia y un nuevo y alto nivel técnico. Manuel Enríquez, Lavalle-García y los compositores cuya actividad se aproxima a la creación de obras definitivas muestran que en México se están integrando las condiciones para el florecimiento del arte musical.

Hasta ahora la nueva música se ha movido entre *cosmos, quazares, galaxias, estructuras geométricas, ludios, ilapsos, memorias, timbres, estratos, continuos, móviles,* y otros temas y títulos, más o menos parecidos, que, del mismo modo, revelan un cierto extrañamiento ante el material sonoro y un esfuerzo por adherir un contenido a la obra. Parece música de programa, en la que los elementos están tejidos con la evocación accidental que sugieren los recursos técnicos y sin una verdadera apropiación consciente de la vida y de la realidad. Es como si los acontecimientos de 1968 no hubieran afectado a la creación musical. En este sentido, nuestra música se encuentra frente a la misma alternativa a la que llegaron todas las tendencias avanzadas: *los lenguajes artísticos carecen de autosuficiencia; son repertorios de elementos y sistemas de relas vacíos, que, por sí mismos, no representan nada, nada contienen.* La palabra remite a la palabra, o el sonido y el ruido remiten al sonido y al ruido, sólo cuando la autoconsciencia de la enajenación, el vacío espiritual, quiere mostrar, exactamente, su



vaciedad, como en John Cage. De lo contrario hay que llenar de algo a los nuevos catálogos de significantes: Stockhausen espera que los extraterrestres, en un curso de dictado musical, le llenen sus repertorios; Nono optó por la revolución.

■ *En México, el gran precursor de las nuevas tendencias fue Julián Carrillo. A poco más de 100 años de su nacimiento (1875-1975) la vitalidad de sus concepciones es confirmada por la orientación mundial de la música. Carrillo fue el primer compositor que en nuestro medio –y, en el contexto internacional, al mismo tiempo que los más lúcidos reformadores de la música– advirtió la necesidad de enriquecer el lenguaje musical con nuevos materiales sonoros. El campo de su actividad artística y teórica se extendió a casi todas las parcelas de la investigación y la creación musical contemporáneas. Así, luchó por la matematización de la base técnica de la música: este método fue aplicado para calcular las frecuencias de los sistemas sonoros basados en microintervalos; para analizar exhaustivamente las posibilidades escalísticas y armónicas de todos los subconjuntos subsidiarios del repertorio de doce sonidos (en los cuadros sonoros que aparecen en su obra* El infinito en las Escalas y en los Acordes, *se encuentran todos los "modos" de Messiaen y un catálogo impresionante de escalas que, hasta ahora, no están contexturadas dentro de la creación musical); para fundamentar una teoría sobre la transfiguración de partituras por medio de alteraciones en los intervalos (este procedimiento, que se aproximó a las concepciones de Schillinger, hoy puede realizarse a través de ordenadores). Al mismo tiempo, Carrillo fue el primer músico que utilizó de un modo no tradicional los instrumentos tradicionales, que empleó equipos electrónicos, que dotó a su obra de un nuevo sistema de escritura, que manejó varios temperamentos pasando de uno a otro en el desarrollo de la obra musical (Boulez ha planteado esta posibilidad como una aspiración de la música moderna), que puso en un primer plano la importancia autónoma de la escala de los armónicos y que diseñó y fabricó nuevos instrumentos. Al aplicar el cálculo matemático en un sistema combinatorio y permutacional rompió la concepción temporal de la música. En su tratado sintético de contrapunto hay una pequeña obra a 26 partes "cuya duración agotadas todas las posibilidades", sería de "trillones de años" (si Mesiaen –dice H. Stuckenschmidt en* La Música del siglo XX *hubiera desarrollado completamente este proceso de combinaciones, la "liturgia de cristal" habría durado varias horas). Carrillo no desarrolló esta conjetura, sin embargo, la música actual da forma concreta, aunque limitada, a la posibilidad de crear una obra musical inagotable (al menos en los términos temporales de la existencia humana). En 1975, los restos de Julián Carrillo fueron trasladados a la Rotonda de los Hombres Ilustres. Un reconocimiento merecido que también recibió Revueltas. Poco antes, en el pasado sexenio, había llegado Agustín Lara al mismo sitio. Los tiempos cambian. Sin embargo, un homenaje más ligado al modo de ser del propio Carrillo hubiera sido el proporcionar algunos de sus instrumentos microtonales a los principales conservatorios del mundo. Músicos importantes llevan años solicitando esa oportunidad, como el polaco Lutoslavski.*

La renovación que caracteriza a los últimos 10 años se ha producido en un ambiente que registra cambios favorables y estimulantes para el desarrollo de la música. El surgimiento de una nueva crítica es un síntoma definitivo: en esta esfera, la actividad de José Antonio Alcaraz (en el *Diorama* de *Excelsior*, en *Talea*, etc.), de Benjamín Juárez Echenique (en el canal 11 de TV, en la Sinfónica Nacional, etc.), de Jorge Velazco (*Revista de la Universidad*), de Julio Estrada (su programa radiofónico *Nuevas Audiciones de México* transmitido por *Radio Universidad* constituye un modelo de crítica profunda y de difusión ejemplar de la cultura musical, particularmente de la contemporánea), de Uwe Frisch y otros, ponen de manifiesto cómo la consolidación de una nueva tendencia artística impulsa, concomitantemente, a su propia crítica. De la *Revista Mexicana de Música* a nuestros días se ha producido, sin duda, un salto cualitativo. La actividad interdisciplinaria comenzó a manifestarse. Alicia Urreta, el escultor Pedro Cervantes y Rocío Sagaón, presentaron en la tribuna de Pintores en Chapultepec un espectáculo de danza, música y escultura (1971); Julio Estrada, Lorraine Pinto (escultora), Leonardo Viskin (ingeniero en electrónica), J. Domínguez (físico) y José Ramos (técnico en plásticos), desarrollaron técnicas de investigación audiovisual (1969-70); en ese mismo período Estrada y Lorraine Pinto trabajaron en un proyecto de obras escultórico-musicales en el Museo de Arte Moderno; Sara Pardo, Eduardo Terrazas y el maestro Armando

Sayas, presentaron en la Casa del Lago el espectáculo "Trampas-Urdimbres" (1975), una audaz realización coreográfica y musical abierta. Los músicos del grupo "Quantas" (fundado por Mario Lavista, Herrejón, etc.), que utilizan instrumentos tradicionales ejecutados de un modo no tradicional y algunos de los instrumentos microtonales de Carrillo, lograron crear un ámbito sonoro sugestivo, orgánicamente enlazado con la danza. También en el salón de la Plástica Mexicana y en la Galería *José María Velasco* se presentaron diferentes eventos interdisciplinarios, en esta última con la participación de artistas mexicanos y norteamericanos. La publicación de la revista *Talea* por la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, llena un hueco dentro de la cultura musical de México y es, indudablemente, un instrumento de promoción y formativo de gran valor. La creación de la *Orquesta Sinfónica del Estado de México,* la nueva etapa de la *Sinfónica de Jalapa* (donde se realiza, además, una importantísima experiencia orientada a elevar el nivel de la cultura musical en todos los niveles, pero, fundamentalmente, dentro del propio Conservatorio), la integración de la *Orquesta Sinfónica de Coahuila* y la formación de la *Orquesta Sinfónica de las Américas,* representan avances significativos que amplían la base social de la música, y crean incentivos para el trabajo profesional de los artistas. Se ha elevado tanto la ejecución de obras de autores mexicanos como de maestros extranjeros contemporáneos. En este sentido, el examen de la actividad de la Orquesta Sinfónica Nacional es un indicador claro. En efecto, durante los últimos años, junto a las obras normalmente *presentadas de Huizar, Galindo, Eduardo Hernández, Moncada,* Salvador Contreras, Luis Herrera de la Fuente, José Pablo Moncayo, Chávez, Halffter, Daniel Ayala y otros, se incluyeron partituras, poco ejecutadas anteriormente, de Julián Carrillo, Revueltas, José Rolón, Bernal Jiménez y Carlos Jiménez Mabarak. Dentro de la música contemporánea se ofrecieron obras de Boris Blacher, Boulez, Berio, Earle Brown, John Cage, Jean Etienne Marie, Morton Faldman, Cristóbal Helffter, Hans Werner Henze, André Jolivet, Lothar Klein, Gyorgy Ligeti, Lutoslawski, Messiaen, Miyoshi, Luigi Nono, Maurice Ohana, Pendericki, Stockhausen y Xenakis. Algunas partituras de estos compositores son verdaderos desafíos para cualquier orquesta o director. Por eso, la amplitud del catálogo habla por sí misma. No obstante, el aspecto más revelador del trabajo de la Orquesta Sinfónica Nacional, se manifiesta en el registro de partituras de los nuevos compositores mexicanos: Armando Lavalle García: *Movimiento Perpetuo* (1967), *Concierto para violín y orquesta* (1974), *Hipalnemohuani* (1974), *Marcha de los Juguetes Locos* (1974), *Estructuras Geométricas* (1975). Manuel Enríquez: *Concierto No. 2 para violín y orquesta* (1966), *Ixmatl* (1970), *Obertura Lírica* (1966), *Transición* I (1965-66-68), *Trayectorias* (1967-69, 1971-72), *Si libet* (1970), *Concierto para piano y orquesta* (1971). Joaquín Gutiérrez Heras: *Los cazadores* (1965). Francisco Sabin: *Monología de las Delicias* (1969), *Concrescencias* (1973). Mario Kuri-Aldana: *Concierto para marimba y orquesta de viento* (1968), *Andante para cuerdas* (1973). Leonardo Velázquez: *Juárez, poema sinfónico* (1967), *Divertimento* (1973), *Toccata* (1974). Héctor Quintanar: *El viejo y el mar* (1965), *Galaxias* (1968-1970), *Sideral II* (1969), *Sinfonía Modal* (1967), *Sinfonía No. 2* (1965), *Aries* (1975), *Música para orquesta y sonidos electrónicos* (1972). César Tort: *Estirpes* (1965), *Cantata a Morelos, La Espada* (1965-66). Gerhart Muench: *Laberynthus Orfhee* (1967), *Oxymora* (1968). José Luis González: *Iridiscencias* (1971). José Antonio Alcaraz: *Fonolisia* (1964). Manuel de Elías: *Vitral* (1969-1970), *Sonate 4* (1971), *Sonate 5* (1972). Eduardo Mata: *Improvisaciones No. 2* (1965-1970), *Sinfonía Romántica* (1965), *Tercera Sinfonía con corno obligato* (1968). Mario Lavista: *Continuo para orquesta* (1971-74).[36]

El nivel alcanzado por los artistas mexicanos reclama cambios serios y meditados en toda la "infraestructura" musical. El problema radica en que no sólo la composición –único indicador que acostumbra tomarse en cuenta al juzgar la evolución musical de un país– ha entrado en una etapa de revitalización, sino en que también el concertismo avanzó gracias a la actividad de ejecutantes dotados de musicalidad y una alta eficacia profesional. Se consolidaron importantes conjuntos instrumentales y vocales (*la Orquesta Clásica de México;* El coro *Convivium Musicum,* dirigido por el exdiscípulo de Bernal Jiménez, maestro Luis Berber; el conjunto de música antigua *Cantar y Tañer* –dirigido por Benjamín Juárez–, entre otros). *Juventudes Musicales de México,* bajo la infatigable dirección de Dolores Carrillo ha realizado una vasta e ininterrumpida serie de conciertos. Se abordaron objetivos complejos, como el luminoso e impresionante *Ciclo Mahler,* empresa de imposible realización sin sólidas premisas artísticas. Hay una nueva actitud hacia la herencia musical de México: la obra de Carrillo, Revueltas, Bernal Jiménez, Rolón y Jiménez-Mabarak se afirma en nuestra cultura. Sin embargo, la renovación afecta únicamente al Distrito Federal. Salvo algunas excepciones, la cultura musical en los estados prácticamente no existe. Ha llegado el momento en que la condición primordial para seguir avanzando es un drástico cambio en la política cultural que permita al artista cumplir su función esencial: ser un instrumento para la elevación espiritual de la sociedad considerada en su conjunto.

Notas

1 Gloria Carmona, en "Voz viva de México", Serie Música Nueva, UNAM, 1968: *Eduardo Mata, Héctor Quintanar, Mario Kuri-Aldama, Joaquín Gutiérrez Heras,* (en la introducción del fascículo).

2 Octavio Paz, *Tamayo en la pintura Mexicana,* UNAM, Colección de Arte, núm. 6, México, 1959, p. 9.

3 Gloria Carmona, *Ibidem.*

4 "Fueron sumamente valiosas para el desarrollo de nuestra evolución musical, las dos polémicas sustentadas en México alrededor de Chopin: la 1883, habida entre los maestros Morales y Gariel, pero en realidad librada entre el *italianismo,* cuya influencia iba entonces en decadencia dentro del movimiento artístico del país, y el *francesismo,* que se erguía triunfante." (Jesús R. Romero, *Chopin en México,* Imprenta universitaria, México, 1950). "En el campo de la música culta, algunos músicos mexicanos empiezan a dejar su huella. Componen óperas al estilo italiano, valses románticos, se alejan de la música orquestal y no se sabe de sinfonías o conciertos para instrumento solista y orquesta, posiblemente por falta de estos conjuntos". (Arturo Manzanos, *Apuntes de Historia de Música,* vol. II, Sep-Setentas, México, 1975, p. 223.

5 "Los pianistas mexicanos poseen la literatura más antigua del Continente, que ha sido influenciada, lógicamente, por las técnicas universales de composición que han imperado en cada siglo. Así tenemos: en el siglo XVII, los tientos de Antonio Carrasco y las Diferencias de Sebastián de Aguirre (influenciados por los grandes organistas y clavecinistas españoles); en el siglo XVIII, las obras de José Manuel Aldana, el clásico mexicano (influenciado por Haydn); y en el Siglo XIX, el romántico Ricardo Castro (influenciado en especial por Lizt, ya que estudió con Eugenio d'Albert y Teresa Carreño, a su vez discípulos de Lizt)". Esperanza Vázquez S., *Ante la figura de Ricardo Castro,* INBA, Conservatorio Nacional de Música, (tesis), México, 1968.

6 Ricardo Castro: Primera Sinfonía (1883); Segunda Sinfonía (1887); Concierto para piano y orquesta (1889); Concierto para piano y orquesta (1904); Concierto para violoncello (1904). Julián Carrillo: Sinfonía en Re mayor para gran orquesta (1902, estreno en Leipzig); Sinfonía en Do mayor para gran orquesta (1909).

7 Ricardo Castro: Aires Nacionales Mexicanos (1882). "La obra comienza después de 27 compases de introducción, con el sonecito El Payo, que después de 20 compases monta sobre brillantes arpegios. Con gracia y finura, en alardes de virtuosidad pianística. Sigue Castro aprovechando los sonecitos: El Guajito, El Atole, El Perico y vistosas y difíciles cadencias, la Pasadita, un poco más elaborada, gracias a 25 compases de introducción que luego va enriqueciendo con variaciones que se avivan con el ritmo del Jarabe... el final, con 21 compases del alegre zapateado, compuesto con transformaciones temáticas de elementos anteriores, que alcanzan un clímax pianístico propio de gigantes de la virtuosidad" (Gerónimo Baqueiro Foster, *La Música en el periodo Independiente,* INBA, México, 1964). Además, Ricardo Castro, en la Opera Atzimba (1900), utiliza elementos rítmicos procedentes de los indígenas de Michoacán y material melódico popular.

8 Tomás León (1826-1893) y Ricardo Castro en particular realizaron grandes esfuerzos por incorporar a los grandes maestros a los programas de las salas de concierto.

9 "SUITE, escrita alrededor de 1904, en Europa. Consta de tres movimientos: *Preludio, Zarabanda* y *Capricho,* de los cuales, el último tiene forma de Sonata. Es la obra de mayor envergadura que compuso para piano, descontando el concierto con orquesta. Los títulos de los tres movimientos nos recuerdan a la *Suite Pour Le Piano* de Debussy: *Preludio, Zarabanda* y *Tocata.* Pero no sólo éso; aquí aparece, por primera vez en México la escala de 6 sonidos que usó Debussy. También la escritura pianística revela cierta influencia del compositor francés. La *Zarabanda* es tratada en un estilo netamente pianístico, con amplios acordes, tal como lo hizo Debussy y no al estilo de los clavecinistas. La armonías son sumamente interesantes y constituyen lo más avanzado que escribió hasta entonces un compositor mexicano. Debussy compuso su *Suite Para el Piano* en 1896 y fue publicada en 1901. dos años antes de la llegada de Castro a París. Fuera de duda, Castro la estudió, ávido como estaba de conocer lo más moderno de la composición europea" (Esperanza Vázquez, *Ibidem*).

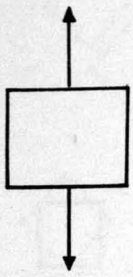
10 "Dentro de esta órbita de música *a solo,* en 1911 inició Ponce su obra *nacionalista,* que ejerció su gran influencia sobre los jovenes estudiantes de aquellos días". (Carlos Chávez, *La música: México y la Cultura,* S.E.P., México, 1961 [reimpresión]).

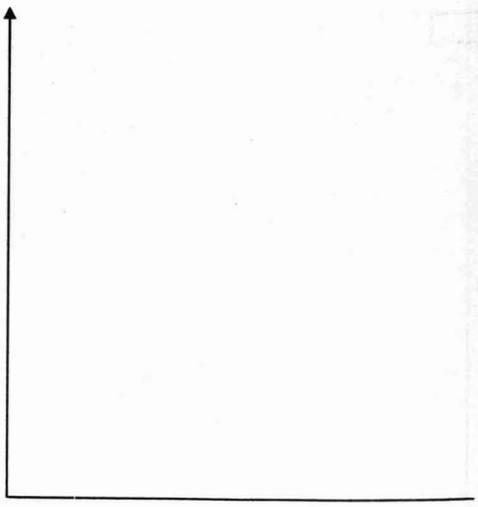
11 "Hay que recordar la importante labor americanista que Ponce realizó durante los años 1926-27 al publicar en París, en idioma español, su *Gaceta musical,* el intento más notable y más serio de universalizar los valores de la música latinoamericana, después de la ya legendaria Ilustración musical hispanoamericana de Felipe Pedrell". (Otto Mayer-Serra, *El Estado presente de la Música en México,* División de Música, Unión Panamericana, Washington, 1946).

12 "Antonio Tornero, a quien escuchábamos por primera vez como director no constituyó tampoco revelación alguna; lo más importante de su programa fue la "Sinfonía en Re" de Julián Carrillo, obra que resiste el paso del tiempo en forma admirable. Endiabladamente bien escrita, puede conectársele con facilidad con las obras similares de Chausson, Berwald y sobre todo Franck. De impresionante solidez y con un final espectacular... constituye un testimonio admirable a trasmano de la autenticidad de las exploraciones de Carrillo, quien bien pudo haber permanecido adscrito a esa línea que había encontrado a principios de siglo dentro de la tradición germánica, pero renunció a toda comodidad para lanzarse de lleno a la invención de un universo sonoro propio, difícil e individual, que no tenía las posibilidades de éxito que le ofrecía un lenguaje tradicional. Es de esperarse que la inclusión de esta "Sinfonía en Re" no anule el prometido homenaje a Carrillo como clausura de la temporada; creo que es bastante justo que siquiera en la celebración de su nacimiento, se escuche un programa completo de las obras de un autor mexicano, *cuya importancia apenas comenzamos hoy a estar capacitados para aquilatar*" (José Antonio Alcaraz, *Excelsior.* [Diorama], 30 de marzo, 1975).

13 "En 1921 y 1922 ocurrieron en la carrera de Chávez algunos sucesos de importancia. Conoció a José Vasconcelos, el meteórico y discutido Secretario de Educación que en muchos sentidos fue el agente catalizador que hizo posible el renacimiento artístico mexicano. Fue José Vasconcelos quien comisionó a Diego Rivera para pintar los frescos de la Secretaría de Educación Pública, de fama universal. Y También fue él quien comisionó a Chávez para que compusiera un ballet mexicano. En esta partitura, el "Fuego Nuevo", aparecen por primera vez los frutos inconfundibles de la semilla que había depositado en él la música indígena, desde sus visitas a la antigua ciudad de Tlaxcala" (Herbert Weinstock, *Carlos Chávez,* Compositores de América, vol. III, Organización de Estados Americanos, Washington, 1957).

14 "Quienes crearon la pintura mexicana en las primeras décadas del siglo XX, fueron artistas con objetivos claros y una formación universal que tomaron partido en una o en otra posición. No tenían la comedida ambigüedad de los que después usufructuaron la lucha de millones. No eran hombres de gabinete sino portavoces de una época, que intervenían activamente en sus problemas. Todos habían asimilado la pintura internacional en sus fuentes primigenias. Todos dieron a las artes plásticas una realización total y destacaron en cada uno de sus campos. La pintura mural fue sólo un aspecto de su actividad. Hombres integrales crearon un arte integral. Algunos, como Diego, renunciaron a un alto sitio en la plástica europea para participar en la transformación de un país atrasado. La decisión que tuvieron para defender su actitud era congruente con los cambios que se operaban en México y en el mundo. Período de ascenso, produjo hombres elevados, tanto por la maestría artística como por lo auténtico de su realización vital. Pero la Revolución, separada por más de un siglo de la





francesa, aunque por su esencia con iguales objetivos, agotó rápidamente la perspectiva histórica. Podrá criticarse de todo a los muralistas, menos de no haber advertido a tiempo las limitaciones de la revolución y lo tortuoso de la vía mexicana de acceso al capitalismo; la pintura elevó la oración fúnebre del movimiento entre cuyos tumultos había nacido". (E. R. Blackaller, *De lo esencial en la Pintura Moderna,* Revista de la Universidad, Junio, 1976).

15 H. H. Stuckenshmidt, *La Música en el Siglo XX,* Biblioteca para el hombre actual, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1960.

16 Carlos Chávez, *La Música: México y la Cultura,* SEP, 1961 (reimpresión).

17 "Chávez empezó a componer desde niño; pero su obra seria puede decirse que se inició con la primera sinfonía compuesta en 1918... Este periodo culminó en 1921 con su Primer Cuarteto de Cuerdas, que es no sólo un resúmen de su aprendizaje, sino también una clara insinuación del estilo de sus obras de la madurez... Chávez no escribía entonces música folklórica –la Sandunga de H. P. y la Sinfonía India vinieron después– pero como hombre sensible que conocía la música de México, componía música nativa para el país y para sí. Fue también en 1922 que casó con doña Otilia Ortiz, de cuyo enlace tuvo un hijo y dos hijas. En 1922 visitó Europa por primera vez y permaneció allí hasta 1923... Chávez fue a Berlín donde encontró a Friedman, quien le recomendó la casa publicitaria Bote & Bock. La conocida editorial alemana aceptó publicar su Segunda Sonata para Piano y el trozo "Al Amanecer", para el mismo instrumento... A pesar de su convicción de que la música mexicana debería liberarse de servirles imitaciones europeas, sentía entonces que el centro musical del mundo era Europa, y el de Europa, Berlín. Esta idea le causó después agudo desengaño... A los 23 años volvió la espalda a Europa y enfocó su mirada hacia América, con la absoluta seguridad de que su propio futuro, si no el de toda la música occidental, estaba allí... En 1923-24. (así como en 1926-28, 1932, 1935-1936 y más frecuente en años posteriores). De 1921 a 1928 Chávez compuso con creciente seguridad en su segundo estilo: una manera de expresión tan mexicana y personal como la de José Clemente Orozco. Además del Fuego Nuevo, este período de siete años incluye otro ballet, Los Cuatro Soles, la sinfonía de baile H. P., y obras de música de Cámara, piano y canto. En julio de 1928, Chávez aceptó la dirección de lo que había sido la Orquesta del Sindicato de Filarmónicos de la Ciudad de México, y dejó de ser un cuerpo sin personalidad y carácter, para adquirir la categoría de gran orquesta sinfónica... La Orquesta Sinfónica de México (OSM), que así se denomino este grupo, dio su primer concierto en septiembre de 1928 y completó su vigésima primera temporada en 1948, cuando Chávez renunció su cargo de director. En diciembre de 1928, Chávez fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música, puesto que conservó hasta marzo de 1933 y que volvió a ocupar de mayo a diciembre de 1934. Rehizo totalmente el plan de estudios de esa institución y le cambió el carácter de empolvada academia que conservaba, orientándola con un sentido de utilidad para el pueblo mexicano y el arte musical... En marzo de 1933 Chávez pasa a ocupar el cargo de Jefe del Departamento de Bellas Artes en la Secretaría de Educación Pública. A la resolución de los problemas educativos aportó su activa y profunda creencia en los valores de la música vernácula y en los de la música como un arte directamente ligado con la vida... en 1947 fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes, con departamento de música, artes plásticas, teatro y literatura, arquitectura, producción teatral y baile... En 1952 renunció la dirección del mismo para dedicarse exclusivamente a componer y dirigir... A partir de 1932, Chávez ha concentrado más y más sus esfuerzos en la obra de la Orquesta Sinfónica de México y en sus propias tareas de director y compositor. Comenzando con la Tercera Sonata para Piano, esta tercera etapa de su período creativo comprende hasta hoy grandes obras corales –inclusive Tierra Mojada, El Sol, Llamadas, La Paloma Azul, Tres Nocturnos y Canto a la Tierra– el ballet La Hija de Cólquide, la ópera Pánfilo y Lauretta (para un libreto en inglés de Chester Kallman), cinco sinfonías, otros trabajos para grande orquesta, La Toccata para Instrumentos de Percusión, tres conciertos (para cuatro trompas, para piano y para violín), el Segundo Cuarteto de Cuerda, y muchos trabajos menores para piano, canto, conjuntos diversos y una orquesta que ha llamado Orquesta Mexicana porque en ella ha incluído instrumentos aborígenes... En diciembre de 1935, realizó una de sus muchas visitas a Nueva York, donde compuso su Sinfonía India, que dirigió por primera vez en una transmisión de la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusora Columbia de Nueva York, el 23 de enero de 1936". (Herbert Weinstock. *Ibidem.*)

18 Manuel M. Ponce había reseñado intensamente la obra de Bernal Jiménez en la prensa de la época. No se trataba, por lo tanto, de un músico desconocido.

19 Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música en México,* El Colegio de México, México, 1941.

20 Otto Mayer-Serra, *El Estado Presente de la Música en México,* División de Música, OEA Washington, 1946 (hay, además, una reimpresión de 1960).

21 "Aparte de la espontaneidad y facilidad asombrosas de su invención melódica, el talento de Revueltas halla su expresión más característica en la orquestación de sus producciones. Como todos los grandes artistas mexicanos, es un colorista nato. Esto 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 expresó de la manera más genuina en música el México del nacionalismo romántico, Silvestre Revueltas fue y sigue siendo hasta ahora el representante más destacado de la moderna música mexicana... 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... 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 impresionantes, aunque –podríamos decir– "petrificados" (como, por ejemplo, en la Sinfonía India) en una serie de episodios sueltos, de un constructivismo preconcebido... 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..." Por otro lado, Chávez abordó frecuentemente las formas "grandes"; pero su Sonata para piano (1933) es tan poco "sonata" como su Sinfonía india (1935-1936) 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", (Otto Mayer-Serra. *Panorama de la Música en México,* Ibidem.)

22 "Pero su técnica –politonalidad, melodías de gran empuje escritas sobre un fondo fijo de movimiento rítmico (pedales armónico-rítmicos), frecuentes choques disonantes entre las diferentes líneas melódicas, armonías tonales alteradas– es limitada; sus recursos invariables aparecen a través de

sus partituras como clisés preconcebidos, que no admiten ampliación ni desarrollo hacia formas más elaboradas. Constituyen un círculo cerrado al cual Silvestre Revueltas no encontró una salida, ni cuando en una obra como *Sensemayá* procuraba lograr mayor cohesión estructural por medio del elemento rítmico. Sus últimas obras –las partituras para la película y el ballet inacabado *La Coronela*– son ya de una calidad muy deficiente. El compositor tuvo plena conciencia de ello y de la imposibilidad de crear una obra realmente importante. Esta fue su tragedia; *su muerte prematura fue como un símbolo de una vida que se había consumido en la frustración de sus más elevadas ambiciones.* El caso de Revueltas es único, aunque sus procedimientos fueron imitados durante varios años por algunos compositores jóvenes, como Blas Galindo y Salvador Contreras". (Otto Mayor-Serra, *El Estado Presente de la Música en México.*)

23 "Aunque en el *Concerto* de Chávez la procedencia folklórica de determinados elementos de estilo, es totalmente sublimada, ésta, no obstante, da a la obra un sello nacional que se confunde, en última instancia, con sus rasgos eminentemente personales. Como en los principios de las escuelas europeas –de lejano origen algunas, otras de formación más reciente–, la elaboración cada vez más personal, más artística, de las fuentes populares condujo a su universalización, la música mexicana culta, al alejarse de su primitivo folklorismo, está llegando en la obra de Carlos Chávez a un universalismo musical que, al mismo tiempo que crea sus símbolos sonoros de alcance general, guarda los signos específicos de un estilo nacional". (Otto Mayer-Serra, *El Estado presente de la Música en México*).

24 "Al regresar a México (1905) repartiría su trabajo entre la actividad docente la composición y la investigación. Profesor de Historia de la Música en el Conservatorio (1908), Inspector General de Música (1908), fundó la Sinfónica Beethoven y el Cuarteto del mismo nombre (1909), estrenó su segunda Sinfonía para gran orquesta. 1911, Presidente del Consejo Internacional de Música de Roma (organizado por Debussy, Puccini, R. Strauss y Paderewsky). Congreso Internacional de Música de Londres. 1913-14, Director y maestro de composición del Conservatorio, fundó en Nueva York la Orquesta Sinfónica "América". 1920-1924, director del Conservatorio Nacional y la Orquesta Sinfónica Nacional. Editó el periódico "Sonido 13". Toda esta actividad estuvo acompañada por conciertos en el país, conferencias e investigaciones sobre microtonalismo que culminaron con un hito definitivo: en 1925 presentó en el Teatro Principal las primicias de la música microtonal (preludio a Colón, para soprano, violín, flauta y guitarra en cuartos de tono, octavina en octavos y arpa en dieciseisavos. Preludio para violonchelo en cuartos de tono y conjunto microtonal, etc.) Sólo el atraso de México, que salía de una conturbada situación política y se encontraba bajo la lucha de facciones todavía, impidió valorar en su magnitud el alcance del primer concierto en que se utilizaron los microintervalos como un sistema sonoro definido. Aunque en este concierto se ejecutaron sólo obras vocales y de cámara, los principales problemas teóricos y técnicos fueron resueltos, creando las premisas para el desarrollo de la música microtonal. En 1926, la revista *Musical Advance* de Nueva York publicó la "Teoría del Sonido 13" y la Liga de Compositores (integrada por Bela Bartok, Manue de Falla, Paul Hindemith, Arthur Honneger, Francisco Malpiero, Nicholas Miaskovsky, Darios Milhaud, Ottorino Respighi, Albert Roussel, etc.), después de conocer un informe de Carrillo, solicitó una composición para incluirla en los conciertos del Town Hall de Nueva York. El 13 de marzo de ese año fue estrenada la "Sonata casi Fantasía" para conjunto microtonal (1/4, 1/8 y 1/16) en un programa que incluyó el "Quinteto para instrumentos de aliento" de Schoenberg y en los marcos de una jornada que conoció obras de Allan Berg, Varese, Falla, Gershwin, Debussy, Taglafierro y otros. En 1927 estrenó en el Carnegie Hall de Nueva York, en la Academia de Música de Filadelfia, el Concertino para violín, guitarra y violonchelo (1/4 de tono), octavina y arpa y corno (1/16 de tono) con acompañamiento de gran orquesta y en 1928 dirigió la Primera Sinfonía Colombia para gran orquesta microtonal. En 1929, George Rimsky Korsakov obtuvo del gobierno soviético un acuerdo para implantar en el Conservatorio de Leningrado y en la Academia de Ciencias las correcciones al sistema clásico introducidas por Carrillo y sus nuevos postulados. En 1930, estrenó en México el Cuarteto dedicado a Debussy, iniciando su magistral ciclo de cuartetos atonales. El desarrollo de la música microtonal reclamaba la elaboración exhaustiva de la nueva teoría. Carrillo se propuso la construcción de un instrumento tan complejo como el piano, dotado de afinación microtonal y que aunara la eficacia práctica y la claridad y brillantez sonoras. Era una tarea difícil y sólo podía dar fruto a largo plazo. En el período de pre-guerra publicó en México la *Teoría Lógica de la Música*. (1938), y organizaba más de 100 programas radiofónicos con un amplísimo repertorio clásico. En 1940, estrenó el "Himno a la Paz". En 1949, presentó en el Anfiteatro Bolívar, el primer piano de tercios de tono. El Conservatorio de París presentó el piano de tercios de tono a la cultura europea. Su director afirmó: "Contemplamos el horizonte de la música futura". El desarrollo del microtonalismo, tanto por la línea temperada como por la de la música electrónica, hoy las transforma en realidad cotidiana". (E. R. Blackaller, *La Revolución Musical de Julián Carrillo,* SEP, México, 1969).

25 "El compositor mexicano Carlos Jiménez Mabarak nació en Tacuba, D. F. el 31 de enero de 1916. Estudió humanidades en Santiago de Chile e inició sus estudios musicales en esa capital antes de trasladarse a Europa en 1932. En Bruselas estudió en el Instituto de Altos Estudios Musicales y en 1936 obtuvo el primer premio entre los alumnos de piano. En ese mismo año le fue conferido el diploma de Ingeniero técnico en radiotelefonía. En el Conservatorio Real de Bruselas estudió armonía y análisis con Marguerite Wouters, e historia de la música con Charles Van Den Borren. En 1956, la UNESCO le concedió una beca para estudios de especialización en Europa. *En ese período se inició en la técnica dodecafónica,* en París, bajo la dirección de René Leibowitz, y participó en los trabajos del Congreso Internacional de la Opera, la Radio, la Televisión y el Cine, que se realizó en Salzburgo en agosto del mismo año. En la actualidad desempeña la cátedra de *armonía* en el Conservatorio Nacional de Música de México". (*Compositores de América*, vol. VIII, OEA, Washington, 1962).

26 El pasaporte mejicano de Rodolfo Halffter y su residencia en este país a partir de 1939 no impiden su condición de músico español, por los efectos permanentes, la vinculación a la tierra en que nació, fondo, más de una vez, para sus escenarios, y el mismo carácter de una música de claro acento nuestro, aún sin necesidad de adscribirse a credos nacionalistas... Rodolfo Halffter, ve la luz con el siglo, el 30 de octubre de 1900, en Madrid. Una larga temporada que pasa en Granada, ciudad en la que reside por entonces Manuel de Falla, le permite mostrar en 1929 al gran artista sus primeros trabajos musicales, fruto de una formación autodidacta, revisados cuidadosamente por el compositor gaditano. Un año más tarde se producen los dos estrenos madrileños de las primeras obras, en los sectores del piano –*Dos sonatas del Escorial*– y la orquesta, brindada por la Clásica escribe, por recomendación de Falla, su música de fondo para la película "Le tricorne" *(La traviesa molinera).* A partir de 1939 establece en Méjico su residencia. En esta ciudad se respresenta por primera vez su "ballet" *Don Lindo de Almería,* que ya se ofreciera en París y Barcelona, en versiones de concierto. Quizá sea este el impulso que le lleva a fundar la primera compañía mejicana de *ballet* contemporáneo, "La paloma azul", que interpreta el ya citado y "La Madrugada del panadero", aparte varios autores del momento... Halffter ingresa como catedrático de análisis musical en el Conservatorio Nacional de Música. Desde entonces, se convierte en figura destacadísima, impulsor decidido en los distintos campos del

acontecer musical del país. Director de la revista *Nuestra música* gerente de "Ediciones Mejicanas de Música", presidente de la Asociación Musical Manuel Ponce, miembro del Consejo directivo de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, secretario del Consejo Técnico de la Orquesta Sinfónica de Méjico, miembro titular del Instituto de Cultura Hispánica, Rodolfo Halffter incorpora esta distinción española a las mejicanas recibidas. Y es la condición de compositor relevante la que reclama su presencia en España, en muy distintas oportunidades, de modo concreto en los Festivales de América y España, de edición trianual; a partir de 1964, en las Semanas de Música religiosa en Cuenca, que le encargan el "Pregón para una Pascua pobre", y como titular de un curso de composición en el "Manuel de Falla", coincidente con el Festival de Granada en 1971... En todo este tiempo, la música de Rodolfo Halffter se expande por el mundo. Es un día Caracas quien conoce su *Obertura festiva,* otro Michigan, cuya Universidad encarga un Cuarteto de cuerda que se estrena en 1958, año en que Washington aplaude sus *Tres epitafios para coro a capella* y en sucesivas ocasiones la Sonata para violoncello y Tripartita... Con lo ya escrito quedaron citadas buen número de partituras. La relación íntegra de un catálogo tan fecundo como el de Rodolfo Halffter haría interminable el recorrido. Cabe decir que cultiva los más diversos campos. En el piano, entre *Dos sonatas del Escorial,* escuchadas en 1930 por vez primera, y *Laberinto,* que el autor subtitula "cuatro intentos de acertar con la salida", son muchas las composiciones, entre las que destacan el *Homenaje a Antonio Machado* y las tres sonatas, de los años 47, 51 y 67 amén de la *Música para dos pianos* y las encantadoras *Once bagatelas*... Si en lo vocal la obra más interpretada en su *Marinero en tierra,* con textos de Rafael Alberti, *Destierro,* con poesías galaicas de José María Alvarez Blázquez, muestra cómo la savia expresiva persiste intacta en 1967... Un "Giga" inicia el grupo camerístico, en el que quizá sea lo más representativo el *Cuarteto para instrumentos de arco* y la *Sonata para violoncelo y piano*... En 1970 alcanza mucho éxito la audición primera, en México, de las *Diferencias para orquessta,* que estrena Carlos Chávez, con la Sinfónica Nacional... Una *Obertura concertante* para piano y orquesta y el *Concierto para violín y orquesta* pueden representar la obra para solistas instrumentales y conjunto... Si sumamos las obras escénicas y cinematográficas, los fondos, los ballets, se tendrá una idea más que suficiente de lo prolífico de este autor... En Rodolfo Halffter cabe hablar de distintos períodos. El mismo se refiere a su música politonal de ayer y su música dodecafónica de hoy, que parte de las *Tres hojas de álbum,* para piano, y las *Tres piezas para orquesta de cuerda,* escritas ambas en México, respectivamente, en los años 1953 y 1954" (Antonio Fernández Cid, *La Música Española en el Siglo XX,* Publicaciones de la Fundación Juan Marcha, Madrid, 1973).

27 Uwe Frisch, *La Vida Musical en México: El Segundo concierto del Grupo "Proa",* El Gallo Ilustrado, Suplemento de *El Día,* 30 Agosto, 1970.

28 Uwe Frisch, *Ibidem.*

29 Joaquín Gutiérrez Heras: Tehuacán, Puebla, 1927. Estudió en el Conservatorio Nacional de México (1950-52), en el Conservatorio de París (1952-53) y en la Escuela Juillard de Nueva York (1960-61). Becas del Instituto Francés de América Latina (1952-53) y de la Fundación Rockefeller de Nueva York (1960-61). Premio de composición en el Concurso Chopin de México (1949). Obra: *Divertimento en Do para piano y orquesta; Los cazadores, escena sinfónica; El deportista, ballet Cantata de cámara sobre poemas de Emilio Prados; Dúo para flauta en sol y violoncello; Trío de alientos; Sonata fácil para flautas y piano; Variaciones para clavicímbalo sobre una canción francesa; música incidental para teatro y para películas de corto metraje.* El *trío para oboe, clarinete y fagot,* escrito en 1965 por encargo del Departamento de Música de la UNAM, está grabado en *Voz Viva de México.*

30 Mario Kuri-Aldana: México, D. F., 1931. Estudió piano en la Academia Juan Sebastián Bach y composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Tomó clases privadas con Luis Herrera de la Fuente y Rodolfo Halffter. Curso de perfeccionamiento con Ginastera, Malpiero, Messiaen, Copland, Maderna y Dallapicola en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales de Buenos Aires. Primer premio de composición (1960). Becado por el Cuarteto de Budapest en la Universidad de México (1965) y en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en Buenos Aires, Argentina (1963-64). Maestro de solfeo de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM (1958-62-1965). Es autor de *Los Códices como fuente del folklore mexicano,* Revista de Orientación Musical del Ateneo Musical Mexicano (1956). *El Concepto Mexicano de Nacionatismo* (tesis), Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música (1963). *Voz viva de Mexico* (UNAM) grabó su obra *Xilofonías.*

31 "Si el hombre es el animal simbólico, esto es, el constructor de lenguajes, la semiología no debe concretarse a una labor analítica de los ya creados, sino que, a través de este análisis, debe poder proyectarse a la constructividad de nuevos sistemas de signos, que, pragmáticamente, cumplan la función de superar los instrumentos pedagógicos, educar nuestra sensibilidad, crear nuevos medios de expresión artística y perfeccionar los instrumentos del conocimiento científico." (Antonio Millán Orozco, *La Articulación en el Tiempo y en el Espacio,* UNAM, México, 1975, p. 257.)

32 Mario Michelli, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX,* Editora Política, La Habana, 1970.

33 Heinrich Strobel, *Tendencias de la Música de Hoy,* Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, México, 1964.

34 José Antonio Alcaraz, *Diorama* de Excelsior, Marzo, 1975.

35 Uwe Fritsch, *Ibidem.*

36 La cifra indica el año de ejecución. La aclaración resulta pertinente, ya que en nuestro tiempo se acostumbra indicar el año de composición en vez de señalar, conforme el método tradicional, el número de la *opus.* Por otra parte, el repertorio refleja la actividad de la Orquesta Sinfónica Nacional, no la de los compositores. Las omisiones en que pueda ocurrir son totalmente involuntarias. El propósito sólo es reflejar una tendencia saludable en la actividad de nuestras orquestas. Creo que un estudio abierto a todos los conjuntos confirmará la apreciación que aquí se hace.

37 Eduardo Mata estudió en el Conservatorio Nacional de Música y tuvo como maestros a Carlos Chávez y a Rodolfo Halffter. A los 23 años fue nombrado Director Permanente de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara y, dos años después, la Filarmónica de la UNAM lo nombró su titular, puesto que mantuvo hasta 1976. Ha dirigido, entre otras, la Sinfónica de Chicago, la Orquesta de Cleveland, la Filarmónica de Rochester, las sinfónicas de Denver, Atlanta, Boston, Estocolmo, Oslo, Venezuela, Buenos Aires y otras. En 1974 hizo una gira por Dinamarca y Alemania con la Northern BBC Symphony Orchestra y en 1975 visitó Japón dirigiendo en Tokio y otras ciudades, la Japan Philharmonic Orchestra. Su debut en Nueva York fue de gran importancia en su carrera ya que la crítica lo elogió profundamente al dirigir en el festival "Mostly Mozart" del Lincoln Center. En 1975 dirigió la New Philharmonia de Londres y grabó un álbum dedicado a la obra de Silvestre Revueltas. Posteriormente, la orquesta inglesa realizó una gira en México bajo su dirección. En México, gracias a su trabajo con la Filarmónica de la UNAM y en el Festival Mahler, al frente de la Sinfónica Nacional, se le concedió el premio Elias Sourasky de las Artes en 1975. Actualmente Mata es director y consejero musical de la Sinfónica de Phoenix. En su última temporada por Europa dirigió a las orquestas Filarmónicas de Berlín y Sinfónica de Londres. Recientemente dirigió dos programas con musica de Mozart con la Orquesta Sinfónica de Boston en el Festival de Tanglewood.