

# M ANUEL M. PONCE



Las composiciones y los escritos de Manuel M. Ponce no han sido cabalmente aquilatados por el público ni en México ni en el extranjero, pues un buen número de sus obras ha sido escasamente interpretado, mientras que sus escritos no fueron reeditados ni traducidos en lengua extranjera. Su producción musical, sin embargo, abarca casi todas las formas: estudio, preludio, fuga, voz y piano, voz y orquesta, sonata, dúo, trío, cuarteto, coro a capella, obra orquestal, concierto, ópera\* . . .

Sus escritos sobre la música y los músicos mexicanos; sus análisis de obras, autores y corrientes de la música en todo el mundo, además de las reflexiones sobre su pensamiento musical revelan al musicólogo, ensayista de profundos conocimientos, clara inteligencia y admirable estilo. Su epistolario, que merecería todo un volumen, descubre un aspecto rico de su personalidad a través de sus amistades musicales: Paul Dukas, Manuel de Falla, Pablo Casals, Leopold Stokovski, Marc Pincherle, Gaspar Cassadó, Mario Castelnuovo Tedesco y, sobre todo, Andrés Segovia, con quien sostuvo una gran amistad.

Su labor académica fue la del primer músico universitario, investigador minucioso, profesor consciente de su tarea y, como director de la Escuela Nacional de Música de la Universidad, la del visionario que entendía la importancia de una formación integral que haga del músico un hombre culto, responsable, capaz de entender las necesidades que la educación nacional exige.

Mirar hacia el futuro en busca de nuevas tradiciones es una meta de todo creador. Encontrar los elementos que la hagan perdurar es un ideal.

\* *Patio florido*, ópera inconclusa, cuya partitura se perdió durante la revolución.

Hacer respetar lo que se ha alcanzado es una obligación.

Ponce tomó la responsabilidad de respetar la tradición de la música mexicana para emprender y permitir el camino hacia nuevas posibilidades de expresión, conservando la identidad, no lo idéntico; buscando los orígenes, no negándolos; creando una historia, no olvidándola.

La vida y obra de Manuel M. Ponce, así como las de Silvestre Revueltas, Julián Carrillo o Carlos Chávez, por citar sólo a los más sólidos pilares de la Música Mexicana del siglo XX deben ser estudiadas, conocidas y difundidas para crear una conciencia crítica que permita a todo músico mexicano del presente y del futuro observar objetivamente sus orígenes. La historia de la cultura de nuestro país se puede describir como una manifestación constante de contradicciones entre dos culturas opuestas: la autóctona y la colonial. Ponce es en la música mexicana el conciliador que entiende que la cultura es una suma y no una resta; unión y no escisión; que la historia ha sido ya escrita y es necesario emprender el camino más difícil: disolver los rencores para abrir y no cerrar el horizonte a toda expresión.

Violenta, breve y demasiado rápida es nuestra historia: todo intento creador ha dejado una huella, analizarlas resulta complejo. Hacer historia es imprimir esas huellas; forjarla sólo es posible cuando, asimilando el pasado y meditando en el futuro, se crean las bases para construir una cultura organizada. Aún no se comprende hasta ahora el papel que Ponce desempeñó en esta cultura nacional porque su modestia era grande y la soberbia resistencia que se le opuso, enorme.

Julio Estrada

Granada, 25 Dcbre. 1931

Señor  
Don Manuel M. Ponce,  
París.

Muy estimado compañero:

Mucho le agradezco su carta y el envío de sus manuscritos, que he leído con todo el vivo interés que usted supondrá y que, si cabe, hacen aumentar en mí el deseo de ver realizadas con éxito completo mis gestiones. Por este mismo correo escribo a Eugène COOLS (director de la Casa Eschig y excelentísimo compañero nuestro de oficio) anunciándole que usted le pedirá una entrevista, y expresándole, no sólo la justicia de mi petición por lo que a la música se refiere, sino también el interés que para la misma casa Eschig debe suponer contarle a usted entre sus autores.

Mañana mandaré a usted sus manuscritos por paquete certificado, pero con el deseo de recuperar su música muy pronto y ya editada...

Deseando para usted y para su Señora (c.p.b.) mucha felicidad en estas Pascuas y en el nuevo Año, le envío un muy cordial saludo con mi admiración y mi amistad.

Manuel de Falla



Alta Gracia 5 de Abril 1943

Maestro  
Manuel M. Ponce

Mi muy querido amigo y compañero:

Gratísima me fué su carta fecha 25 de Diciembre, llena de generosa bondad para mí, y he estado esperando para escribirle a recibir las obras cuyo envío me anunciaba en ella. Desgraciadamente para mí no han llegado, como tampoco me llegaron la otra carta y el otro envío de música a que Ud. se refiere. ¿Será tal vez a causa de una dirección postal insuficiente? Al fijarme ahora en el sobre de su última me lo hace temer. Mi exacta dirección actual es ésta: Chalet "Los Espinillos" ALTA GRACIA (P. de Córdoba) Rep. Argentina.

¿Publicó Ud. aquella admirable pieza, en el estilo del XVIII, que oí a Andrés Segovia hará unos

diez años en Granada? Nunca olvidaré la impresión que me hizo...

Mi salud que, efectivamente, se iba afirmando, se ha vuelto a resentir a causa del calor intensísimo que aquí hemos sufrido, y aunque gracias a Dios no parece cosa grave, he debido someterme de nuevo a un régimen que apenas me deja tiempo para el trabajo ni me permite moverme de este rincón serrano más que muy de tarde en tarde.

Mucho recordé a Ud. y a su Señora (para quien le envío mis mejores saludos) con ocasión del último terremoto sufrido en ésta, pero pronto recibí noticias tranquilizadoras de Adolfo Salazar y supe que, a pesar de su intensidad nada grave había ocurrido. ¡Gracias a Dios!

Crea Ud. siempre en la alta estima y el vivo afecto con que le abraza su fiel amigo y compañero

Manuel de Falla

## NOTAS SOBRE MÚSICA MEXICANA

¿Tuvo México un pasado musical? ¿Existió alguna vez una música organizada, cuya importancia pudiera compararse a las sorprendentes pruebas de cultura que los astrónomos y orfebres nahuas y mayas nos dejaron en la Piedra del Sol o en las joyas de Monte Albán?

Hay un silencio de siglos, uno de los *barbari silenzi* de que nos habla Carducci, que prolonga indefinidamente nuestra interrogación.

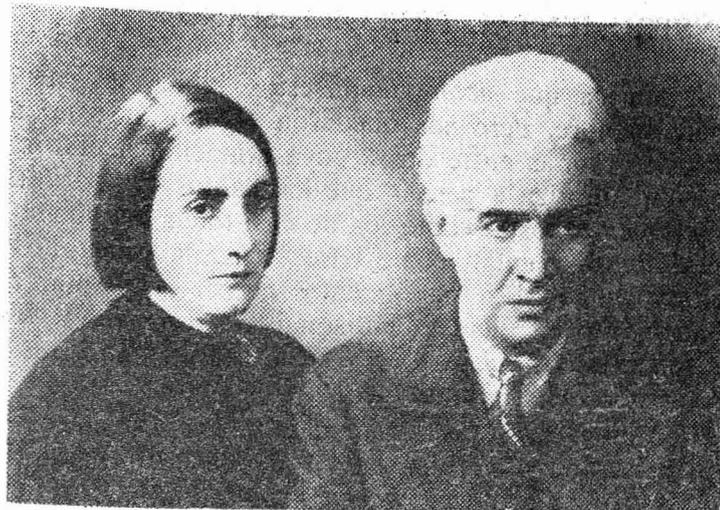
Sin embargo, la voz de los primeros religiosos que convivieron con nuestros antepasados y los instrumentos precortesianos que poseemos, nos dan material para imaginarnos los progresos del arte musical entre las razas que poblaban el inmenso territorio mexicano.

### CULTURA AZTECA

Sabemos, desde luego, que era notable el grado de cultura alcanzado por las dos principales razas que habían dominado el suelo de Anáhuac y cuya influencia se extendía por el norte más allá de la actual línea divisoria del río Bravo, llegando por el sur hasta Guatemala y Honduras. Puede ser un buen dato en favor de la cultura de los nahuas el consumo que del papel se hacía en Tenochtitlán. Consumíanse anualmente 24,000 resmas, que la ciudad recibía como tributo, las cuales se destinaban a los pintores que anotaban en él los acontecimientos históricos del año, las cuentas de los tributos, hacían mapas en caso de litigios sobre propiedades y copias del calendario ritual que eran entregadas a los sacerdotes. En el Códice Mendocino, los eruditos han encontrado datos curiosos acerca de la fabricación y usos del papel entre los antiguos mexicanos.

### ESCUELAS Y ENSEÑANZA DE LA MÚSICA

Los historiadores, por su parte, confirman lo anotado en los Códices. Sahagún dice que los sacerdotes de *Tlazoteotl*, diosa del amor, “eran adivinos que guardaban los libros de las adivinanzas y de las fortunas de los que nacían, de las hechicerías y agüeros y de las tradiciones de los antiguos que de mano en mano llegaron hasta ellos”. La educación de los jóvenes era objeto de grandes cuidados por parte de los sacerdotes que la impartían en el *Calmécac* (colegio o monasterio destinado a los jóvenes nobles) y en el *Telpochcalli*, que era la escuela de los jóvenes de la clase media, en el cual los maestros, además de la enseñanza religiosa, instruían a los alumnos en el arte de la guerra. Después de las faenas escolares del día, iban ellos al *Cuicacalco* (casa del canto) donde cantaban y bailaban hasta media noche. “Había también otros colegios de matronas dedicadas al culto de los templos donde se criaban las doncellas de calidad, guardando clausura y entregadas a sus maestras desde su niñez hasta que salían a tomar estado con la aprobación de sus padres y licencia del rey, diestras ya en aquellas habilidades y labores que daban opinión a las mujeres.”<sup>1</sup>



Motolinia nos proporciona datos de gran importancia relativos al cultivo de la música entre los antiguos mexicanos. Nos dice en sus *Memoriales* que “una de las cosas principales que en esta tierra había, eran los cantos y los bailes” pues “cada señor en su casa tenía capilla con sus cantores y componedores de danzas y cantares”, los cuales debían demostrar “buen ingenio para la composición, teniendo en mucha estima a los buenos contrabajos”.

La necesidad de sostener una “capilla” se explica si tenemos en cuenta que las fiestas principales se sucedían de veinte en veinte días, amén de otras menos importantes. (Involuntariamente viene a la memoria el recuerdo de los Esterhazy, de los Príncipes —Arzobispos de Salzburgo—, de los grandes señores europeos que tenían sus “capillas”, ante cuyos atriles se sentaron Haydn, Mozart, Beethoven...). Pero no perdamos el hilo del interesantísimo relato de Motolinia. “Algunos días antes de las fiestas —nos dice— proveían los cantores lo que habían de cantar”, es decir, había ensayos para preparar los cantos y bailes y, si había ensayos, es claro que no se trataba de improvisaciones y gritos sin significación, sino de música organizada, probablemente cortas melodías que subrayaban, como indica Motolinia, “alguna victoria nueva” o elogiaban a un nuevo señor o aludían al matrimonio de éste “con señora principal”.

### LOS BAILES

Agrega el misionero que cuando se trataba de danzas y cantos nuevos y eran muchos los cantores, “ayuntábanse otros con ellos para que no oviese defecto el día de la fiesta”. No hay que olvidar que a veces se reunían más de cuatro mil indios para tomar parte en los bailes y, no obstante este crecido número de bailadores, había perfecta unidad en los movimientos del cuerpo y los ritmos musicales marcados por los instrumentos y las voces, pues “traen los pies tan concertados —dice Motolinia— como unos muy diestros danzadores de España; y los que más es que todo el cuerpo, así la cabeza como los brazos y las manos, traen tan concertado, medido y ordenado, que no discrepa ni sale uno de otro medio compás, más lo que uno haze con el pie derecho y también con el izquierdo, lo mesmo hazen todos y en un mesmo tiempo y compás: cuando uno baja el brazo izquierdo y levanta el derecho, lo mesmo y al mesmo tiempo hazen todos, de manera que los atabales y el canto y los bailadores todos llevan un compás concertado”.

<sup>1</sup> Solís: *Historia de la Conquista de México*.

## INSTRUMENTAL PRECORTESIANO

La música que acompañaba estos bailes se perdió para siempre. Pero nos quedaron algunos instrumentos, las flautas entre otros, cuya afinación pentafónica nos autoriza a pensar que los cantos de los antiguos mexicanos —como los de casi todos los pueblos primitivos— tenían como base la escala oriental de cinco sonidos. Los instrumentos de percusión marcaban el ritmo, mientras las sonajas (*ayacachtli*), los raspadores (*tzicahuastli*), y las ocarinas (*tlapitzalli*) reforzaban el conjunto vocal.

El *teponaztli* y el *huéhuatl* eran los instrumentos de percusión preferidos de los nahuas. En náhuatl, *teponaztli* quiere decir *hueco, lleno de aire*. Este instrumento se construía, generalmente, con un tronco de árbol ahuecado, obteniéndose de este modo, una caja de resonancia. En la parte superior, por medio de dos incisiones longitudinales y una transversal, se formaban dos lengüetas (*chicahuastli*) que se golpeaban con dos bolillos, cuyas extremidades estaban forradas de hule o resina con objeto de obtener sonidos menos ríspidos que los que producía la madera de los bolillos.

En cuanto al *huéhuatl*, era una especie de tambor de gran tamaño construido en un tronco de árbol ahuecado, en cuya parte superior se colocaba un parche de piel de venado o tigre restirada. El instrumento reposaba en unas bases o patas recortadas en la madera. La palabra *huéhuatl*, según Genin, significa viejo cantor, de *huehue*, viejo y *tlatoa*, cantar o hablar. El sonido del *huéhuatl* se oía a gran distancia y era el instrumento guerrero por excelencia.

## CANTARES

Los antiguos mexicanos cantaban poemas tan interesantes como los 69 cantares que el Padre Sahagún recogió de boca de los indios y cuya traducción realizó en parte don Mariano Rojas. He aquí uno de ellos, el undécimo, extraña y poética muestra de la sensibilidad indígena:

1. Desato mi voz en sollozo, me aflijo al recordar que debemos abandonar las bellas flores, los nobles cantos: gocemos por un momento, cantemos, ya que tenemos que partir para siempre, que tenemos que ser destruidos en nuestro lugar de habitación.
2. ¿Sabes mis amigos cuánto me duele y enoja el que nunca volverán, el que nunca rejuvenecerán en esta tierra?
3. Un fugaz momento aquí con ellos, después nunca más estaré con ellos, nunca más gozaré con ellos, nunca más los conoceré.
4. ¿Dónde habitará mi alma? ¿Dónde estará mi Morada? ¿Dónde estará mi casa? Soy miserable sobre la tierra.
5. Tomamos, desenredamos las joyas, las flores azules son tejidas sobre las amarillas que podemos darlas a los niños.
6. Que mi alma se envuelva en varias flores: que se embriague con ellas, porque pronto debo ausentarme, llorando ante la faz de nuestra madre.
7. Sólo esto pido: tú, Dispensador de la vida, no

te irrites, no seas inexorable con la tierra, déjanos vivir contigo en la tierra, llévanos a los cielos.

8. ¿Qué puedo decir aquí verdaderamente del Dispensador de la vida? Nosotros sólo soñamos, estamos profundamente dormidos; hablo aquí en la tierra, pero aquí no puedo hablar nunca en términos dignos.
9. Aun cuando sean joyas y preciosos ungüentos de discursos, ninguno, sin embargo, puede hablar aquí en términos dignos del Dispensador de la vida.

## LOS RELIGIOSOS

Es casi seguro que estos cantares eran acompañados por instrumentos, según las indicaciones que en lengua mexicana y relativas al ritmo que debían marcar los *teponaztlis*, puso el Padre Sahagún al margen de su manuscrito.

Somos deudores a los abnegados religiosos que vinieron con los conquistadores, de haber fomentado en los indios la inclinación que éstos sentían por la música.

Si pensamos en la magna empresa realizada por estos insignes varones al dejar en Europa honores, familia, bienestar, tranquilidad, para lanzarse a una aventura llena de peligros en un país desconocido, cuyos habitantes no podían abrigar otro sentimiento que odio para quienes los habían vencido; si recordamos el desinterés, la inteligencia, la caridad infinita con que llevaron a cabo sus propósitos evangélicos, no podremos menos que dedicarles un recuerdo lleno de gratitud y admiración. ¡Oh, sombras venerables de Fr. Pedro de Gante, de Fr. Toribio de Benavente, de Fr. Bernardino de Sahagún, de Fr. Juan Caro, de Fr. Francisco Ximénez, de tantos otros, cuánto os debe la música mexicana!

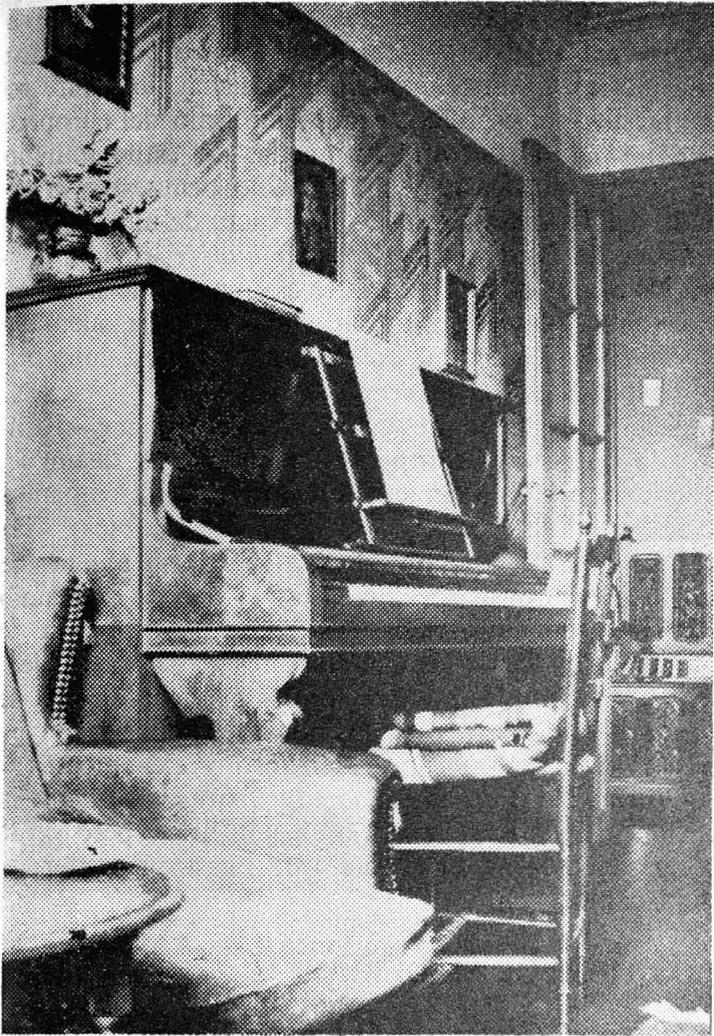
Fray Pedro de Gante fundó la primera escuela en la Nueva España en 1526, en la cual se enseñaba a los indios lectura, escritura, música y canto.

Fray Juan Caro o Haro se encargó de iniciar a los discípulos en estas dos últimas materias.

Los numerosos españoles que se establecieron en la ciudad de México —había dos mil colonos cuatro años después de la llegada de don Hernando Cortés—, trajeron los instrumentos populares de la Península, como arpas, guitarras, violines, chirimías, a imitación de los cuales fabricaron los indios, más tarde, otros semejantes con sorprendente maestría. Hasta hoy, esos instrumentos son los favoritos de nuestros músicos populares.

Así fue efectuándose la mestización que dio origen a nuestra música. Los romances o *corridos* que se cantaban en España fueron los ancestros de nuestros corridos y valonas. Las dos grandes corrientes musicales que llegaron a nuestra tierra —la religiosa y la profana— mezcláronse a los últimos ecos del arte de los nahuas e impulsaron el sentimiento musical indígena.

Mientras los religiosos aprovechaban las aptitudes musicales de los indios para iniciarlos, por medio de cantos con palabras aztecas, en la nueva religión y borrar de sus mentes toda idea pagana, los seglares propagaban la música popular que a su vez habían introducido los árabes en España.



Naturalmente que en esta mestización predominó la música española, más organizada que los primitivos cantos aborígenes. Y esa herencia subsiste hasta nuestros días en la música popular mexicana. Analizad el *Jarabe*, la *Sandunga*, el *Huapango* y encontraréis en ellos el *Zapateado*, la *Jota* o la *Seguidilla*. El ritmo de nuestras conocidas *Mañanitas* está en la *Rosalinda*, canción española de León.

Hay, sin embargo, algo que distingue nuestros cantos de los europeos. Las influencias extranjeras han pasado por el tamiz de nuestra vida, de nuestro clima, de nuestra esclavitud y ha florecido en cantos melancólicos creados por campesinos y provincianos románticos, pues las canciones populares no nacen nunca en las grandes ciudades.

## INDIOS MÚSICOS Y MÚSICOS ESPAÑOLES

Los misioneros encontraron en la música una eficaz ayuda para llevar a cabo la conquista espiritual de los pobladores de la Nueva España. Sorprendíales la facilidad que demostraban los niños y los jóvenes indígenas para aprender las melodías gregorianas y las palabras latinas.

El Padre Motolinía nos dice que "pautaban y apuntaban canto llano como canto de órgano, y de éstos que apuntaban hay hartos en cada casa, y han hecho muy grandes libros de canto llano como canto de órgano con sus letras grandes". "El tercer año —continúa— les pusieron en el canto, e algunos reían y burlaban y otros lo estorbaban a los que los comen- zaron a enseñar, porque decían que no saldrían con el canto, así porque mostraban flacas voces; y en

verdad no tienen tan recias voces, ni tan suaves como los españoles, y creo, la principal causa es andar descalzos y mal arropados los pechos y las comidas tan pobres y flacas; pero como hay muchos en que escoger, siempre hay buenas capillas." Más adelante, el Padre Motolinía escribe que "algunos mancebos de éstos que digo, han ya puesto en canto de órgano villancicos a cuatro voces, y los villancicos en su lengua, y esto parece señal de grande habilidad, porque aún no los han enseñado a componer, ni contrapunto, y lo que ha puesto en admiración a los españoles cantores, es que un indio de estos cantores vecino de esta ciudad de Tlaxcala, ha compuesto una misa entera por puro ingenio y la han oído hartos españoles cantores, buenos cantantes, y dicen que no le falta nada, aunque no es muy prima"... "Hay muchos niños de hasta once o doce años que saben leer y escribir, cantar canto llano y canto de órgano y aun apuntar para sí varios cantos. En lugar de órganos tienen muchas flautas concertadas, que parecen propiamente órganos de palo, porque son muchas flautas. Esta música enseñaron a los indios menestres de Castilla que pasaron a su tierra, y como no hubiese quien juntos les diese de comer, rogáronles se repartiesen por los pueblos de los indios a los enseñar, pagándoles y así lo enseñaron: e yo vi afirmar a estos menestres españoles, que lo que estos indios naturales deprendían, no lo deprendían en España españoles en dos años; porque en dos meses cantaban muchas misas, magnificat y motetes, etc. Aquí en Tlaxcala un mancebo cantor antes de esto tañía una flauta, que sin maestro él mesmo se enseñó unos puntos, desde que vió los que se habían enseñado, juntos con ellos, y una semana tañó todo lo que la capilla de flautas tañía, que decía su maestro que él no supo tanto en dos años."

Los rápidos progresos que los indios hacían en el canto, los realizaban también en la construcción de instrumentos musicales, como chirimías, sacabuches, rabeles, etc.

## LA PRIMERA ESCUELA MUSICAL DE AMÉRICA

Esta sorprendente difusión de la música en los primeros años de la Conquista, se debió en gran parte a la creación de la escuela fundada por Fray Pedro de Gante y sus compañeros, en Texcoco, la cual fue trasladada a la ciudad de México en 1527, donde se continuaron los cursos de artes y oficios y música que se impartían en la primera.

Más tarde, Fray Francisco Ximénez escribió en lengua indígena los fundamentos de la doctrina cristiana y, ayudado de sus discípulos, los puso en canto llano para que los oyentes los aprendieran con más facilidad.

Fue seguramente un gran acierto emplear las lenguas indígenas en los motetes y villancicos que se cantaban en las ceremonias litúrgicas, alcanzando de esta manera dos fines: hacer que los indios olvidasen sus cantos paganos e introducir entre ellos la práctica de la música europea.

Fray Hernando Franco compuso obras muy importantes en estilo polifónico vocal y algunas con texto náhuatl, como la *Plegaria a la Virgen* que Saldívar reproduce en su *Historia de la Música en México*:

El motete está escrito en contrapunto a cinco partes y la letra dice:

*In ilhuicac cihuapille tenantzin dios in titotepantlantohcatzin. Mahuel tehuatzin topan xinotlahtolli. In titlahtlacoanime. (Reina celestial, Madre de Dios, abogada nuestra, ruega por nosotros los pecadores.)*

En los siglos XVII y XVIII se multiplicaron las escuelas donde se impartían conocimientos musicales que aprovecharon de manera admirable compositores tan notables como Antonio de Salazar y Manuel Zumaya.

## MÚSICA PROFANA

Con los primeros conquistadores vinieron algunos músicos aventureros que se dedicaron a enseñar música profana, como Benito Vejel, tocador de pífano; Maese Pedro (citado por Bernal Díaz), arpista; Ortiz, maestro de vihuela y viola; Bartolomé Risueño, Martín Núñez, Juan Bautista de Torres, Juan Ponce de Sopuertas, maestro éste de personas acomodadas y otros. Se bailaban zambras, zapateados, seguidillas, fandangos, sarabandas y, seguramente, se cantaban canciones y tonadillas muy en boga en esa época. Las escuelas de danza se multiplicaron y las nuevas generaciones mestizadas fueron olvidando los cantos de sus antepasados indígenas.

Pero este olvido no se produjo en las rancherías y en lugares montañosos alejados de las ciudades. Quedaron allá los últimos ecos de la música primitiva que aún en la actualidad pueden encontrarse en las tribus yaquis, seris, tarahumaras, coras, otomíes, mayas, etcétera.

## EL TEATRO

La música profana encontró en el teatro el mejor vehículo para difundirse entre las masas populares.

Desde los primeros años de la Conquista se introdujeron en las representaciones sacroprofanas moteles en canto de órgano y villancicos a varias voces, como en la *Caída de nuestros primeros padres* y en la *Conquista de Jerusalem*, representadas por indios en Tlaxcala en 1538 y 39, según nos informa el señor García Icazbalceta.

Desde la fundación del teatro del Hospital Real, a mediados del siglo XVI, hasta la inauguración del nuevo Coliseo, en 1753, la música formaba parte de las representaciones, ya como *introducción* o *interludio* en las comedias, o en forma de tonadillas y seguidillas, entre las cuales cita Olavarría y Ferrari: *Un majo de chupete*, *El mar proceloso*, *Mi muerte con tu ausencia*, y otras.

## INFLUENCIAS EXTRANJERAS

A fines del siglo XVIII la música europea había invadido grandes ciudades de la Nueva España, y tanto en las iglesias como en las mansiones aristocráticas se escuchaban composiciones que la moda imponía; la música sacra mostraba el estilo italiano de las óperas en boga; la profana, los cantos y bailes favoritos de las cortes europeas.

Los cantos del pueblo resentían la avasalladora influencia de Europa, y, durante la primera mitad del

siglo XIX, los cantos y danzas populares, a pesar de su origen extranjero, contenían el germen de nuestra idiosincracia, la melancolía del indígena, lo picaresco del mestizo, el orgulloso sentimentalismo del europeo. No han podido borrarse las huellas del estilo italiano en nuestra música popular, como lo demuestra la tonada del *Tulipán*, que es copia exacta de una canción italiana de Peruchino (*El barco que se estrella contra las olas*); como se advierte en algunas de nuestras canciones que presentan la vieja melodía alemana *Treue liebe*, y en tantos sonecitos bailables, cuyo origen español es innegable.

Sin embargo, la música mexicana contiene —dentro de las formas europeas— algo que la distingue, que le imprime un carácter distinto al de otros cantos y bailes extranjeros.

Si comparamos un vals de Strauss con alguno de los que compusieron Juventino Rosas o Abundio Martínez, encontraremos, desde luego, cierto afán de imitación en los de los compositores mexicanos: idéntica forma, en la introducción y en el desarrollo de los números o partes usados por los compositores vieneses; el mismo estilo cadencioso y elegante. Pero pronto aparece en el empleo de *sextas* o *terceras* la melancolía, la frase triste, la efusión lírica, pero sin la alegría que existe en el fondo de nuestro carácter indohispánico.

## LOS TIEMPOS MODERNOS

A partir del Centenario de nuestra Independencia, en 1910, la canción mexicana pudo entrar en los salones de una sociedad que sólo admitía música extranjera, romanzas italianas, arias de ópera. Se le abrían las puertas en los precisos momentos en que el cañón revolucionario anunciaba en el norte la tormenta inminente. Ésta llegó. Pero entre el fragor de las luchas sangrientas nacían las canciones que los soldados llevaban de un extremo a otro del país. La *Adelita*, la *Valentina*, la *Cucaracha*, son cantos que la revolución hizo populares. La idea nacionalista se impuso. Exhumáronse los viejos sonos, los cantos olvidados, y se compusieron nuevas melodías y nuevos *corridos*. Grupos de cancioneros efectuaban el intercambio de las melodías vernáculos, y así fue como en toda la República se sintió la necesidad de cultivar un arte que fuese fiel expresión de nuestra vida.

Pero la rápida y brillante carrera de la canción fue detenida bruscamente por la invasión de una música extranjera cuyos ritmos y melodías nada tenían de común con la nuestra. Vaciados en el molde del jazz, esos ritmos y melodías afro-cubanos y colombianos producían una mala imitación de la música norteamericana. Hechos con ritmos viles, llenos de reminiscencias de obras olvidadas por viejas, esos trozos llamados canciones se popularizaron no por su belleza musical, sino debido a una propaganda bien organizada en radios y revistas teatrales. A esta propaganda ayudó eficazmente el fondo de sensualidad que hay en las palabras de dichas "canciones", y que a veces alcanza los límites de la pornografía y halaga las bajas pasiones de las multitudes. Pero el pecado mayor de tales "composiciones", más que la falta de originalidad y la mortal monotonía de sus ritmos, estriba en el ambiente de cursilería que las envuelve. Ese histerismo literario-musical es indigno de nuestra época.



ca y opuesto a las tendencias sociales y artísticas del pueblo mexicano.

Esperemos que esta moda absurda pase, como han pasado tantas otras modas insensatas, y que la auténtica música vernácula ocupe nuevamente el lugar de honor que le corresponde, ya que sus melodías representan la expresión más viva de nuestra idiosincrasia, de nuestras luchas, de nuestros campos, de nuestra vida, de nuestro destino, en fin, que se cumple ante la augusta belleza de esta *suave patria*.

#### A PROPÓSITO DE "LE TOMBEAU DE DEBUSSY"

Treinta y siete años han transcurrido desde que el cisne de Bayreuth enmudeció para siempre en la quietud lacustre de Venecia. En este largo período, el arte musical, contra lo que opinan los espíritus reacios a todo progreso, ha sufrido una importante transformación en sus principales elementos constitutivos: ritmo, melodía y ritmo. En las manos de Wagner, la herencia artística de Beethoven y Weber, alcanzó un desarrollo brillantísimo al formidable impulso lírico del autor de "Tristán".

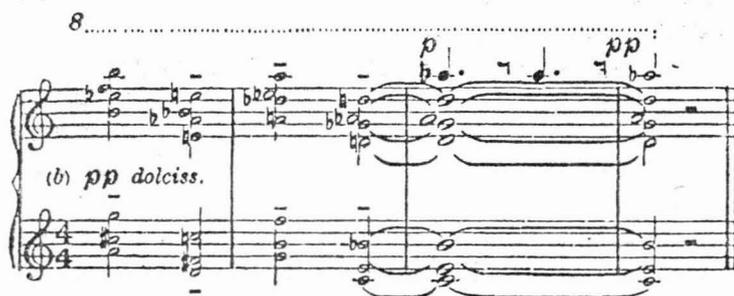
Wagner creó un nuevo lenguaje musical que Europa no pudo comprender sino después de un largo aprendizaje, durante el cual los espíritus selectos lucharon contra la oposición de los adoradores del idioma sencillo de Bellini, Donizetti y Rossini, Wagner, en efecto, amplificó la línea melódica de los maestros italianos hasta constituir la llamada *melodía infinita* destruyendo la vieja *quadratura*; introdujo el cromatismo y las disonancias en sus armonizaciones inusitadas y opuso a los gastados moldes explotados hasta la saciedad por los compositores de ópera de la primera mitad del siglo pasado nuevas combinaciones de valores, en consonancia con las modificaciones armónicas y melódicas realizadas por su genio inquieto y renovador.

El "wagnerismo" se adueñó del mundo y más tarde los compositores en boga —los "veristas" italianos y los representantes de la escuela franco-alemana con Massenet a la cabeza— no pudieron excluir de sus creaciones durante un cuarto de siglo los procedimientos inventados por Wagner.

Pero la imitación constante de estos procedimientos, el abuso que de ellos llegó a hacerse, trajo como consecuencia forzosa el anhelo de algo nuevo, la necesidad de quitarse la librea, de buscar otras fórmulas, otras armonías, otros ritmos, fuera de la dictadura del maestro de Bayreuth.

Y la reacción se inició en las obras de Fanelli y Moussorgsky.

Fanelli, un compositor francés de origen italiano, cuyas obras en gran parte permanecen aún inéditas, escribía el año de 1890 en una de sus originales producciones el fragmento siguiente:<sup>1</sup>



¿No es esto "debussismo" puro?

Las escalas por tonos, las disonancias agresivas, las sucesiones de quintas y cuartas, la ausencia de una tonalidad definida, el ansia de novedad oculta entre la politonía de sus representaciones sonoras, el cabrilleo de modulaciones extrañas, hacen de este raro tipo de precursor, un vidente musical. Moussorgsky más libre, más genial, producto de la gleba rusa, espíritu audaz que amasaba en sus creaciones los gritos de su pueblo con la opulencia del alma oriental, impresionó fuertemente a Debussy, durante el viaje de éste a Rusia.

En Debussy encontraron campo propicio las rebeldías de Fanelli y Moussorgsky y fructificaron especialmente en una obra que, sin duda alguna, marca una etapa importante en la evolución musical: *Pelléas et Mélisande*. El maestro francés, bien preparado por una sólida instrucción musical y guiado por un admirable instinto de equilibrio en la forma y novedad en la armonía y en el ritmo, llegó a organizar un sistema armónico cuya base, a lo que parece, es la concepción del acorde alterado no como miembro de una familia de acordes, sujeto a determinada preparación y resolución, sino como *entidad* libre, como *valer* armónico, sin más conexiones con los otros acordes que las que el instinto del compositor le señala.

Roto el engranaje secular de los acordes, destruido el sistema tonal elaborado trabajosamente por los teóricos en cinco siglos de especulaciones matemático-musicales, se presentó ante los ojos maravillados de los que creían que con "Parsifal" había desaparecido toda posibilidad de nuevas combinaciones sonoras una extraña música politonal, en cuya armonía estaba abolido el concepto de disonancia. En esta música no existían consonancias, había acordes libres

<sup>1</sup> R. Lenormand. Etude sur l'Harmonie Moderne.



españolismo y en cuyo final aparece un pequeño fragmento de la "Soirée dans Granade" de Debussy.

Ravel escribió un dúo para violín y cello, de una refinada sencillez. Los dos instrumentos dialogan en contrapuntos e imitaciones. Es un juego en el que las dos melodías se enlazan, se cruzan, se persiguen y cuando alguna de ellas descansa en una nota *tenida* la otra se le acerca y la arrastra obligándola a continuar el fantástico juego interrumpido.

Una melodía de doce compases escribió Satie "en souvenir d'une admirative et douce amitié de trente ans". Página desolada, de una extrema vaguedad tonal, armonizada con disonancias de 2as. y 9as. y en la que la voz procede por intervalos de difícil entonación. Termina con un acorde de 5a. aumentada.

Pero el más extraño de los trozos que integran "Le Tombeau" es el fragmento de Igor Strawinsky, sin compás ni matices. Algo de fúnebre y solemne hay en esa sucesión de acordes en cuyo tratamiento se advierte un infinito cuidado para no caer en la tentación de escribir un acorde perfecto.

"Le Tombeau de Debussy" señala un aspecto muy interesante de la nueva estética musical. Negar la importancia que para el porvenir de la música significa la obra de los compositores impresionistas y ultramodernistas, sería tanto como confesar nuestra ineptitud para seguir una evolución que se inicia en forma violenta, agresiva tal vez, pero que merece nuestro estudio y atención.

En Viena, en Berlín, en Londres, en París, en las principales ciudades europeas se aplauden diariamente las obras más audaces de Debussy, Ravel o Strawinsky. El público sanciona con su entusiasmo las temerarias innovaciones de los compositores modernistas. Y es que en música, sobre la Matemática, sobre todas las teorías y reglas, existe un supremo juez: el oído. Cuando el oído de la multitud acepta las nuevas combinaciones sonoras sin los prejuicios que impone el conocimiento de las reglas de composición, puede afirmarse que en el fondo de esas combinaciones, que los doctos calificarían de disparatadas, existe un germen de belleza, germen que se desarrollará, tal vez, y que podrá llegar a ser la base de una nueva estética.

La ciencia de la belleza está todavía en pañales. ¿No escuchamos con la misma emoción un *Motete* de Palestrina que una *Sonata de Beethoven*? ¿No nos deleitamos con una pieza galante de Couperin tanto como con las miniaturas exquisitas de Schumann? ¿Cuándo, al oír una obra que nos emociona hemos pensado en la calidad y encadenamiento de los acordes, en la clase de cadencias empleadas por el compositor, en las faltas a las reglas de armonía que un análisis minucioso pudiera descubrir en ella? Sentimos la emoción sin que nos preocupe la procedencia de la obra de arte ni los detalles que entraron en su estructura, como al recibir el beso del sol no nos interesa saber el número de kilómetros que nos separan de él ni las manchas que hay en su disco.

Si hay belleza real en las obras de los compositores modernistas, si en ellas como en lámparas exóticas arde la llama que enciende el entusiasmo, perdurarán conjuntamente con las más altas creaciones musicales, porque, como se afirma en una profunda frase citada frecuentemente por nuestro Antonio Caso, "la obra de arte es igual a la obra de arte".

de encadenamientos (de cadenas, diría un panegirista de las nuevas armonías) y de resoluciones preestablecidas. Es decir, la música se encontraba más allá del bien y del mal; era el camino para llegar a la negación de la tonalidad, a la música a-tonal.

Y llegamos. Acabo de tocar las diez composiciones que forman "Le Tombeau de Debussy". Los más brillantes paladines de la "libertad sonora" aportaron los extraños materiales para la construcción del ideal monumento.

Paul Dukas, Albert Roussel, Francesco Malipiero, Eugene Goossens, Béla Bartok, Florent Schmitt, Igor Strawinsky, Maurice Ravel, Manuel de Falla y Erik Satie, firman las composiciones del "Tombeau". En todas ellas se nota, desde luego, la ausencia de los vejos acordes *perfectos*. Paul Dukas, en su "plainte, au loin, du faune", no emplea ni uno solo de ellos. La flauta del faune repite su diseño desolado a lo largo de un sol obsesionante sobre el que se engarzan armonías melancólicas.

Malipiero escribió dos páginas tristes, sin compás determinado. Las barras divisorias encierran ya cinco, ya siete, a veces seis unidades de tiempo. Sin embargo, el ritmo es, en general, simétrico y la composición, a pesar de su autor, descubre el alma melódica y apasionada de un italiano.

El compositor inglés Goossens, en un apretado tejido de armonías que un profesor de Conservatorio no vacilaría en calificar de cacofónicas, revela una real maestría en el tratamiento de la moderna técnica de composición musical. No obstante su carácter ultramodernista en esta página hay armonías de una belleza extraña y conmovedora.

El tono rapsódico predomina en la breve composición del húngaro Béla Bartok. Desde el primer compás asoma la melancolía grandilocuente del *Lassan Magyar*. La sombra del gran abate se esfuma entre la niebla de las disonancias . . .

Más importante, por su extensión, es la obra de Florent Schmitt, inspirada en las palabras de Paul Fort: "et Pan, au fond des blés lunaires, s'accouda". En estas páginas escritas en el estilo peculiar del autor del "Quintette" no hay "debussismo". En la música de Schmitt sorprende tanto el vigor de las ideas y lo moderno de la forma como la exuberancia de los detalles de ornamentación, en los que no encontramos las escalas por tonos, tan caras a Debussy.

"Homenaje para guitarra" se titula la composición de Manuel de Falla. Es un breve pensamiento melancólicamente voluptuoso con discretísimos toques de