

Memorias del 1.^{er} Simposio La Música en México

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Humberto Veras Godoy
Rector

Gerardo Sosa Castelán
Secretario General

Margarita Irene Calleja Quevedo
Coordinadora de la División de Extensión

Juan Randell Badillo
Director del Instituto de Artes

Horacio Romero
Director de Ediciones y Publicaciones

Compiladores:

Raúl Cortés Cervantes

Alejandro Moreno Ramos

Mauricio Hernández Monterrubio

Diseño de portada: L.A.V. Violetha Vite Álvarez

D. R. © 2010 Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo
Abasolo 600 Col. Centro. Pachuca, Hidalgo.

1ª edición 2010

ISBN 978-607-482-113-0

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio ya sea eléctrico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia sin el previo consentimiento por escrito del Autor.

Este libro es un trabajo del Cuerpo Académico de Música de la UAEH integrado por Raúl Cortés Cervantes, Alejandro Moreno Ramos y Mauricio Hernández Monterrubio. Fue financiado con recursos del PIFI 2008 del proyecto “Mejorar la capacidad y competitividad de la DES de Artes”

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
Instituto de Artes

Memorias del 1.^{er} Simposio La Música en México



Raúl Cortés Cervantes
Alejandro Moreno Ramos
Mauricio Hernández Monterrubio
Compiladores



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE ARTES

PRESENTACIÓN

El estudio del desarrollo de la música en nuestro país es un campo fascinante que no ha sido completamente explotado por los investigadores nacionales. Por esta razón, el Cuerpo Académico de Música del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo cultiva una línea de investigación denominada “Rescate, creación y difusión de obras musicales”.

Entre las actividades de investigación y difusión de dicha línea, se organizó el I Simposio “La Música en México”, con el propósito de generar un foro para el análisis y la discusión del desarrollo de la música en nuestro país y la situación de ésta en nuestros días.

Las presentes memorias son producto del esfuerzo no sólo de los organizadores del evento, también de importantes artistas, maestros e investigadores que se dieron cita los días 19 y 20 de octubre del 2009 en las instalaciones del Instituto de Artes en Real del Monte, Hidalgo para abordar importantes temáticas relacionadas con el quehacer musical en nuestro país.

Real del Monte, Hidalgo. Octubre de 2009

Dr. Raúl Cortés Cervantes
Dr. Alejandro Moreno Ramos
Mtro. Mauricio Hernández Monterrubio

Integrantes del Cuerpo Académico de Música

ÍNDICE

LA MÚSICA MEXICANA DEL SIGLO XXI, MUJERES EN LA MÚSICA

DRA. LETICIA ARACELI ARMIJO TORRES 1

LA INTELIGENCIA ES LA QUE OYE

DR. ARTURO GARCÍA GÓMEZ 29

MICRO-RITMIA: REPENSAR UN MODELO OBSOLETO

MTRO. ERNESTO MARTÍNEZ ÁLVAREZ ICAZA 45

EL SINCRETISMO MUSICAL EN LA NUEVA ESPAÑA Y SU PAPEL EN EL PROCESO DE COLONIZACIÓN

MTRO. SERGIO EDUARDO MEDINA ZACARÍAS 57

EN TORNO A LA “MEXICANIDAD” DE LA MÚSICA EN MÉXICO

MTRO. RODRIGO RUY ARIAS
MTRO. GUILLERMO BERMEJO SERAFÍN 75

LA MÚSICA MEXICANA PARA GUITARRA

DR. RAÚL CORTÉS CERVANTES
MTRO. MAURICIO HERNÁNDEZ MONTERRUBIO 87

**MEMORIAS DEL 1.^{ER} SIMPOSIO
LA MÚSICA EN MÉXICO**

LA MÚSICA MEXICANA DEL
SIGLO XXI,
MUJERES EN LA MÚSICA

Dra. Leticia Araceli Armijo Torres

19 y 20 de Octubre de 2009
Real de Monte, Hgo. México



Leticia Araceli Armijo Torres

Nació en la Ciudad de México en 1961. Inició sus estudios de guitarra a la edad de cuatro años con Daniel Torres y en el Conservatorio Nacional de Música. Concluyó sus estudios de licenciatura en Composición en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en la que obtuvo mención honorífica.

Concluyó su Maestría en Gestión y Promoción de la Música en la sociedad y el Doctorado en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad Autónoma de Madrid con la mención *Cum Laude* por unanimidad en el 2007.

En el terreno de la interpretación musical se ha destacado por difundir la música tradicional mexicana como cantante, violinista, guitarrista y en la ejecución de diversos instrumentos folklóricos de México y Latinoamérica.

Fundó en 1979 el Duetto Surco con el que hizo la música original, arreglos e interpretación para la obra de teatro *El Cambio* de Mario Benedetti, bajo la dirección de Carlos Lozano, así como los arreglos e interpretación de *El que vino a hacer la Guerra*, de Sergio Magaña, bajo la dirección de Ignacio Hernández; de *Zozobra*, sobre Textos de López Velarde bajo la dirección de Luis de Tavira y *Noviembre*, de Marco Antonio Silva, Premio Nacional de Danza.

En 1986 actuó en Nagoya, Japón y en 1995 realizó una gira de conciertos por Viena, Linz y Müzzushlag, Austria.

Como investigadora es especialista en el tema *Mujeres en la música de México*, del que es autora en diversas publicaciones. Ha impartido conferencias sobre dicho tema en Viena, Madrid, La Laguna Tenerife, en la Habana, en la Ciudad de los Ángeles, California y en la Ciudad de México.

En 1996 fue investigadora y guionista de la serie radiofónica *Murmullo de Sirenas: un espacio para sentir y entender la creación musical de las mujeres* en colaboración con Radio Educación de México. Se ha destacado en la gestión y diseño de importantes foros a nivel nacional e internacional. De 1997 a la fecha, ha organizado catorce Encuentros internacionales, diez Iberoamericanos de *Mujeres en la Música y en el Arte*, las Primeras Jornadas Musicales del Día Internacional de la Mujer, un Homenaje a Margarite Yourcenar y un homenaje al compositor oaxaqueño Leonardo Velázquez.

Pertenece a la primera generación de compositores del Laboratorio Multimedia de Informática Musical y Música Electroacústica de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, dirigido por Antonio Fernández Ros. Es fundadora y gestora del Seminario Internacional de Composición asistido por Computadora y Medios Electroacústicos y del Seminario Internacional de Estudios de Género en la Música y en las Artes, materias de las que ha impartido cursos en la Universidad Autónoma de Chiapas y en el Instituto Nacional de Arte en Cuba, entre otros. Sus obras han sido interpretadas por reconocidos concertistas, coros y orquestas en Austria, Cuba, España, Chile, Francia, México, Italia, Lisboa, Washington y Japón, siendo publicadas por la editorial canadiense ARLA Music Publishing Company.

De entre sus obras destacan el *Tríptico para violín solo Apasionado*, estrenada por Cuauhtémoc Rivera; las variaciones para orquesta *A tus recuerdos*, estrenadas por la Orquesta Sinfónica Nacional de México dirigida por Enrique Diemecke, la Orquesta Sinfónica de Cuba dirigida por Anarelis Garriga y la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional bajo la dirección de Gabriela Díaz-Alatriste; el cuarteto de cuerdas *A pesar de todo* estrenado por el cuarteto Carlos Chávez y el Cuarteto Latinoamericano, la música original para la obra de teatro *Ayer su silencio hoy su voz* dirigida por la dramaturga María Luisa Medina, ambas estrenadas en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario, los arreglos y orquestación de los *Villancicos de navidad* presentados por la Orquesta de Cámara del Nuevo Mundo en la Sala Blas Galindo bajo la dirección de Johannes Bruno Ullrich y la Sinfonía *OIKABETH*, Premio SACM

de Composición Sinfónica estrenada por la Orquesta Sinfónica de Acapulco, dirigida por Arturo Álvarez. En el campo de la composición electroacústica destaca *La Flor de los mil pétalos*, estrenada en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía en España y *Comedia sin título*. Éstas dos últimas galardonadas por el Ministerio de Cultura y Educación de España y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, a través del Laboratorio de Informática y Electrónica Musical del Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Ha participado en importantes festivales como el Festival Internacional Cervantino, el Festival Cultural de Sinaloa, el Primer Festival de Canto Nuevo organizado por el Canal 13 de televisión y el Segundo Encuentro de la Composición en México, el Festival de Música Contemporánea de Cuba y The World Forum on Music, de la Música de la UNESCO, celebrado en los Ángeles California y el II Foro de Música Nueva organizado por la Universidad Autónoma de Chihuahua.

Ha impulsado la integración de la obra de las compositoras en la vida nacional y su regularización en la orquestas y grupos artísticos, la publicación y grabación de su obra, la creación de editoriales y grupos de Mujeres en el Arte en España, Cuba y Estados Unidos y Brasil y la creación y transformación de leyes a través del Poder Legislativo en la Cámara de Diputados y en el Parlamento de Mujeres de México.

Ha sido Becaria de la Universidad Autónoma de México, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, de la Universidad Autónoma de Madrid y del Ministerio de Cultura y Educación de España.

Desde 1996 a la fecha, es profesora de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, pertenece a la Mesa Directiva de Música de Concierto, es Directora de El Colectivo Mujeres en la Música A. C., de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte (ComuArte), del Encuentro Internacional e Iberoamericano de Mujeres en el Arte, del Coro de Mujeres de Chiapas, del Coro de los Pueblos Originarios de México, vicepresidenta técnica del Consejo Mexicano de la Música y forma parte del comité de honor de la Fundación *Donne in musica* con representación en la UNESCO.

En el 2007 fue acreedora del Premio SACM de composición Sinfónica. Ese mismo año, fue galardonada en el terreno de la música electroacústica por el Ministerio de Cultura y Educación de España, en el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical del Museo Nacional de Arte Reina Sofía en España, mismo que le fue concedido nuevamente en 2009.

En la bibliografía relativa a la historia de la música mexicana hay pocos estudios que registren información acerca del trabajo que las compositoras han realizado en nuestro país, que reflexionen en torno a la situación de la mujer en el campo de la composición musical, y que analicen sus obras o aportaciones en otros campos de la música como, por ejemplo, la pedagogía.

Con el objeto de contribuir a llenar el vacío de información que existe al respecto, presentaré un panorama de la labor de la mujer en la música mexicana de concierto. Creo, sin embargo, pertinente abordar aquí una serie de referentes de los estudios de género por su relación con la historia compensatoria.

Comenzaré por definir el concepto de género como una categoría útil en el análisis histórico y sociológico de las relaciones sociales, basado en las diferencias que distinguen a los sexos.¹ Estas diferencias en principio biológicas, coinciden con la primera división del trabajo.² Con el surgimiento de la familia patriarcal la vida social quedó delimitada por dos esferas: la pública y la privada. La evolución entre ambas esferas ha sido desigual a lo largo de la historia de la humanidad. En el ámbito de lo privado, las mujeres quedaron confinadas a la reproducción biológica, a la educación y cuidado de los hijos, ancianos y enfermos y a las actividades domésticas de reproducción de la

¹ DOMÍNGUEZ PRAZ, Pilar: *Voces del exilio. Mujeres españolas en México 1939-1950*. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, Dirección General de la Mujer, 1986, p. 23.

² SEGOVIA, Tomas: "Carta Prólogo a Elena Urrutia". En: *Imagen y realidad de la mujer*, Elena Urrutia (Compiladora). México, Sepsetentas, Biblioteca S. E. P., 1975, p. 13.

fuerza de trabajo.³ Es por ello que los cambios cualitativos y cuantitativos del modo de producción, en poco cambiaría la situación de la mujer a lo largo de la historia de la humanidad.

Aunque el concepto de modo de producción doméstico y la misma existencia del patriarcado se han cuestionado, el trabajo doméstico se sigue considerando como la clave de las relaciones de poder entre los sexos y la marginación de la mujer.⁴

Ante la necesidad de enriquecer el campo de las ciencias sociales con una perspectiva de género ha sido necesario crear nuevas categorías de análisis en todas las áreas del conocimiento humano.⁵ Dichas categorías surgen de la experiencia emanada de las primeras luchas de las mujeres por su derecho al voto iniciada por las sufragistas inglesas durante la segunda mitad del siglo XIX, del movimiento feminista en sus diversas manifestaciones y de las minorías en la conquista de sus derechos políticos y sexuales, desarrolladas durante el siglo XX a nivel mundial.⁶

La urgente necesidad de defender los derechos humanos de las mujeres a largo del siglo XX propició el surgimiento de un movimiento amplio de mujeres en el mundo, cuyos ejes principales de trabajo fueron el derecho al voto, el derecho a decidir sobre sus cuerpos, en donde se enmarcó la despenalización del aborto y en contra de la violación, siendo 1975 el Año Internacional de la Mujer de especial relevancia en el mundo.⁷ En el caso del movimiento de liberación de lesbianas y homosexuales,

³ ARAUJO CAMACHO, Hilda: "Criterios y lineamientos de investigación en la problemática de la mujer". En: *La mujer en América Latina*. México, Sepsetentas, Biblioteca S.E.P., 1975, p. 14.

⁴ DOMÍNGUEZ PRAZ, Pilar: *Op. cit.*, p. 20.

⁵ ARAUJO CAMACHO, Hilda: *Op. cit.*, p. 14.

⁶ MILLETT, Kate: *Política sexual*, México, Editorial Águilar, 1975, p. 31.

⁷ ARIAS, María: *La liberación de la mujer*. España, Biblioteca Salvat de grandes temas, Salvat Editores, [1ª Ed. Barcelona 1973], 1975, p. 71.

cuya discriminación, al igual que la de las mujeres, se basó en argumentos pretendidamente científicos, las demandas giraron en torno a los derechos políticos y sexuales. Igualmente, las mujeres en la música y en el arte han creado un movimiento por la defensa de sus derechos humanos, como veremos más tarde.

En el caso específico de la música sería imposible imaginar que la condición social y económica de la mujer no hayan sido determinantes en el desarrollo de su creatividad. Por ello es importante tomar en cuenta las aportaciones de los estudios de género como elemento de valoración del quehacer musical de las mujeres.

Los estudios de género surgen en música en la década de los 90 siguiendo los pasos de otras disciplinas con la intención de analizar y, en su caso, deconstruir — desde una perspectiva de género— el *corpus* teórico-conceptual heredado del patriarcado.⁸ En el campo de la música son de especial importancia las teorías feministas desarrolladas por las estadounidenses Marcia J. Citron (1946) en *Gender and the Musical Canon* (1991) y Susan McClary (1946),⁹ en *Feminine Endings, Music, Gender and Sexuality* (1991). Es precisamente en esta última obra citada donde McClary propone los siguientes cinco puntos temáticos como categorías de análisis: 1. “Construcciones musicales de género y sexualidad”, punto en el que establece un paralelismo entre la sexualidad humana y la música; 2. “Aspectos de género de la teoría musical tradicional”, en el que refiere los aspectos de género utilizados tradicionalmente en la teoría musical y en donde lo femenino se proyecta como una categoría inferior; 3. “Género y sexualidad en la narrativa musical”, donde analizan las estructuras musicales bajo una visión de género, que desde

⁸ CITRON, Marcia J.: *Gender and the Musical Canon*. Carolina, University of North Carolina, 2000.

⁹ MACCLARY, Susan; *Feminine Endings Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota, University of Minnesota Press, 2002.

esta perspectiva establece una metáfora entre las formas de poder patriarcal y las estructuras musicales históricas como la sonata; 4. “Música como un discurso de género”, que denuncia la exclusión de las mujeres en el terreno musical y el 5. “Estrategias del discurso de las mujeres músicos”, donde se mencionan los recursos desplegados por la mujer para acceder al campo de la composición musical. Esta teoría, desarrollada por primera vez por Susan McClary, ha ampliado, desde el punto de vista del musicólogo Jean Jacques Nattiez (1945),¹⁰ el campo de la investigación musical, cuestionando los cánones impuestos por la historia de la tradición musical. Por su parte, las musicologías gay y lesbiana tendrán su génesis en la compilación de Brett, Gary y Wood, *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology* en la que se realizan desde estudios enmarcables dentro de los que sería la historia compensatoria, hasta análisis de obras paradigmáticas del canon musical establecido por las obras maestras de la historia de la música occidental.¹¹

En nuestro país, Esperanza Pulido fue pionera en la elaboración de una obra relativa al tema de la música compuesta por mujeres en México: *La mujer mexicana en la música*, que se publicó originalmente en 1958 por el Instituto Nacional de Bellas Artes. La importancia de este trabajo reside, en principio, en el hecho de que por primera vez existe una fuente de la cual partir para informarnos acerca de la labor de las mujeres en México como intérpretes, musicólogas y compositoras. Además, proporciona un panorama general del papel de la mujer en la música mexicana desde el período prehispánico hasta 1930. Por último, las referencias que la autora proporciona en su libro han sido un

¹⁰ NATTIEZ JEAN, Jaques: *Op. cit.*, p. 29.

¹¹ BRETT, Philip- GARY THOMAS- WOOD, Elizabeth C.: *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*. New York, Routledge, 1994.

factor imprescindible para que los trabajos de las mujeres citadas no queden en el olvido. Por ejemplo, su mención de las obras de las compositoras mexicanas como la soprano de fama internacional Ángela Peralta (1845-1881), ha sido un factor importante para que dichas obras sean estrenadas y formen parte del repertorio de los y las intérpretes. Entre otros datos, resalta el relativo al surgimiento de la primera Orquesta Sinfónica Femenina en el año de 1925. Este hecho nos habla del profesionalismo¹² alcanzado por las mujeres dedicadas a la música de entonces.

Por estas razones, la obra de Esperanza Pulido será nuestro punto de partida para abordar el trabajo de las mujeres compositoras mexicanas de la segunda mitad del siglo xx. Además de la mención a Ángela Peralta, considerada por Pulido como la primera compositora de música mexicana de salón por sus obras para canto y piano integradas en una colección titulada *Álbum musical*,¹³ la autora que nos ocupa hace referencia a Sofía Cansino de Cuevas y a las españolas exiliadas en México tras la Guerra Civil, Emiliiana de Zubeldía, María Teresa Prieto y Rosita Bal y Gay (1906).

Al ocuparse de estas compositoras, Esperanza Pulido reconoce en ellas un gran talento y menciona sus obras. Por ejemplo, al referirse a Sofía Cansino de Cuevas nos habla de la existencia de trabajos de su autoría de mayores proporciones como óperas¹⁴ y sinfonías desconocidas antes de la publicación de este trabajo.

En cuanto a la publicación de las obras compuestas por mujeres la autora señala:

¹² PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, p. 41.

¹³ PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, p. 33.

¹⁴ PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, p. 41

“...Editoras de música que publicaban las obras de los compositores masculinos, descartan casi consuetudinariamente las de las mujeres, sin otra explicación que la acostumbrada de «la mujer no sirve como compositora» (una especie de veredicto inquisitorial, sin el beneficio, siquiera de la inquisición)”.¹⁵

Motivada por este primer trabajo referencial, inicié una investigación sobre el tema. Después de una búsqueda exhaustiva en el Archivo General de la Nación, encontré gran cantidad de compositoras del siglo XIX y XX, aunque el *Catálogo de partituras (s. XIX y XX)* de Armando Hernández Sebastián publicado en 1978 sólo registra a siete mujeres compositoras: Consuelo Velázquez (1920-2004), María de la Luz G. Rodríguez, Eugenia Sepúlveda, María Lulua Montoya, Emilia Gutiérrez Díaz, Guadalupe Jaquet de Peralta, Estela Syl, Guadalupe García y Elizabeth Delany.¹⁶

Dentro de los catálogos de partituras de la Escuela Nacional de Música, del Conservatorio Nacional de Música¹⁷ y del Archivo personal que Juan José Escorza¹⁸ me facilitó, pude encontrar un número considerable de compositoras, sin embargo,¹⁹ llama la atención que la revista *Compositores de América*,

¹⁵ PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, p. 49.

¹⁶ HERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Armando: *Catálogo de partituras (s. XIX y XX)*. México, 1978. Es necesario realizar una investigación exhaustiva ya que no se conserva ningún dato más de muchas de las compositoras mencionadas.

¹⁷ Para más información consultar los catálogos de partituras de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, del Centro Nacional de las Artes y del Conservatorio Nacional de Música.

¹⁸ Agradezco el apoyo que me brindó Juan José Escorza por haberme facilitado el acceso a sus archivos.

¹⁹ *Compositores de América*. New York, Organización de las Naciones Unidas, Vol. 19, 1979.

publicada por la Organización de las Naciones Unidas, no incluyera a ninguna, a pesar de que la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez ya había estrenado el 26 de septiembre de 1947 el poema sinfónico de María Teresa Prieto, titulado *Oda Celeste*.²⁰

En las décadas de los 60 y 70 del siglo pasado los trabajos de las compositoras comienzan a ser incluidos escasamente en las fuentes documentales; así lo podemos observar en el libro *Músicos mexicanos*, editado en 1965 por Hugo Grial²¹ que incluye a Ángela Peralta, María Grever (1884-1951), Concha Michel (1899), Consuelo Velázquez y Evangelina Elizondo (1929) y el de *Compositores mexicanos* editado en 1971 por Octavio Colmenares, que solamente incluye a la compositora María Grever (1884-1951).²²

En 1975, año Internacional de la Mujer, un ejemplo de esperanzador reconocimiento hacia las compositoras fue el que se produjo cuando el Gobierno del Estado de Michoacán realizó un homenaje dedicado a la compositora mexicana Gloria Tapia (1927-2008), fue nombrada promotora nacional de actividades musicales. Organizó una serie de ciclos de conciertos llevados a cabo en la Secretaría de Recursos Hidráulicos, con la participación de destacadas intérpretes como la soprano Irma González (1922).²³

Durante ese mismo año de 1975, el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), organizó el Primer concurso de composición para las creadoras, bajo la dirección del compositor Fernando Catáño (1928) Coordinador Nacional de Música y

²⁰ Orquesta Sinfónica de México. México, Programa de mano, 16 xx Temporada, 26 y 28 de septiembre de 1947.

²¹ GRIAL, Hugo: *Músicos Mexicanos*. México, Editorial. Diana [1ª ed. 1965], 1970.

²² COLMENARES, Octavio: *Compositores mexicanos*, México, 1971.

²³ ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *La mujer en..., Op. cit.*, p. 28.

Coros del IMSS. El jurado estuvo integrado por Blas Galindo, Antonio Tornero (1945), Carlos Vázquez (1945) y Humberto Sanoli, quienes declararon desierto el primer lugar, cuyo Premio ascendía a \$ 20, 000 pesos. El segundo fue otorgado a la compositora Alicia Urreta, quien rechazó el premio.²⁴ Para revocar la decisión del jurado Fernando Cataño habló con Griselda Álvarez, jefa de bienestar social del IMSS, sin éxito alguno.²⁵

Aunque el Año Internacional de la Mujer ponderó el reconocimiento hacia las compositoras, predominó una sutil resistencia del medio musical masculino como lo confirma el citado concurso. Esta resistencia es también confirmada por el testimonio de Esperanza Pulido respecto a las casas editoras, que se negaban a publicar la obra de las compositoras bajo el argumento de que las obras compuestas por mujeres eran obras menores.²⁶

En mi opinión, no existen razones musicales que justifiquen la ausencia de la obra de las compositoras mexicanas dentro de las fuentes documentales. Probablemente, como Esperanza Pulido mencionó en su libro,²⁷ tanto las casas editoras de música como la crítica musical consideraban que las obras compuestas por mujeres eran obras menores.

Llama la atención el tardío reconocimiento en México de la obra de las compositoras del ámbito europeo. Tal es el caso de Mariane Martínez (1744-1812), Fanny Mendelssohn (1805-1847), Clara Wieck (1819-1896), por mencionar a algu-

²⁴ Primer concurso para composición de compositoras y latinoamericanas. Convocatoria. México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1975.

²⁵ ARMIJO, Leticia: *Hombres verdaderos*, entrevista inédita con Fernando Catáño, México, 2007.

²⁶ PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, p. 41.

²⁷ PULIDO, Esperanza: *Op. cit.*, p. 33.

nas.²⁸ Por ejemplo, la *Obertura* de Fanny Mendelssohn y la *Sinfonía* de Mariana Martínez se estrenaron en México en 1998 por la Orquesta de Mujeres del Nuevo Mundo bajo la batuta de la primera Directora de Orquesta graduada en el Mozarteum de Salzburgo, la mexicana Isabel Mayagoitia (1962-2003).²⁹ Por otra parte, el *Concierto* para piano de Clara Wieck fue estrenado en 1999³⁰ durante la Segunda Temporada de Conciertos de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, bajo la dirección de Enrique Barrios.³¹

La música hecha por mujeres ha sido olvidada fundamentalmente por causas externas que tienen que ver más con la marginación de la que ésta ha sido objeto a través de la historia que por causas internas como la calidad musical de su obra.

A partir de la década de los 80 la participación de las mujeres en los talleres de composición, en el Foro Internacional de Música Nueva y en los concursos de composición fue en aumento. Así lo confirma la participación de la compositora Lilia Margarita Vázquez (1955) en el concurso de composición « José Pablo Moncayo » organizado por el Departamento de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.³² Por ello, los

²⁸ *The New Grove Dictionary of Women Composers*. Sandie, Julie Ann-samuel, Rhian (ed.). Macmillan, First American Editions Published, 1994.

²⁹ *Organización Filarmónica de México*. México, Programa de mano, Orquesta de Mujeres del Nuevo Mundo, Concierto inaugural, Salón Constelaciones del Hotel Nikko, 9 de junio de 1998.

³⁰ *La música y grandes acontecimientos del siglo*. México, Programa de la II Temporada de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, 1999.

³¹ “La liberación de la mujer”. En: *La música y grandes acontecimientos del siglo XX*. México, volante publicitario, Programa III 8 de julio 1999.

³² *Boletín informativo*, México, CENIDIM, Junio de 1982.

trabajos de las mujeres comienzan a ser incluidos³³ en boletines, catálogos, enciclopedias y diccionarios de música.

Por su parte, el terreno de la musicología y de la crítica musical no fue ajeno del todo a las mujeres. Existen antecedentes como el de Alba Herrera y Ogazón (1885-1903) que en 1920 publicó el libro *Puntos de vista: un ensayo de crítica*³⁴ y el de la propia Esperanza Pulido.

En esta misma década³⁵ las investigaciones de musicólogas comienzan a proliferar. Un ejemplo son los títulos publicados por las investigadoras Yolanda Moreno³⁶, Ángeles González y Leonora Saavedra.³⁷ Este último incluye una entrevista con la compositora Alicia Urreta, con la española Rosa García Ascot y con la uruguaya Rocío Sanz (1934-1903), éstas dos últimas afincadas en México.

Por otra parte, la compositora estadounidense Jeannie Paul, directora de The International Congress on Women in Music, fundado en Los Ángeles California en 1982, realiza en México del 22 al 25 de marzo de 1984, el *Tercer Congreso Internacional de Mujeres en la Música* en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México y Zacatecas. Se reunieron compositoras, musicólogas y educadoras para discutir los logros de las mujeres en la música en el pasado. Se llevaron a cabo conciertos, conferencias y la exposición de Partituras Contemporánea de

³³ Otras fuentes en donde se incluye esta información son los programas de mano del *Foro Internacional de Música Nueva* organizado por el CENIDIM, a partir de 1980.

³⁴ HERRERA Y OGAZÓN, Alba: *Puntos de vista: un ensayo de crítica*. México, Secretaría de Gobernación, Dirección de Talleres Gráficos, 1920.

³⁵ cfr. los artículos de Clara Meierovich en la revista *Heterofonía*, n° 19, 22 y 23.

³⁶ De entre su producción destacan *Rostros del Nacionalismo*.

³⁷ GONZÁLEZ, Ángeles- SAAVEDRA, Leonora: *Música Mexicana contemporánea*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Mujeres bajo la custodia de Jeannie Paul.³⁸ Es importante destacar que en dicho evento participaron las compositoras mexicanas Gloria Tapia y Rosa Guraieb (1931) y la española María Luisa Ozaíta.³⁹

En lo que a investigaciones se refiere, ese mismo año de 1984 Luis Alfonso Estrada (1951) elaboró el *Diccionario de compositores mexicanos del siglo XX* en el que incluye a las compositoras Lucía Álvarez, Marta García Renart (1942), Rosa Guraieb, Rocío Sanz, Alicia Urreta, Marcela Rodríguez y Lilia Margarita Vázquez.⁴⁰ Asimismo, Julio Estrada coordinó la colección titulada *La música de México*. El volumen IV, que se refiere a la música mexicana del Periodo Contemporáneo, menciona a las compositoras Rocío Sanz, Marta García Renart, Alicia Urreta y Marcela Rodríguez.⁴¹ En 1989, el *Catálogo General de la Sociedad Promotora de Compositores de Música de Concierto S. C.*, sólo incluye a la compositora Alicia Urreta.⁴²

A finales de los 80 y principios de los 90 este cambio comienza a extenderse al campo de la crítica musical, donde el trabajo de las compositoras, comienza a ser tomado en cuenta.

³⁸ Tercer Congreso Internacional de Mujeres en la Música. México, Programa de mano, Palacio de Bellas Artes, del 22 al 25 de marzo de 1984. Agradezco a la compositora española María Luisa Ozaíta por haberme facilitado los programas del Congreso.

³⁹ ARMILLO, Leticia: "Mujeres en el arte a fin de milenio". En *Fem*. México, Octubre, año 23 n° 199, 1999, p. 36.

⁴⁰ ESTRADA RODRÍGUEZ, Luis Alfonso: *Diccionario de compositores mexicanos del siglo XX*, manuscrito inédito, INBA, México, 1984.

⁴¹ *Catálogo General de la Sociedad Promotora de Compositores de Música de Concierto, S. C.* México, 1989.

⁴² ALCARAZ, José Antonio: "Algunos representantes de las corrientes de vanguardia en la música mexicana". En *La música de México, I. Historia, Periodo contemporáneo (1959 a 1980)*. Julio Estrada (ed.), México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1951, p. 143-146.

Esto lo podemos observar en las entrevistas realizadas por Aurelio Tello (1951), a Ana Lara y a Hilda Paredes (1957).⁴³

En 1994 la compositora Leticia Armijo⁴⁴ funda El Colectivo de Mujeres en la Música A. C., con el cual realiza la serie radiofónica *Murmullo de Sirenas: un espacio para sentir y entender la creación musical de las mujeres* (1995). Apoyada por Radio Educación de México *Murmullo de sirenas* transmitió 34 programas en torno a la labor de intérpretes, investigadoras, musicólogas y directoras de orquesta.⁴⁵

Más tarde se integran a esta agrupación la compositora Claudia Herrerías (1962), la ya citada directora de orquesta Isabel Mayagoitia, la pianista Gabriela Rivera Loza (1970), Gabriela Pérez Acosta (1970) y la cantante Amparo Cervantes (1953).

Paralelamente, crean la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, bajo la dirección general de Leticia Armijo, de la Dra. Cecilia Piñero, por parte de España,⁴⁶ y de la pianista Mercedes Estévez, por parte de Cuba,⁴⁶ la compositora Carla Lucero (1969), por parte de Estados Unidos y la socióloga Lucilla Di Rico, por parte de Italia.

En 1997 se publicó la obra póstuma de Yolanda Moreno, *Compositores mexicanos del siglo XX*. Es importante destacar que ésta incluye a un gran número de compositoras cuyas obras han sido estrenadas por la Orquesta Filarmónica de la UNAM en

⁴³ TELLO, Aurelio. "Compositores de fin de siglo. Ana Lara e Hilda Paredes", en *Bibliomúsica*, CENIDIM, n° 6, septiembre-diciembre, México, 1993, pp. 4-30.

⁴⁴ RIVERA LOZA, Gabriela: *El Colectivo de Mujeres en la Música. Una perspectiva de género en la música.*, artículo inédito, México, 2004.

⁴⁵ cfr. Fonoteca de Radio Educación de México.

⁴⁶ PIÑERO GIL, Carmen Cecilia: "ComuArte en España". En: *Mujeres en el Arte en el Palacio de Bellas Artes. Memoria de los encuentros Internacionales e Iberoamericanos de Mujeres en el Arte*. Leticia Armijo (compiladora). México, manuscrito inédito, 2006.

los últimos años.⁴⁷ De la misma forma, Eduardo Soto Millán publicó el primer volumen del *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*,⁴⁸ en el que incluye a un número considerable de compositoras.

Durante ese mismo año Leticia Armijo concluye la tesis de Licenciatura *La mujer en la composición musical del México de la segunda mitad del siglo XX: la obra de Gloria Tapia, Lilia Vázquez y María Granillo*. Esta investigación con la cual recibió Mención honorífica, además de dar testimonio de las fuentes documentales en torno a la obra de las compositoras mexicanas, contrasta la escasa información existente en torno a su labor y realizar un estudio comparativo de la situación de las compositoras en México y en Viena, introduce el análisis musical de la obra musical de tres compositoras representativas del siglo XX. Igualmente incluye información de primera mano obtenida a través la entrevista con destacadas investigadoras especialistas en el tema como la pianista venezolana afincada en Viena, Rosario Marciano (1944-1998), Catedrática del Conservatorio de Viena especialista en la obra de las compositoras austríacas. Brittie Ratz (1927), fundadora de la Orquesta de Mujeres de Viena y con la directora del Colectivo austríaco *Femmage* Manuela Schreinmaier, dedicado a la difusión de la obra de las mujeres en la música en Viena.⁴⁹

Al año siguiente, en 1998, El Colectivo Mujeres en la Música A. C. firmó un convenio de colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes para la realización anual de Encuentros Internacionales e Iberoamericanos de Mujeres en la Música y en

⁴⁷ Orquesta Filarmónica de la UNAM. México, Programa de mano, Temporada de Primavera, 25 y 27 de Mayo, de 1995.

⁴⁸ SOTO MILLÁN, Eduardo: *Diccionario de compositores mexicanos del siglo XX*. México, Sociedad de Autores y Compositores de Música, Fondo de Cultura Económica, 1997.

⁴⁹ ARMILLO TORRES, Leticia Araceli: *La mujer en...*, *Op. cit.*, p. 18 a 27.

el Arte,⁵⁰ en el marco de actividades del Día Internacional de la Mujer,³⁰ los cuales dieron cuenta de la labor artística de las creadoras en el campo de la música, artes visuales, danza, literatura, medios de comunicación, cine, gestión y promoción del arte. La convergencia de las diversas disciplinas del arte descansó en la creación del Seminario Internacional de Estudios de Género en el Arte, en colaboración con el Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM y la Universidad Autónoma de Madrid, vistiendo al encuentro de un sentido académico.

En cuanto a la publicaciones se refiere, en septiembre de 1999 *El Colectivo de Mujeres en la Música A.C.*, impulsó la publicación de la obra inédita de las compositoras latinoamericanas a través de la editorial canadiense ARLA Music Publishing Company, dirigida por la pianista Alicia Romero (1970),⁵¹ publicando la obra de las compositoras mexicanas Graciela Agudelo, Lucía Álvarez, Gabriela Ortiz (1962), María Granillo (1962), Leticia Armijo, Cecilia Medina (1958), Claudia Herreras (1962) y Mariana Villanueva (1964), presentadas en el contexto de los encuentros que celebra *El Colectivo de Mujeres en la Música A. C.* en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.⁵² En 2002, éste colectivo impulsa la creación de la primera editorial de música de mujeres en España Punto F, dirigida por Marian Yélamos, quién publicó la obra didáctica de la compositora cubana María Matilde Alea (1928-2006).⁵³

⁵⁰ TELLO, Aurelio: "de encuentros y desencuentros". En: Revista *Tiempo Libre*, México, 1997, p. 30.

⁵¹ GAMBOA, Nicolás: "Editorial canadiense lanza serie de música de compositoras contemporáneas". En el periódico *Uno más uno*, México, sábado 18 de Septiembre de 1999, p. 34.

⁵² BAUTISTA, Virginia: "Ofrecen obras inéditas de compositoras". En: periódico *Reforma*, Cultura, México, jueves 23 de Septiembre de 1999.

⁵³ ALEA, María Matilde: *Miniaturas rítmicas #3*, Madrid, Punto F Ediciones Musicales, 2003.

En el año 2000 la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Enrique Diemecke, incluye en su programación el estreno de la obra musical de las compositoras Alma Malher, Fanny Hensel Mendelssohn, Leticia Armijo y María Granillo, entre otras, en sus programas regulares de concierto.⁵⁴

A partir del año 2001 la mencionada coordinadora ComuArte, realizará una serie de encuentros en los que la música tendrá una especial significación. Así, en 2001 se celebró el primer *Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte* en la Ciudad de México; en 2002 el segundo en la Casa de América (Palacio de Linares) y la Universidad de Alcalá de Henares en España; en 2003 el tercero en la Ciudad de México, encuentro en el cual se firmó un Convenio con el Instituto Canario de la Mujer dirigido por Rosa Dávila Mamely para la celebración del v en las Islas Canarias en el 2005;⁵⁵ en 2004 el cuarto en la Ciudad de la Habana, en Cuba;⁵⁶ el en 2005 el quinto que fue acogido por el Municipio de Agüimes en las Palmas de la Gran Canaria, España;⁵⁷ en 2006 el sexto en la Ciudad de México y el Conservatorio de Barakaldo en Bilbao, en España; en el 2007 el séptimo se enmarca en la Ciudad de México, Madrid y Almagro, España.

En 2005, destacó el reconocimiento a connotados compositores por su labor en beneficio de las compositoras. Tal fue el caso del Homenaje dedicado al compositor oaxaqueño Leonardo Velázquez (1935-2004), con motivo de su fallecimiento el

⁵⁴ Vargas, Ángel: " Por segunda vez consecutiva la Sinfónica Nacional comienza su temporada con Malher". En: periódico *La Jornada*, Cultura, México, viernes 19 de Mayo de 2000, p. 37.

⁵⁵ "Firmaron convenio la UNAM, ComuArte e Islas Canarias". En: periódico *Excelsior*, México, viernes 14 de marzo de 2003, p. 3-C

⁵⁶ GARCÍA BERMEJO, Carmen. "Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte". En: periódico *El Financiero*, México, martes 9 de marzo, 2004, p. 47.

⁵⁷ MOROTE MEDINA, Cira: "Agüimes acoge un encuentro de internacional de mujeres en el arte". En: periódico *La Provincia/Diario de las Palmas*, España, martes 29 de marzo de 2005. p. 60.

20 de julio de 2004 en Varadero, Cuba; evento que tuvo lugar del 22 al 27 de noviembre en la Ciudad de la Habana. Participaron la Orquesta Sinfónica de Cuba bajo la dirección de Anarelys Garriga (1963), el Ensemble Coral Nexus, el pianista Adrián Velázquez (1962) y las pianistas Gabriela Rivera Loza y Monique Rasetti. Esta última interpretó el *Concierto No. 1* para piano de Gonzalo Curiel (1904-1958), contribuyendo a la integración de la música mexicana de concierto que ha sido olvidada.⁵⁸

En el año de 2007, destaca el apoyo ejemplar de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal a cargo de Elena Cepeda de León (1967), que dio continuidad al Foro de Mujeres en el Arte más importante de Latinoamérica, tras el recorte presupuestal aplicado por Teresa Franco (1949), primera mujer en encabezar el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, quién suspendió el apoyo al encuentro.⁵⁹

En el 2008, el Instituto Politécnico Nacional, bajo la dirección del maestro Daniel Leyva (1949), además de acoger la exposición de artistas visuales, facilitó la Orquesta de esa casa de estudios, conducida por la directora mexicana Gabriela Diaz-Alatriste, para realizar un concierto especial el 8 de marzo, en honor a las mujeres politécnicas. En el 2009, Gabriela Diaz-Alatriste fue nombrada Directora artística de dicha orquesta convirtiéndose en la primera mujer titular de una orquesta en México.⁶⁰

Uno de los avances reconocidos internacionalmente durante éstos encuentros es el hecho de que las instituciones de México, España y Cuba se hayan sumando de forma decidida a

⁵⁸ Programa de mano. *Concierto dedicado a la memoria del Compositor mexicano Leonardo Velázquez*, Ciudad de la Habana, Cuba, domingo 27 de noviembre de 2005.

⁵⁹ RIVOLL, Julieta. "Consideran misógina a Teresa Franco". En: periódico *Reforma*, miércoles 5 de marzo de 2008, p. 6.

⁶⁰ AVILÉS, Karina. "Gabriela Díaz-Alatriste, primera titular de una orquesta sinfónica en el país". En: periódico *La Jornada de en medio*, lunes 9 de marzo de 2009. p. 14a.

los encuentros que además de difundir la obra de las creadoras, quienes han sido históricamente marginadas, se ha propuesto la transformación de su realidad analizando su problemática desde un punto de vista académico. Lo anterior confirma la importancia de los grupos autónomos de mujeres de mujeres en la música que, al igual que en España y la internacionalización de un movimiento de mujeres en la música el cual ha rebasado las fronteras ideológicas y políticas de los países.

En el campo de la musicología merece especial atención la investigación de Clara Meierovich porque documenta la historia de las compositoras mexicanas. Su obra, *Mujeres en la composición musical de México*⁶¹ ofrece un panorama general de la composición femenina en el ámbito europeo y estadounidense, pero profundiza en la labor musical de las compositoras mexicanas del siglo XX a través de la entrevista oral.

En mi opinión, en los testimonios de las compositoras mexicanas entrevistadas por Clara Meierovich, destacan los principales problemas de la composición musical femenina, como el hecho de adjudicar a su música categorías atribuidas al género, la desigualdad en su formación musical y la escasa conciencia de género que aún prevalece en muchas ellas.

A nivel histórico, Clara Meierovich da a conocer información de primera mano sobre Guadalupe Olmedo (1856-1896), da noticia de compositoras del siglo XX como Leonor Boesch (1912) y Julia Alonso (1881-1977) y hace mención de la existencia del catálogo de la Casa Musical Wagner y Levin, que la investigadora Consuelo Carredano le facilitara y el cual contiene información sobre 22 compositoras mexicanas de las que hasta el momento no se tenía noticia, como, María Fajardo, Josefina Senet y Elisa Pinedo.

⁶¹ MEIEROVICH, Clara: *Op cit.*

También profundiza en torno a aquellas poco consideradas en la vida musical de México a pesar de la buena factura de su obra, como es el caso de Rocío Sanz.

Otra investigación que igualmente merece especial mención es la de Roberto García Bonilla, *Visiones Sonoras*,⁶² que reúne 42 entrevistas con personalidades del medio musical del México del siglo XX. Su importancia reside en brindar a las compositoras, intérpretes e investigadoras el lugar que merecen en la cultura nacional.

En el terreno de la música antigua destaca la investigación de la historiadora Josefina Muriel (1918-2008), *Cultura femenina novohispana*,⁶³ ya que en ella hace mención de la creación musical femenina dentro de los conventos de México. Asimismo, Muriel donó al Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM la documentación relativa a la creación de la primera escuela de música para mujeres.⁶⁴

Igualmente han proliferado un importante número de artículos acerca de las compositoras mexicanas a nivel internacional, como podemos confirmar en el artículo "*On Women Composing in Latin America*" de Graciela Paraskevaídis (1940).⁶⁵ Sin embargo, y a pesar de tratarse de un artículo especializado en el tema, únicamente menciona a Ángela Peralta, María Grever, Consuelo Velázquez, Ana Lara, Gabriela Ortiz y Mariana Villanueva (1964).

⁶² GARCÍA BONILLA, Roberto: *Op. cit.*

⁶³ MURIEL, Josefina: *Cultura femenina novohispana*. México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

⁶⁴ CHAVARRÍA, Rosa María: "Fortalece Históricas sus áreas de investigación". En *Gaceta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, n° 3, 2000, pp. 2-3.

⁶⁵ PARASKEVAÍDIS, Graciela: "On Women Composing in Latin America". En *New World Music Magazine*, n° 10, Germany, september, 2000, pp. 8 a 13

Estas últimas publicaciones nos confirman que el reconocimiento a la actividad de las compositoras ha ido en aumento en los últimos años y que recientemente se ha producido un cambio generalizado dentro de la comunidad de músicos de concierto, que ha favorecido tanto la participación de las compositoras dentro de la vida cultural de nuestro país, como la difusión de sus obras. En este proceso intervienen varios factores: en primer lugar, la creciente participación de las mujeres en áreas que no eran consideradas como propias de su condición,⁶⁶ como es la composición musical, participación en la que ha influido de forma determinante el movimiento feminista mexicano de los últimos años, facilitando la participación de las mujeres en todas las áreas del conocimiento humano; en segundo, la calidad de sus obras ganó aceptación en el medio musical y, en tercero, la preocupación de las propias compositoras no sólo por componer sino también por difundir su trabajo.

En cuanto a las investigaciones de género en la música mexicana podemos encontrar tres vertientes, la primera estudia las aportaciones de las mujeres en la música apoyada en las fuentes documentales, como es el caso de Esperanza Pulido, la segunda que estudia la obra de las compositoras mexicana basada en las fuentes documentales y el testimonio de las compositoras en la que se enmarca la de Clara Meierovich y Roberto García Bonilla mientras la tercera integra el análisis musical, corriente en la que se encuentra la de Leticia Armijo. Cabe señalar que existen investigaciones que tocan el tema de la mujer en la música de manera tangencial. En este sentido destaca de forma especial la investigación de Miguel Bernal Jiménez y de Josefina Muriel.

⁶⁶ ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *La mujer en...*, *Op. cit.*, p. 15.

Como hemos visto en la historia de la música mexicana del siglo XX, los artistas se han agrupado para dar a conocer su obra, representar corrientes estéticas o ideas vanguardistas como el “Grupo de los Cuatro” integrado por Chávez, Galindo, Contreras y Ayala, o el grupo “Nueva Música de México”.⁶⁷ De esta misma forma, las mujeres en la música en México, han generado el surgimiento de grupos autónomos de mujeres en la música, los cuales han creado foros especiales para la difusión, rescate y revalorización de su obra que se han vinculado con las universidades para la creación de programas de estudios de género en los últimos años, generando el soporte teórico para la creación de políticas a nivel nacional e internacional. En contraposición a éstos logros, el feminismo siendo una de las principales revoluciones del siglo XX, ha despertado consigo reacciones encontradas como la Marcha de los hombres por la dignificación del orgullo masculino, encabezada por Lorenzo de Firenze, autor de libro *La conspiración feminista* y líder de la agrupación Círculo Masculino,⁶⁸ en México.

El movimiento de mujeres en la música, como el feminismo, ha dejado al descubierto que la misoginia no es un mal privativo de los varones, ya que existen compositoras que aseguran que la discriminación no existe para las ellas como lo hemos visto en los testimonios recogidos por la musicóloga Clara Meierovich, poniéndose en contra de sus propias colegas como señala Anna Bofill:

Estas mujeres, según Judit Feterry, han sufrido un proceso de “*in-masculinisation*” (masculinización), es decir, que han adoptado el

⁶⁷ MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, *Op. cit.*, p 58.

⁶⁸ MUÑOZ RÍOS, Patricia: “Marcha de los hombres por la dignificación del orgullo masculino”. En: Periódico *La Jornada*, México, 21 de marzo de 2005.

punto de vista de los hombres y se han identificado en contra de las mujeres.⁶⁹

Esta marginación, también ha sido padecida por gran parte de los propios compositores latinoamericanos, quienes en su mayoría, están ausentes de las fuentes documentales siendo su obra apreciada escasamente, como documento exótico.

En el siglo XXI los compositores latinoamericanos han buscado la renovación del discurso musical adoptando las nuevas técnicas vanguardistas en franca proliferación, concepto de identidad que ha evolucionado hacia la adquisición de una conciencia colectiva que ha borrado las fronteras de América, para integrarse en su diversidad en un solo ser latinoamericano, integración ecléctica que hemos visto reflejada también en la obra de las compositoras mexicanas, que ofrece un interesante retrospectiva del mosaico musical latinoamericano a través de un lenguaje personal y sintético, sin renunciar a la belleza natural de su talento que ha dejado manifiesto en sus obras, siendo un buen ejemplo del despertar de música mexicana de concierto del nuevo milenio.

⁶⁹ BOFILL, Anna: *Op. cit.*, p 56.

**MEMORIAS DEL 1.^{ER} SIMPOSIO
LA MÚSICA EN MÉXICO**

LA INTELIGENCIA
ES LA QUE OYE

Dr. Arturo García Gómez

19 y 20 de Octubre de 2009
Real de Monte, Hgo. México



Arturo García Gómez

Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música. En 1983 obtuvo una beca por concurso para estudiar en la Unión Soviética. Estudió por un año en el Conservatorio Čajkovskij de Moscú, y en 1984 ingresó al Conservatorio Estatal “Rimskij-Korsakov” de Leningrad, donde obtiene en 1990 el grado de Maestro en Bellas Artes como violoncellista.

Ha sido cellista de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes del INBA, de la Orquesta Filarmónica de la UNAM, de la Orquesta *Opernaja Studija* de Leningrad, Rusia, de la Filarmónica del Bajío, de la Orquesta Sinfónica de Minería y, por más de diez años, cellista principal de la Orquesta Sinfónica de Michoacán.

Desde 1997 es profesor de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. En 2004 obtuvo una beca de la Universidad para cursar el doctorado en Historia y Ciencias de la Música, de la Universidad Autónoma de Madrid. En 2005 obtuvo una beca más de la Comunidad Europea, para cursos de postgrado en estética y filosofía de la música en la Universidad “Tor Vergata” de Roma.

De 2006 a 2007 realizó su investigación de tesis doctoral en St. Peterburg y Moscú, en enero de 2008 obtuvo el título de Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid, con la tesis: *Teoría de la Entonación: Sobre el proceso de formación de la música en la vida y obra de Boris V. Asaf’ev (1884-1949)*.

A su regreso a México en abril de 2008, obtuvo a través del proyecto de investigación, *La semiosis musical. Análisis de los procesos de significación del lenguaje de la música*, el apoyo del programa para la Consolidación Institucional de Grupos de Investigación, en la modalidad de Repatriación de CONACYT.

Ha publicado en México y Chile varios artículos de investigación y difusión científica. Actualmente realiza la investigación sobre *La Revolución Cultural. Caos en lugar de música: Del Caso Lady Macbeth a la Ždanovščina*. Proyecto presentado al Programa de Fomento a la Generación y Aplicación Innovadora del Conocimiento de PROMEP, Convocatoria 2009. También ha presentado en este año el proyecto de investigación: *Cristalización de las formas instrumentales del siglo XVII al XVIII*, aprobado por la Coordinación de la Investigación Científica de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

*La inteligencia es la que ve,
la inteligencia es la que oye,
y todo lo demás es sordo y ciego.*
Epicarmo de Siracusa (s. VII A. C)

Sabemos que el entrenamiento auditivo es una parte fundamental en la formación de todo músico. Mediante éste, el músico profesional desarrolla su oído interno, es decir, el oído musical que lo distingue del público.

La música la oyen muchos, pero la escuchan muy pocos. Sobre todo la música instrumental. La pintura también la ve casi todo el mundo, pero no todos ven al arte de la pintura. Todo el mundo sabe que no sólo es necesario tener buenos ojos, sino además tener los párpados bien abiertos para dirigir la mirada hacia el objeto, y así nuestra atención pueda concentrarse en el punto de observación deseado. Pero para comprender la pintura no basta dirigir la mirada hacia el cuadro, hay que saber qué se observa, es decir, la inteligencia es la que ve, y la vista corrobora nuestros conocimientos, o interpreta aquellos nuevos que nos ofrecen nuestros sentidos. Esto es en esencia la descripción adecuada de la estructura del comprender, que Martín Heidegger denominó como “el círculo hermenéutico”.

«Toda comprensión de algo significativo presupone que aportamos un conjunto de tales prejuicios. — afirma Hans-Georg Gadamer. —; Heidegger llamó a esta situación el círculo hermenéutico: comprendemos sólo lo que ya sabemos; percibimos sólo lo que ponemos. Esto parece inadmisiblesi se mide con el criterio del conocimiento de las ciencias naturales; pero sólo así es posible la comprensión histórica. No se trata, según Heidegger, de evitar ese círculo, sino de utilizarlo correctamente.» (Gadamer, Hans-Georg.: *Verdad y Método II*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2002, p. 40.)

Este “comprender sólo lo que ya sabemos” nos queda claro en la lectura, y en la observación de los fenómenos, es decir, en el uso exclusivo del sentido de la vista. Pero en el ámbito del oído esto es mucho más reducido y, en el estricto sentido del oído musical, este axioma es ignorado por completo. Pero si esto es así en el ámbito auditivo, entonces escuchamos sólo lo que ya

conocemos o reconocemos, y percibimos sólo aquello que nosotros mismos ponemos; es decir, aquello que podemos entonar nosotros mismos. El escuchar significa entonces oír y confirmar auditivamente aquello que ya conocemos. Escuchar es reconocer aquello que oímos. Aquello ya conocido que podemos reproducir en nuestro oído interno; es decir, aquellos sonidos que estamos en condiciones de reproducir mentalmente.

Una de las principales características del oído musical consiste en que no siempre ni en todos los casos es regular en sus cualidades, incluso en aquellos músicos con amplias aptitudes. Existen pues condiciones propicias para el desarrollo oído musical. Una de ellas es la capacidad de concentración para escuchar las impresiones sonoras. Si estas son claras y bien definidas, esta se considera una buena condición para el desarrollo del oído musical. Pero si estas impresiones son poco claras e indeterminadas, debido a la intranquilidad, la irritación o el desasosiego, se considera que el oído musical se encuentra en mal estado.

En el primer caso, el oído está en condiciones de distinguir los más pequeños cambios entonativos, dictados por las exigencias artísticas del discurso musical, en los sonidos que en ese momento se perciben. El oído es capaz de distinguir las diferencias en las alturas, los colores y tonos tímbricos, el pulso, las figuras rítmicas, etcétera. Por otra parte, la claridad y exactitud en la percepción del torrente sonoro, conlleva a la comprensión y fruición plena de la música. En el segundo caso, cuando las condiciones del oído musical no son las óptimas, éste no es capaz de distinguir muchos de los pequeños cambios y detalles del tejido musical, reduciendo en gran medida la capacidad de comprensión de la música.

Con base en esta diferencia entre la capacidad de comprensión y asimilación del discurso musical, es que se distingue al músico profesional del público en general. Sin embargo, entre el músico profesional y el público, existe una estrecha relación que hace posible el fenómeno musical mismo, la entonación. La entonación es aquello mediante lo cual el hombre intuitivamente expresa y percibe, a través de la emisión de sonidos y la gestualidad, su relación hacia el mundo que le rodea. En este sentido, la música es fundamentalmente un medio de expresión, un lenguaje

pragmático-entonativo con el que el ser humano expresa su relación hacia el mundo circundante, siendo la entonación oral y gestual su origen y esencia.

Escuchar la música significa ya una tensión en la atención, un trabajo mental que conlleva a una valoración del arte. El canto llama la atención, la agudeza del oído, la “empatía”. Y si el cantante tiene buena voz y el canto es natural, y más aún, si es un artista talentoso que expresa el sentido de lo interpretado, entonces la gente es subyugada. Incluso en lo cotidiano, la gente que habla cantado con un hermoso timbre de pecho, llama la atención y la simpatía. En su discurso se siente la expresividad natural lírica, el calor espiritual. Es ahí donde comienza la valoración de la entonación, aunque de manera intuitiva, casi inconsciente.

Cuando se le dice a un violinista que su violín canta, he aquí su mayor elogio. Entonces no solamente lo oyen, tratan de escuchar lo que el violín canta, y la frialdad de la entonación instrumental se supera. Pero no solamente el violinista, sino cada instrumentista escucha aquel elogio con halago. Sobre la interpretación de los instrumentistas se dice: tiene tono. Sobre los pianistas: tiene *touché*, es decir, expresividad, un toque natural de las claves que supera el “martilleo”, la percusión del instrumento. Significa que la mano del pianista literalmente puede introducir la voz en la entonación instrumental. Tener tono significa mantener constante e ininterrumpidamente la calidad de la sonoridad, parecida a la elasticidad natural y claridad de la voz humana bien colocada. Incluso el instrumento, si éste no interrumpe la elasticidad y claridad en la interpretación, se acostumbra decir lo mismo: este tiene tono.

Pero, ¿qué es el tono? — muchas propuestas de entrenamiento auditivo consideran que es más sencillo aprehender a escuchar la música leyendo las notas con los ojos, que entonarla para sí, en su sonoridad concreta, como ésta debió sonar para el compositor. En estos tratados teóricos la entonación viva se muere, recargada de todo tipo de “visualidad”, de “visión de la música”.

Sin embargo los cantantes e instrumentistas instintivamente a través de la práctica de la ejecución, y las propiedades de la voz y el instrumento, sienten el valor de la entonación. Más

aún, los cantantes la escucharán si es que estas aun no siendo conscientes, tampoco sean falsas. Para los violinistas y demás instrumentistas les es difícil llamar la atención si no entonan, sobre todo con un instrumento mal afinado y una técnica de ejecución inexpresiva y sin sentido. Mantener el tono o tener tono no es un capricho. Es el fundamento de la música. Estar en tono es estar dentro de un sistema dado de unión de sonidos. De otra manera no tiene sentido la interpretación. Sería lo mismo como si las palabras de una lengua se construyeran por cada quien a su gusto, y a su gusto se pronunciaran. En la música estar en tono, entonar verdaderamente, es una ley fundamental, es la manifestación del pensamiento y el sentimiento, tanto en el discurso oral como en el musical. Esto significa que la calidad de la música no es casual, y la entonación hace de ella un verdadero arte de la relación social. En tanto la música tenga más contenido, y sea más intelectual, más estricta deberá ser su entonación. Cada etapa de la entonación musical, como esfera del pensamiento del compositor, se complica y especifica con relación a la receptividad de la idea y del tono emocional. Consecuentemente, no importa como hayan sido los sistemas musicales, es decir, los intervalos, las escalas, o los modos de su creación, mientras éstos no se apoyen en la entonación condicionada por la conciencia social, estos no serán viables.

En su teoría de la entonación, el musicólogo ruso Boris Asaf'ev caracteriza a la música como un fenómeno vivo, que se rige bajo las leyes objetivas de la memoria auditiva, en contraposición con el concepto de morfo-esquemas fijos de construcción musical. Sobre su teoría, B. Asaf'ev nos dice:

Al final de libro “La Forma Musical como Proceso” llegué ya al concepto de entonación como pronunciación ideomocional del sonido, como calidad que determina la dirección significativa del discurso musical (más bien: el habla humana en sus tonos de sociabilidad). Paso a paso llegué a revisar con el oído los cambios del fenómeno de la creación musical en la historia de la música, como una especie de cambio de *crisis entonativa*, algo parecido a una crisis de diccionario en la historia de los sistemas lingüísticos humano. (Asaf'ev, B.: «Moja tvorčeskaja rabota v Leningrade v perv-

En *La Forma Musical como Proceso* B. Asaf'ev nos dice que en la música nada existe fuera de la experiencia auditiva. Por eso ninguna definición puede surgir de las premisas “sordas” y abstractas de la teoría, y fuera del material presente de la música, sino solamente de la percepción concreta de lo que suena. En otras palabras, para Asaf'ev la comprensión de la música, como movimiento sonoro, se da en el proceso mismo de formación entonativo-rítmica.

La entonación no significa de ninguna manera la superación mecánica de la resistencia al material sonoro, y no es solamente una reproducción pasiva de los signos visualmente proyectados (las notas). La entonación es un factor de primer orden, es la intelección del sonido, y no la simple constatación de la desviación de la norma, de algún sonido afinado o desafinado. El pensamiento, la entonación, la forma de la música, todo esto está en constante relación: para que el pensamiento llegue a ser una expresión sonora, necesita convertirse en entonación, que se entone. Sin la entonación y fuera de la entonación — nos dice Asaf'ev, — no hay música. La entonación verbal será entonces la intelección de la sonoridad de los tonos no fijados, no estabilizados en las distancias musicales o relaciones sonoras constantes de los tonos dados (los intervalos). Así como la entonación musical será entonces la intelección de la sonoridad constituida en un sistema de fijación exacta de las correlaciones sonoras en la memoria: de tonos y tonalidades.

Para la teoría de la entonación, la música como arte comenzó desde el momento en que las personas asimilaron en la relación social mutua, las manifestaciones sonoras más provechosas. Cuando estas manifestaciones sonoras se depositaron en la memoria colectiva, como constantes relaciones básicas de dos o más elementos entonativos, como los lamentos, gritos y conjuros del ritual mágico-religioso del hombre primitivo. El oído es pues, la medida de todas las cosas en la música.

Por eso, en el estudio de la música el único medio de educar al oído es sobre la base de la música viva, y no la reproducción mecánica de esquemas teóricos muertos. La música no

es una arquitectónica abstracta de morfo-esquemas visuales fijados en la partitura. Para Asaf'ev, la comprensión de las formas melódicas es imposible por medio del análisis cuantitativo y arquitectónico (del recuento de compases, frases, y periodos), pues esto lleva únicamente hacia la mala costumbre de abstraer el movimiento vivo melódico, y llevarlo a un esquema espacial muerto, indiferente al material del que está hecho. El entrenamiento auditivo no debe de consistir en memorizar mecánicamente los intervalos arriba, abajo, y a diferentes distancias, sino en el canto de giros melódicos sistemáticamente seleccionados.

El solfeo, insiste Asaf'ev, no debe ser un sistema de “entrenamiento” del oído. Éste debe llegar a ser un medio de suscitar la actividad vital del oído. En el primer año del solfeo, tanto cantantes como instrumentistas deben entonar, ya que a través de la entonación, el oído se enriquece en la importantísima experiencia de la respiración, y en asimilación como factor de formación. Sin la plena comprensión del significado de la respiración, tanto el trabajo del compositor como la técnica de dirección o el virtuosismo instrumental, no sería un proceso orgánico vivo. Es mucho más importante sentir y comprender, con qué se condiciona la longitud normal de una frase en la voz, en los instrumentos de aliento o en las cuerdas, y en el piano, que contar la cantidad de compases en los periodos. Incluso en las fórmulas dancísticas, sus posibilidades de realizar cualquier movimiento en un espacio limitado y determinado tiempo es condicionado por la respiración. Así, de esta manera, de la entonación del habla comienza el camino hacia la comprensión del proceso del movimiento melódico, y hacia la energía dirigida, es decir, hacia la respiración, y de aquí hacia el estudio de la aparición del *melos* en la forma musical.

En la entonación, el oído se enriquece con la importantísima experiencia de la respiración, esencial para comprender al arte musical como a un proceso orgánico vivo, y no como la reproducción mecánica y sin sentido de combinaciones sonoras.

Boris Asaf'ev afirma que la forma musical es probada por el oído, incluso por varias generaciones, y es siempre socialmente revelada por la organización del material musical conforme a su distribución en el tiempo, es decir, a la organización del movimiento musical, ya que un material musical inmóvil es

imposible. La música se reconoce por el oído, y el proceso de su percepción exige la asimilación de un material móvil. Esto exige la concentración del que escucha, y de su atención sobre las sonoridades parecidas y similares; el reconocimiento de la similitud, o de sonoridades completamente diferentes, sobre la diferencia entre lo disímil, lo irregular y lo diferente.

Por una parte el oído cristaliza en la conciencia los complejos sonoros, o unión de sonidos típicos en el proceso de formación musical dado. Si parte de estos complejos sonoros ya antes fueron asimilados, es decir, escuchados y reconocidos por la conciencia, entonces el proceso de percepción va por la línea de la menor resistencia. Por otra parte, el oído nota las entonaciones conocidas, y contrastándolas con las no conocidas — es decir, por medio de la separación de las combinaciones ya conocidas— percibe el movimiento de la música como un desequilibrio cada vez más y más agudo, y una contradicción o conflicto en la interrelación de los momentos sonoros.

La audición repetida constantemente lleva a la comparación de la relación desconocida con los elementos sonoros ya conocidos. Partiendo de las combinaciones sonoras cristalizadas en la memoria, las ya asimiladas en proporción al desarrollo de la experiencia auditiva, el oído se introduce en la sorprendente nueva asonancia, y establece más o menos su parecido con las anteriores. El músico profesional y el público en general se distinguen uno del otro, sólo en relación con esto. El músico tiene en su conciencia una reserva mucho mayor de combinaciones sonoras sistematizadas. El oyente común tiene menos, y frecuentemente se satisface sólo con las experiencias sonoras acostumbradas, y con los momentos aislados reconocibles, y no en la relación de las funciones generales.

El oído del músico trata de establecer la atracción mutua de las combinaciones sonoras en su movimiento, y llevar hacia una unidad racional toda la diversidad de sus relaciones mutuas (la forma). Mientras más desconocida es la obra, más se sorprenderá el oído de ésta diversidad. Mientras más fuerte se cristalizan en la conciencia las fórmulas sonoras más características para un determinado periodo de tiempo, más fuerte y constante será la reacción contraria hacia la diversidad. Esto provoca un mayor y prolongado proceso de fijación de nuevas combinaciones. De

esta manera, en la asimilación de la música sucede una constante lucha llevada a cabo entre las combinaciones sonoras cristalizadas en la conciencia, y el constante proceso de formación en busca de nuevas combinaciones.

En los límites del sistema de unión de sonidos, conformados como resultado de una larga serie de esfuerzos y adaptaciones del oído, que han surgido de las necesidades socialmente conscientes, la música se crea y entona en una constante aspiración hacia la elaboración de correlaciones sonoras estables y equilibradas, que forman una especie de fondo de entonaciones, y a la vez, una constante tendencia hacia el cambio de estos complejos cristalizados por otros nuevos.

La forma musical es probada por el oído, incluso por varias generaciones, siempre socialmente revelada por la organización del material musical conforme a su distribución en el tiempo; es decir, a la organización del movimiento musical. Pues un material musical inmóvil es imposible.

En la percepción del proceso de formación musical por el oído, como un movimiento organizado entonativo, todas sus fases se presentan como un proceso único y dinámico. La constante interrelación de tonos y complejos sonoros, y cada momento de sonoridad, se determinan por todo el cúmulo de relaciones. El reconocimiento de este proceso se lleva a cabo por la observación en la respiración de las líneas melódicas extendidas, y de cantos firmemente asimilados en la memoria colectiva.

Pero el reconocimiento y la memoria tienen sus límites. Para B. Asaf'ev el umbral músico-mnemotécnico de la forma está condicionado por el principio de similitud. El umbral o el límite, exigen la realización repetida de los elementos similares del tejido organizador sobre distancias relativamente lejanas, sin lo cual el oído no está en condiciones de unir o reconocer las formas monumentales.

El intervalo es una de las unidades primitivas de la entonación (el intervalo como sistema). Desde el punto de vista entonativo, cada intervalo se alcanza con el oído, y la melodía en esencia es una aparición de intervalos. Organizado por el ritmo, el intervalo constituye una forma elemental de gemido muy breve e inevitablemente expresivo y rítmico, ya sea yámbico, ya sea de troqueo, dependiendo de la distribución de la métrica o de los

acentos. Los motivos, los grupos de motivos, y los periodos, antes de ser depósitos constructivo-esquemáticos, y objeto de la enseñanza de las formas, se formaron y se forman en el proceso entonativo vivo, y en la selección estilística como expresión del pensamiento metafórico.

Es conveniente ejercitar constantemente la atención auditiva, educar al oído en la asimilación de la música como proceso de entonación, como discurso vivo dirigido hacia el escucha en la entonación musical, para poder entender el desarrollo del tejido musical, su metamorfosis y sus cambios cualitativos. Boris Asaf'ev afirma que la negación del papel del oído por la mayoría de los teóricos de la música, del oído que evoluciona como la mano, como el ojo, como un órgano de trabajo que evoluciona junto al progreso de la organización de la actividad social, conlleva a los sistemas de abstracción “sorda”, y de éstos, a la práctica pedagógica y el entrenamiento auditivo. Los esquemas, los movimientos mecánicos de las manos, la memoria visual, la perspectiva plástica creada por el ojo en la lucha con los planos bidimensionales, mecánicamente han sido llevados a la música.

Hay que aprender a escuchar, y a escuchar tímbrico y entonativamente. La música es una riqueza natural. La palabra se puede pronunciar sin entonar, sin perder por ello su verdadero sentido. Pero la música siempre se entona, o de otra manera no tiene sentido. Si no se educa en uno mismo hasta la perfección lo vocal, lo “gravitacional” en la sensación de tensión en los intervalos y en sus interacciones, la sensación de su flexibilidad y resistencia, entonces es imposible entender lo “que es la entonación en la música”, como también es imposible entender los procesos históricos en la evolución de la música; de la música — insiste Asaf'ev— y no de la historia de las obras musicales. Comprender los principios de su desarrollo y formas logradas en el desenvolvimiento de la idea, es decir, en el proceso mismo. Si no se comprende esto, tampoco se podrá educar el oído musical interno, el oído de la composición musical. Todos los grandes cantantes perciben en su voz cada tono y su relación con los otros tonos en su movimiento de voces. Este fenómeno siempre ha pasado desapercibido, y precisamente éste sirve de llave hacia la comprensión de todo en la música, y sobre todo en el proceso del trabajo compositivo.

En las obras puramente instrumentales, su asimilación depende mucho de la esencia de lo “vocal-entonativo”, de la “gravitación vocal”, de la tensión interválica, es decir, de la presencia de esta naturaleza en el oído y la creación del compositor de esta música. B. Asaf'ev insiste en que cada compositor debe detalladamente desarrollar en sí mismo, en su oído interno, la sensación de la “gravitación” de los intervalos, una especie de tacto musical de la distancia sonora dada, de su tensión y de la dificultad o facilidad de su dominio, reproducidos por la voz o el instrumento. Es necesario inventar ejercicios y dar tareas al propio oído, educar en sí la imaginación auditiva sin la ayuda del piano o de cualquier otro instrumento. Es necesario desarrollar la actividad del oído: revisar con el oído interno la sensación del movimiento de uno u otro instrumento, del complejo armónico, del timbre, etc. Lo más difícil es aprender a escuchar. Percibir la música conscientemente y atentamente en la captación instantánea de todos sus componentes. Reconocer a cada instante el movimiento sonoro en su relación con el anterior y el siguiente, y en ese mismo momento determinar lógica o ilógicamente esta relación. Determinar directamente con el sentido, con la intuición, sin realizar un análisis técnico. Este tipo de desarrollo del oído interno nada tiene que ver con el análisis formal.

Pero tras las complicaciones técnicas de la percepción, actúan los obstáculos de orden histórico-cultural. El oído profesional del compositor y del compositor intérprete y teórico, como lo fue por mucho tiempo en Europa, aventaja enormemente al oído de la masa del público oyente. De aquí surge inevitablemente el “refinamiento” formal, y la “soledad” de los innovadores, si es que éstos escogen el camino del subjetivismo, creando su propio lenguaje sonoro, evitando las entonaciones portadoras de ideas captadas, comprendidas y ampliamente aceptadas por todos. Estos experimentos solitarios son a veces tragados por el olvido y nadie regresa a ellos, y en otras ocasiones son retomados y sonorizados, porque el proceso de percepción auditiva llegó a esos mismos descubrimientos por otros caminos, en una nueva etapa histórica culturalmente más desarrollada.

La música entonada exige del que crea y el que escucha la actividad incesante de su oído. La armonía “preestablecida”, fijada y memorizada por la razón, exige del oído únicamente el

recuento pasivo de acordes y su mecánica contraposición y resolución. Entonarlos no es necesario, ya que todo está dado y contado. Boris Asaf'ev reafirma que la música no existe fuera del proceso de entonación. Al crear la música, el compositor la entona dentro de sí o improvisando al piano. El público la entona "en la memoria" canturreando aquello que más le ha impresionado. Y por supuesto, por la esencia misma de su actividad, el intérprete en la entonación realiza la música. De aquí surge la enorme importancia del estilo en la interpretación. Pero la cultura interpretativa tiene dos ramificaciones que son: o ésta es copartícipe de la creación del compositor, o reproduce mecánicamente bajo las normas técnicas fijadas en la partitura. Entre estas dos posiciones se encuentra una gran variedad de matices, pero después de todo, son dos las categorías básicas de intérpretes: unos escuchan y comprenden la música con el oído interno, entonándola en sí antes de su reproducción, es decir, antes de que la escuche el público; los otros intérpretes estudian las obras con los ojos, analizando su construcción, y escuchan sólo cuando ésta suena en la voz o en el instrumento. Los primeros saben con anticipación lo que escuchan, los otros siempre están adivinando. Esto es muy evidente sobre todo en la dirección de orquesta. El director que entona una nueva partitura antes del ensayo con la orquesta, es un fenómeno de participación creativa con el compositor, que le permite comprender y dominar la obra como un organismo. En estos directores generalmente la orquesta respira, el público percibe la música como la aparición de la vida orgánica. La obra se interpreta y se colma de oleadas sonoras y no de las recetas en las indicaciones formales sobre la partitura. A pesar de la diversidad de elementos que interactúan en la partitura, la música se desarrolla suave y continuamente, llevada por una voluntad única, poderosa y severa en una admirable combinación de incondicional deseo, para que así los músicos toquen precisamente como lo exige la mano del director. Pero en uno y otro caso se encuentra ante todo una gran cultura auditiva, un fino intelectualismo y un dominio de sí mismo. Entonces el público es conmocionado por la música viva, en la que el ritmo nunca es métrico, y en cualquier momento el director puede saciar la orquesta de oxígeno y guiar la respiración, o detener la inercia del movimiento y estremecer a la orquesta en la cambio abrupto de dinámica o del

tempo. Gracias a la entonación orgánica, la interpretación acepta cualquier tono emocional que surja y suceda naturalmente. El arte de la interpretación, sin dejar de ser un arte inventado, se percibe como un discurso apasionado y se comprende la expresión emocional de la música como una entonación.

Por otra parte, el "oído del público" escucha con desagrado la desafinación, la desviación de la "afinación pura", exigiendo del instrumento la unidad del método de entonación, pero contra la "regularidad" no protesta. El oído no introduce correcciones. El oído escucha y siente la música, y no a un derivado de las combinaciones sonoras de la acústica. La entonación siempre está en proceso de formación como todo fenómeno vivo. La música es una actividad social, y tanto el ritmo como la entonación, el hombre los modifica y reconstruye en los procesos de trabajo. Éstos son factores en la evolución de la conciencia social y no "regalos de la naturaleza", a los que se debe que subordinar el oído humano.

Todo lo escrito en las notas debe ser escuchado íntegramente, ya que la música vive para el oído y no para el ojo, y es conocida por el intelecto a través del oído. Los distintos grados de asimilación auditiva se determinan por la distinción en la cantidad de voces entonadas. B. Asaf'ev afirma que la mayoría de los músicos no ejercitan ni desarrollan su oído, y sólo se limitan a su instinto, sin sospechar de las posibilidades naturales que el oído tiene, comparándolo a un laboratorio experimental en el que se enriquece al oído en la audición activa. Es necesario estudiar el campo de la conciencia auditiva como un fenómeno creativo. Educar el oído a la actividad es una tarea difícil, que al principio sólo significa satisfacer la curiosidad natural musical, incitada por el medio circundante.

**MEMORIAS DEL 1.^{ER} SIMPOSIO
LA MÚSICA EN MÉXICO**

**MICRO-RITMIA:
REPENSAR UN MODELO
OBSOLETO**

Mtro. Ernesto Martínez Álvarez Icaza

19 y 20 de Octubre de 2009
Real de Monte, Hgo. México

Ernesto Martínez Álvarez Icaza

México D.F. 1953. Compositor, inventor, pianista y afinador de pianos, egresado de la licenciatura en composición de la Escuela Nacional de Música, U.N.A.M.

En 1995 inicia la aplicación de un sistema propio de composición, interpretación e improvisación al cual denominó Micro-Ritmia. Este trabajo ha sido considerado por la prensa internacional especializada como “Un nuevo género musical”. Se ha presentado en concierto tanto en México como en Cuba y en varias ciudades y universidades de Estados Unidos, en donde ha impartido clases magistrales bajo el auspicio de compositores como Anne Le Baron, Philip Glass y John Zorn.

Ernesto ha tenido el honor de ser seleccionado entre treinta compositores del mundo, cuyos innovadores pensamientos musicales fueron publicados en el libro Arcana II “El Libro de los Misterios” (Nueva York, 2007). Tanto su segundo disco compacto, como el tercer disco de Micro-Ritmia, actualmente en producción, son producidos y lanzados por el sello Tzadik Records de Nueva York bajo la producción del compositor norteamericano John Zorn. En 2009 obtiene en Estados Unidos por nominación de John Zorn, el premio del Centro de Artes Montalvo para “artistas altamente aclamados a nivel mundial” consistente en una residencia de tres meses que promueve la creación interdisciplinaria.

Paralelamente se dedica a creación de espectáculos de gran formato, para lo cual ha diseñado instrumentos como el arpa laser, el hiperión y tambores gigantes y es miembro activo de la comunidad artística de Querétaro en donde participa en performances, irrupciones, eventos de danza, teatro, multimedia, musicalización en vivo y demás formas de expresión artística urbana.

¿Qué es una Sinfonía?: Es una sonata para piano de colores. ¿Qué es una sonata para piano?: es una sinfonía en blanco y negro. La diferencia entre la música de cámara y la sinfónica, son los colores esencialmente. Desde el punto de vista estructural, funcional, en como fluyen las melodías, los contrapuntos, las armonías y los ritmos, esencialmente no existe ninguna diferencia, son los mismos sistemas de composición, los mismos géneros, homofonías y polifonías ampliados o reducidos.

Lanzo la siguiente pregunta: ¿a qué se parece más una orquesta sinfónica ejecutando una sinfonía romántica: a un panal de abejas, o a una vaca pastando?...piénselo bien, es muy delicado, la respuesta a esta pregunta nos conducirá al intrincado mundo que quiero llegar.

Respuesta: a una vaca pastando, ¿por qué? Porque la vaca es un organismo que se compone a su vez de órganos, en donde cada órgano desempeña una función vital que contribuye al buen funcionamiento del conjunto llamado vaca. La característica clave, la que nos interesa, es que los órganos carecen de inteligencia, simplemente son autómatas repetidores de tareas bien delimitadas, carentes de iniciativa propia. Es impensable que por ejemplo el corazón genere bilis, o que el cerebro defeque digamos, aunque se han sabido de casos, pero ahí nos adentramos a otros terrenos como el de la política.....parece que me estoy complicando, sé perfectamente que no me he explicado; prosigamos.

La clave como decíamos, es que los órganos carecen de inteligencia o más importante, su campo de acción está restringido, y es aquí donde nos reconectamos con el tema de las estructuras musicales: una orquesta sinfónica está compuesta de individualidades u órganos con funciones restringidas; ¿qué delimita su desempeño?: cada individuo del conjunto en este caso músicos, posee una estructura anatómica (la gran mayoría toca con las manos) y van armados con sus instrumentos musicales. He aquí el problema; tanto el componente anatómico como el instrumental han sido explotados hasta el cansancio, sobreexplotados podríamos decir.

¿Qué son las manos por ejemplo?: son órganos o partes de nuestra anatomía compuestos de 10 apéndices llamados dedos, y que tienen una abertura limitada entre dedo y dedo y tam-

bién en la mano en su conjunto. La disposición lineal adyacente que presentan, facilita un tipo de ejecución y dificulta o imposibilita otros tipos de ejecución. Lo mismo sucede con los instrumentos en sí: facilitan e inhiben ciertos tipos de ejecución, por lo tanto, ambos elementos, la anatomía y los instrumentos posibilitan pero también inhiben. Normalmente se les ve como posibilitadores, de ahí que a los instrumentistas se les denomine: ejecutantes. Pero si nos fijamos, en que impiden que lo que posibilitan. Los instrumentos musicales por lo tanto son castrantes, y nos conducen velozmente a nuestro propio obsoletismo. Idéntico sucede con la anatomía humana.

Dicho de otro modo: llego hasta donde mi herramienta me lo permita, y si mi herramienta ya está de hecho sobreexplotada y oliendo a obsoleta, estoy a un paso del obsoletismo. En un cierto momento de mi vida descubrí esto en relación al piano que ha sido mi instrumento principal y único, y el día que ese tan amado instrumento me dijo: hasta aquí llego, hasta aquí llegas, tuve que responder, hasta aquí llegas tu, y me di a la tarea de diseñar nuevos pianos con excelentes resultados por cierto. Su nombre: *hiperión*. Nuevos instrumentos, traen nuevas posibilidades y claro, nuevas limitaciones, potencian e inhiben, pero es justo en esos nuevos campos de desarrollo donde aparece la oportunidad de descubrir también nuevas sensaciones y estructuras sonoras.

El otro campo de exploración sería justamente en la anatomía humana. ¿Generar nuevas anatomías para ampliar posibilidades? También es posible, veremos.

Regresando a nuestra analogía de la vaca pastando, como hemos visto, estamos hablando de límites inherentes a las partes del todo. Desde este mismo punto de vista, también se da otro fenómeno crucial: cada integrante del conjunto u organismo, desarrolla una pieza o parte coherente y acabada que conformará un todo en sí misma y a su vez formará parte del todo general. Es decir conformará una parte acabada y reconocible de la obra en cuestión, en este caso música.

Tenemos por ejemplo que un oboe ejecuta el tema principal de la obra; el tema principal es una estructura acabada y reconocible que forma parte importante de la sintaxis musical. Cada músico aporta estructuras acabadas que integran en su conjunto la macro estructura. La macroestructura no es más que la suma lineal de estas microestructuras. Pero estas micro-

estructuras en la sinfonía, no son mas que repeticiones de microestructuras pero “de colores”, si restamos los colores, efectuamos lo que se conoce como reducción. Podemos reducir una obra orquestal a un cuarteto de cuerdas por ejemplo o a piano solo, o a guitarra. Lo único que haremos es quitar colores.

Resumiendo: en un organismo musical, llámese orquesta, son tres los elementos que distinguen a las partes del todo: 1) límites anatómicos 2) límites instrumentales 3) creaciones de partes acabadas dentro del todo. Un rompecabezas por ejemplo no es sinónimo de una sinfonía clásica porque sus partes no producen partes acabadas del todo, de hecho por eso se llaman rompecabezas, porque si vez una parte del mismo, no sabes que carajos ni a que corresponde.

Y aquí llegamos a la característica primordial, fundamental y primigenia de la música universal como la conocemos hoy en día: es individualista. Se trata de ejecutantes que producen desde un todo (solos), hasta instrumentistas que producen partes acabadas del todo, llámese melodías principales, secundarias, acompañamientos, bases rítmicas etc. ello genera el lucimiento individual también conocido como virtuosismo, y conduce a actos bárbaros e increíbles de culto, fanatismo y tiranía y por ende da pie a la formación de jerarquías dentro de las agrupaciones musicales. Es música individualista la que hemos recibido de nuestros ancestros acompañada de egos inmensos.

Pero esto no necesariamente tiene que ser así, existen y han existido otras posibilidades otros mundos de organización sonora.

Arribamos por fin al panal de abejas: Aquí sucede lo contrario: los individuos (ya no se llaman órganos como los de la vaca), tienen capacidad de decisión, también son limitados pero sus límites encuentran muy diferentes fronteras, no los limitan las condiciones anatómicas del individuo y muy importante: no producen productos acabados del todo. En las colmenas en los enjambres por ejemplo, se necesita de la participación de varios individuos para realizar una tarea específica como por ejemplo, atacar a un depredador, o salvaguardar al enjambre. Ninguno de los miembros de la comunidad de individuos puede decir “hey mírenme, maté al alacrán”, no, no existe el concepto de individualismo, no existe tampoco el ego, existe más bien una menta-

lidad colectiva y esto genera muy importante una inteligencia en sí. La inteligencia del enjambre es mucho mayor (o menor) que la de cada uno de sus individuos; fenómeno conocido como sinergia en donde el análisis de sus partes no lleva a predecir la conducta del todo, y en donde la suma de las partes es mayor o menor que la del todo, : 2 mas dos igual a 7 o a -14 por ejemplo; en todo proceso sinérgico se producen resultados cualitativamente superiores a la suma de actuaciones aisladas e individuales. Muy importante destacar que la sinergia desde el punto de vista de la sintaxis musical, no se produce en las agrupaciones musicales convencionales: al crear cada parte un producto acabado del todo, simplemente se convierten en elementos aditivos: 1 más 1 igual a 2. Es la labor de colorear que mencionábamos. Es colorear una estructura que se adivina independientemente del número de participantes en colorearla. La estructura es la casa, y los instrumentistas colocan sobre ella los colores y adornos pertinentes.

Pues bien, como trasladamos estas formas de organización social y sinérgica a la música?: se hace desde hace más de 800 años, es la música colectiva que se dio y se sigue dando en lugares como Indonesia, África, América Latina, Europa etc. pero de manera muy aislada, excepcional.

En Europa surgió en obras corales alrededor del año 1000 bajo el nombre *hocketus*; su periodo de desarrollo fue muy corto, debido a una prohibición Papal. También tenemos ejemplos como el *gamelang* Javanés, los *sicuris* de Bolivia, los *balafonistas* de Uganda etc.

He aquí una analogía muy útil para explicar las diferencias entre los dos universos de construcción sonora: el panal de abejas o por ende la música colectiva se parece al juego conocido como *lego*, mientras que la música universal o la vaca pastando se parecen a un carrito de armar el cual hay que ensamblar y pintar. Así tenemos por ejemplo que uno le dice al otro: ¿tú qué eres? Soy llanta ¿y tú? Soy lego, a lo que la llanta verá de reojo con la ceja alzada e increíble menosprecio, pero la realidad es que el lego se reinventa y puede producir ilimitado número de productos terminados, mientras que el carrito solamente se ensambla y únicamente produce ese carrito. No podemos armar un barco con nuestro coche, y sí con un lego, pero, cosa curiosa: como en el lego no existe la individualidad, el *lego* es humilde

por naturaleza, mientras que cada parte de nuestro carrito padece de infinita soberbia. (ego-lego). Si vemos una pieza del lego, no podremos deducir a que estructura pertenece, porque de hecho puede ser cualquiera, mientras que si vemos la llanta, sabremos pertenece a un vehículo de transporte. Con el lego se arma, con el coche se ensambla, de ahí el término “ensamble” aplicado a agrupaciones musicales. Es importante entender esto porque ambos elementos conforman dos universos de creación abismalmente diferentes y con alcances marcadamente dispares entre sí.

Pero volviendo a nuestro panal que no ha sido aun suficientemente explicado:

Cada individuo, en este caso un músico, pone una sola nota en el momento preciso; esta nota no dice mucho, no nos indica de que género se trata, es simplemente un ladrillo de toda la estructura, pero con esos humildes ladrillos, se pueden construir edificios sonoros increíbles entretejiendo “notas sueltas” que no llegan nunca a ser melodías. Es música cíclica que gira espacialmente en torno a sus ejecutantes. Tenemos por ejemplo que si son dos músicos, el músico A, tocará las notas nones y el B las pares conformando un tejido entrelazado. Esto es la música colectiva que por supuesto tiene sus propios límites como todo sistema, pero estos límites van mucho más allá que los límites de las estructuras musicales convencionales.

En los *sicuris* de Bolivia por ejemplo, tenemos a una comunidad de 15 o 20 músicos que a una señal inicia el deambular de los sonidos por el espacio. Los eventos sonoros simultáneos son escasos. Los arqueólogos han encontrado en diversas partes del mundo, flautas que solo producen 1 o 2 o 3 sonidos, y se pensaba que las músicas que producían eran muy sencillas, pero ahora se cree que eran parte de estructuras sonoras insospechadamente complejas.

Basado en estos principios, en 1986 conformé un sistema de composición e improvisación el cual al cabo de algunos años denominé Micro-ritmia.

Micro-ritmia conlleva el mismo principio de la música colectiva, del *hocketus*, pero llevado a extremos de velocidad. Es la técnica ancestral pero “con motor”, es la diferencia entre un triciclo y una motocicleta.

Los ejecutantes reciben órdenes sonoras provenientes de audífonos que tienen que obedecer con precisión; esto se logra después de unas semanas de ensayos. Al principio es complicado

porque se establecen dos centros gravitacionales con diferencia de hasta 20 milésimas de segundo: el músico de al lado va a 20 milésimas adelante que su compañero(a). Ambos interpretan instrumentos idénticos con el objeto de crear una identidad o unidad tímbrica, un superinstrumento, una hiperanatomía como lo denominé en un ensayo ya publicado. Se maneja por pares de instrumentos, y cualquier instrumento es útil, excepto la voz humana ya que por alguna razón, el cerebro reconoce siempre dos voces, y no las puede integrar en una sola. Lo que si sucede con cualquier otro instrumento. El cerebro amalgama en un macroinstrumento todos los instrumentos similares. Es una ilusión acústica idéntica al cine: una sucesión de fotos a alta velocidad que el cerebro integra en movimiento. Una ilusión óptica, Se trata en ambos casos de realidades alteradas por nuestro cerebro, de farsas, de timos que el cerebro convierte en experiencias estéticas y sensoriales de elevado nivel emotivo. Regalos de nuestro universo neuronal.

Con el sistema micro-ritmia se logran derribar por completo los límites convencionales en la composición y ejecución. Las últimas obras que he compuesto y ejecutado se conforman a partir de texturas de 20 acordes o más por segundo de manera ininterrumpida, durante 10 o 15 minutos. Impensable en la ejecución convencional individualista. Nuestro oído capta perfectamente esas velocidades aún la más mínima sutileza es captada hasta por el oído no entrenado, y he aquí una justificación importante: es música que es perfectamente captada por el oído humano y que se traduce en una expansión sensorial. Más estimulación, nuevas sensaciones. Dicho de otra manera, a pesar de todos los esfuerzos en la historia musical, a nuestro oído, le hemos dado muy poco en términos de estimulación. El oído puede percibir mucho mas de lo que se le ha dado. Parámetros como espacialidad, velocidad, timbre etc. han sido subexplotados y conforman vastos terrenos para futura exploración.

De manera natural en la búsqueda de nuevos timbres y también de herramientas o instrumentos de ejecución apropiados a micro-ritmia, he arribado por necesidad a la creación de instrumentos musicales. El *zampoñófono* (flautas de carrizo excitadas por teclado y fuelles), la *protoguitarra* (guitarra acústica con injerto de piano en la caja) y los hipariones: pianos portátiles con cuerdas de nylon, son producto de esas búsquedas.

Para terminar, podemos especular un poco: ¿qué veremos en el futuro, músicos armados con sofisticados instrumentos acústicos, o electrónicos que produzcan sonoridades inconcebibles hoy?. Sistemas de señales que conviertan a los ejecutantes y a sus instrumentos-prótesis en interfases capaces de producir sistemas sonoros de gran complejidad, que hagan parecer a las músicas de hoy en día como arcaicas y rudimentarias.

Después de todo, el fin último del arte es la evolución, el descubrimiento de nuevos mundos sensoriales, de nuevas formas de arte que beneficien e impacten a las sociedades del futuro en constante evolución. La creación es a final de cuentas la razón última y también primigenia de esta forma de vida que conocemos como raza humana.

**MEMORIAS DEL 1.^{ER} SIMPOSIO
LA MÚSICA EN MÉXICO**

EL SINCRETISMO MUSICAL EN LA
NUEVA ESPAÑA Y SU PAPEL EN EL
PROCESO DE COLONIZACIÓN

Mtro. Sergio Eduardo Medina Zacarías

19 y 20 de Octubre de 2009
Real de Monte, Hgo. México



Sergio Eduardo Medina Zacarías

Realizó sus estudios musicales en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, obteniendo el título de “Instructor de Música” (1976), “Profesor en la Enseñanza de la Guitarra” (1980), “Licenciatura en Música en la Carrera de Concertista Solista” (1996) y la Maestría por convalidación (2001).

En 1981 le fue otorgada una beca por el gobierno de Francia para realizar estudios en L'École Normale de Musique de Paris, obteniendo el “Diplôme d'Execution de la Guitare”. También realiza estudios de especialización en música renacentista y barroca en el Conservatoire Nationale de Musique du Raincy, obteniendo en 1987 el “Diplôme Superieur de Musique Ancienne”. A partir de entonces profundiza en la investigación de la estética propia de las diferentes corrientes musicales.

Como intérprete ha participado en diferentes cursos de perfeccionamiento impartidos por importantes maestros de fama internacional. Ha trabajado de cerca con varios compositores, destacando de manera especial el nombre del gran compositor español Mauricio Ohana.

En enero de 1996 estrena el Concierto para Guitarra y Orquesta del compositor mexicano Víctor Manuel Medeles. Ha tocado conciertos en diversos países como Francia, Alemania, España, Italia, Dinamarca, Estados Unidos y la República Mexicana.

Cuenta con cuatro grabaciones en CD: “Guitarra Latinoamericana”, “Guitarra Poética”, “Con Alma Latina” y “Obras orquestales de compositores Jaliscienses”

Como investigador ha escrito artículos para varias revistas, realiza regularmente conferencias y cursos relacionados con los diferentes aspectos de la interpretación musical y del desarrollo integral de concertista. La Universidad de Guadalajara ha publicado sus libros: “Manual de lectura y transcripción de tablaturas de los siglos XVI al XVIII” así como “Innovaciones musicales, Cuatro estrategias de aprendizaje” en el que participó como coautor.

Actualmente se desarrolla como Profesor e Investigador del Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara en donde imparte la materia de Guitarra.

Es común cuando hablamos de la música remitirnos esencialmente a su carácter estético, a su papel recreativo manifestado en diversas actividades sociales a lo largo de la historia o a su papel en los diferentes ritos de carácter religioso que se han llevado a cabo al rededor del mundo, sin embargo en pocas ocasiones se analiza su papel en los movimientos políticos y sociales, como un propiciador o incluso un provocador de cambios.

Desde esta perspectiva es interesante analizar el importante papel que jugó la música en el proceso de conquista y colonización de la Nueva España. Esto resulta relevante si tomamos en cuenta que la música fue al principio quizás el único punto de coincidencia, el único lenguaje en común existente entre ambas culturas y que fue determinante para que los españoles lograran “controlar” y “educar” a los indígenas, esto es “civilizar” según sus propios paradigmas, lográndolo principalmente a través de la evangelización.

Esto a pesar de que el panorama musical que los españoles encontraron a su llegada a estas tierras es descrita por los primeros historiadores, especialmente por los religiosos, como obra del demonio, sobretodo porque lo relacionaban con las ceremonias de sacrificios humanos. A este respecto nos dice Cervantes de Salazar en su *Crónica de la Nueva España*:

“Por la manera que el demonio procuraba con sacrificios de sangre ser adorado, así también procuró que en los bailes y canciones que los indios hacían en sus fiestas no cantasen otra cosa sino en su alabanza atribuyendo así a la bestia infernal lo que solo Dios sabe”¹

El encuentro entre ambas tradiciones musicales, dio por resultado un proceso de sincretismo musical enriquecedor en ambas direcciones que encontró en la época colonial, el espacio mas propicio para su florecimiento.

¹ SALDIVAR, Gabriel. *Historia de la música en México*. México. Biblioteca Enciclopédica del Estado de México. 1980. Pág. 32.

Quizás podamos entender este proceso sincrético partiendo de las semejanzas en cuanto a la práctica musical que había entre ambas civilizaciones. El sincretismo, si tomamos la definición del musicólogo cubano Rolando A. Pérez Fernández, se definiría como “*la tendencia a identificar aquellos elementos de la nueva cultura -la española en este caso- con elementos semejantes de la vieja cultura*”,² esto presupone que de dos prácticas similares surja una nueva en la cual las dos culturas mantienen, gracias a la semejanza, sus rasgos esenciales.

Así encontramos por ejemplo la integración de los grupos musicales que acompañaban a los ejércitos y cuya función era de “*señalar eventos, movilizar contingentes, subrayar solemnidades religiosas, y atemorizar a los contrincantes en las batallas que libraban*”.³ Las bandas musicales prehispánicas utilizaban cornetes de caracol, trompetas de corteza o palo y el tambor *huéhuetl*, mientras que en las bandas militares de los conquistadores utilizaban trompetas, clarines y tambores.

En este aspecto encontramos un gran servicio que le dio la música a los conquistadores y que podríamos considerar como el primer gran triunfo que lograron sobre sus rivales indígenas, ya que los instrumentos que ellos traían consigo, desconocidos y más sonoros, causaron asombro y temor entre los nativos, hecho que sin duda jugó un papel psicológico importante en los guerres aztecas durante las batallas de la conquista. Ahora sabemos que Cortés, consciente de este hecho, siempre usaba sus bandas militares para impresionar a los poblados donde llegaba.

Otra similitud la encontramos en la costumbre que tenían los indígenas de llamar a las ceremonias de carácter religioso a intervalos muy precisos a través del sonido que emitían sus

² PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando A. *La Música afroestiza mexicana* Cuba. Editorial Pueblo y Educación. 1987. Pág. 7.

³ GUZMÁN BRAVO, José Antonio, *La música instrumental en el virreinato de la Nueva España*. México. Colección La Música en México. México. UNAM.1986. Pág. 81.

músicos al tocar los caracoles y trompetas desde lo alto de las pirámides, práctica similar era la que utilizaban en Andalucía los almoedanos para llamar a los oficios religiosos desde lo alto de los minaretes andaluces.

Los españoles encontraron el perfecto equivalente a su maestro de capilla en el *Tlapixcutzin* o “director del canto” el cual era un personaje muy importante ya que según nos lo explica Fray Bernardino de Sahagún cumplía la función de:

“cuidar lo que se había de cantar, entonaba los cánticos y llevaba el compás y también indicaba el tipo de palillos de caucho que debían usar para sonar el teponaztli”⁴

Y no solo eso sino que en cada templo indígena importante existían jerarquías según la distribución de los oficios que correspondían exactamente al chantre (*tlapixcutzin*), sochantre (*tlapotlateutlin*), y corista (*telpochtiliztli*) de las grandes catedrales españolas de la época. Esto podría explicar porque en la época colonial las catedrales de las grandes capitales como México, Oaxaca, Puebla, Guadalajara y Morelia, rivalizaron con las más importantes de España en actividad y calidad musical.

Las culturas indígenas precolombinas contaban con todo un sistema de enseñanza que se impartía en el *Calmecac*, en el que por cierto se practicaba una disciplina sumamente rígida.

Es importante hacer notar que la música, la danza y la poesía recitada, eran indisociables y formaban parte importante de la vida cotidiana de aquella época. Por supuesto la práctica de la música y la danza no solo era de carácter religioso sino que tenían también una aplicación muy amplia que se adecuaba a las diversas circunstancias profanas, desde los llamados “bailes de mancebos” (por placer) hasta los que como la Zarabanda eran tomados como bailes de “mujeres deshonestas y hombres livianos” por sus “tantos meneos y visajes”.

⁴ STEVENSON, Robert. *La música en el México de los siglos XVI al XVIII*. Colección La Música en México. México. UNAM.1986. Pág. 10.

En cuanto a la destreza que lograban los danzarines era tal que según nos dice Torquemada: ..”*causaban admiración a los mas hábiles danzantes españoles*”⁵

Según lo explica Sebastián Ramírez de Fuenleal, presidente de la segunda Audiencia de la nueva España en una carta a Carlos V, en la jurisprudencia azteca, los músicos eran considerados junto con los pintores especialmente valiosos a la comunidad por sus servicios al conservar la memoria de pasadas glorias, por lo que estaban exentos del pago de tributos o impuestos.⁶

Todo esto nos evidencia una estructura musical muy sólida a través de una enseñanza especializada, de una organización bien coordinada para los diferentes servicios religiosos en los templos y fuera de ellos y del empleo de la música en la casa señorial. Este desarrollo bien arraigado de la práctica musical fue utilizado por los españoles en el proceso de transculturación que se produjo cuando desembarcaron los primeros instrumentistas y maestros y evidentemente a través de esta estructura les fue más fácil a los frailes y sacerdotes realizar su labor evangélica.

Cuando hacemos un recorrido a través de las narraciones que nos legaron personajes tan importantes de aquella época como lo fueron Bernal Díaz del Castillo, Juan de Torquemada, Motolinia, Fray Bartolomé de las Casas etc., vemos que siempre se expresan con gran admiración e incluso desconcierto de la enorme facilidad que tenían los indígenas para asimilar la música que ellos traían consigo.

Los indios sobrepasaban en poco tiempo y de una manera apabullante a los músicos españoles que se embarcaron hacia el nuevo continente en busca de fama y fortuna. No solo aprendían con gran facilidad a tocar los instrumentos antes desconocidos para ellos, sino que en poco tiempo llegaron a dominar el arte de la composición musical al estilo de los más famosos e

⁵ SALDIVAR, Gabriel. Ibid. Pág.33

⁶ GUZMÁN BRAVO, José Antonio. Ibid. Pág 78

importantes compositores europeos y además fueron diestros en la fabricación de estos mismos instrumentos.

En 1527 Cortés llevó un grupo de 39 indígenas, músicos y bailarines a España para ser presentados ante la corte, en él no había instrumentistas españoles. La complejidad e ingenio rítmico mantuvieron subyugados toda una mañana a Carlos V y su corte en Valladolid. Bernal Díaz del Castillo no cuenta como la precisión con la que el conjunto ejecutó los cambios mas complicados en perfecto unísono, sobrepasó todo lo que se había visto en la corte.⁷ Tal fue la impresión que Carlos V aceptó mandar a algunos de integrantes de este grupo para entretener al Papa Clemente VII.

Cuando los músicos dominaron el arte del canto y conocieron el sistema de composición polifónica, tan en boga durante el siglo de oro español, empezaron a componer sus propias obras con base a los cánones establecidos, componiendo algunas obras que fueron calificadas como superiores por los grandes maestros españoles de composición y que en muchas ocasiones no podían creer que estas hubiesen sido compuestas por indios mexicanos.

Según Motolinía el primer indio que compuso una misa polifónica completa vivía en Tlaxcala y lo hizo antes de 1541. Cien años más tarde aparecen los primeros motetes en lengua náhuatl de que tenemos noticia y que fueron publicados por el Dr. Gabriel Saldivar Silva, musicólogo que jugó un papel muy importante en el rescate del patrimonio musical en nuestro país.

En cuanto al desarrollo y la asimilación musical que tenían los indios en la Nueva España lo podemos valorar a partir de muchos relatos, tomaré uno de Motolinía:

“Aquí en Tlaxcala estaba un español que tañía rabel, e un indio hizo hacer otro rabel, y rogó al español que lo enseñase, y el diolo dos o tres liciones, en las cuales aprendió todo lo que el español

⁷ DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. Historia verdadera de la conquista de Nueva España. México. Ed. Genaro García. Secretaria de Fomento, 1904. pág. 169.

*sabía, e antes que pasasen diez días sin haberlo visto, tomaba con el rabel entre las flautas tiple y discantaba⁸ sobre las flautas”.*⁹

Aunque Motolinía no nos especifica el nombre del español, maestro de música, pudo haberse tratado de Alonso Ortiz, tañedor de viola y de vihuela que se unió a la expedición de Cortés en Trinidad, Cuba, él era un hombre acaudalado y fue uno de los primeros en establecerse como maestro de baile y de vihuela, a quien por cierto llamaban el “nahuatlato” por el dominio que tenía de la lengua náhuatl.

Otro de los primeros maestros de música descritos por Bernal Días del Castillo y que quedaron registrados en el primer libro de actas de la ciudad en 1562, fue conocido como el “*Mae-se Pedro el del arpa*”, quien llegó a las tierras conquistadas en 1526 junto con otro músico, Benito de Bejel, tamborilero y tocador de pífano.¹⁰ Ambos músicos pedirían más tarde al cabildo el permiso para fundar la primera escuela de danza de la Nueva España También se habla de Alfonso Morón, maestro de vihuela, que se estableció en Colima.

Por otro lado los religiosos comprendieron inmediatamente la gran importancia del canto para la propagación de la doctrina cristiana. Así desde su llegada en 1523 Fr. Juan de Ayora, Fr. Juan de Tecto y Fr. Pedro de Gante se dedicaron a enseñar artes y oficios y a difundir la música, para lo cual fundaron la primer escuela para los indios en Texcoco, siendo ésta la primer Escuela de Música de América, dicho proyecto fue sufragado por Fray Juan de Zumárraga, primero obispo de México, quien hizo extensiva esta práctica a todos los conventos dados

⁸ *Discantar* significa tocar la voz más aguda, generalmente la principal.

⁹ SALDIVAR, Gabriel. Ibid. Pág. 90.

¹⁰ “El pífano”, según la descripción que nos da el DICCIONARIO DE LA MUSICA ESPAÑOLA HISPANOAMERICANA (Varios autores. España. Sociedad General de Autores y Editores. 2001. Tomo 8 p789) es un instrumento de aliento vertical de pico con uno o mas agujeros y se construye de materiales vegetales tipo bambú con huesos o plumas de aves, su sonido es similar a la flauta militar utilizada en las bandas europeas.

los asombrosos resultados que lograban los franciscanos en el proceso de evangelización.

De esta manera las iglesias y conventos por su lado crearon sus propias clases de canto, sobre todo en las grandes catedrales se destinaban áreas para impartir conocimientos musicales desde la lectura musical, construcción y ejecución de instrumentos, hasta la elaboración de manuscritos musicales, copiando los grandes libros de coro. Eran verdaderos conservatorios en donde se enseñaba música teórica y práctica.¹¹

Llegó un momento en que había tantos músicos que en 1555 el Concilio que se reunió ese año ordenó que se limitara el empleo de algunos instrumentos en las iglesias y que se eliminaran otros del servicio religioso.

*“No se tañan trompetas en iglesias en los Divinos Oficios, ni se compren mas de los que se han comprado, las cuales solamente servirán en las procesiones que se harán fuera de la iglesia. y en cuanto a las chirimías y flautas, mandamos que en ningún pueblo las haya, si no es la cabecera, las cuales servirán a los pueblos sujetos en los días de fiesta de sus Santos”.*¹²

En este sentido la incursión del órgano al México renacentista fue de gran beneficio ya que con toda esa gama de registros que imitaban trompetas, orlos, chirimías, flautados, nazardos, ecos, etc., era el medio ideal para suplir ese exceso de músicos en las iglesias que tanto molestaba a los miembros del Concilio, ya que un solo músico con su maestro ventero, tomaba el lugar de un gran contingente de chirimías, flautas, vihuelas de arco, trompetas y un gran número de cantores.

Por supuesto que el proceso de conversión de lo indio hacia lo español que podríamos definir desde nuestra perspectiva histórica como un proceso de “*deconstrucción*” no se dio de manera inmediata sino que fue un proceso en el que la resistencia de los indígenas a abandonar sus costumbres y el culto a sus

¹¹ GUZMÁN BRAVO, José Antonio. Ibid. Pág. 89

¹² GUZMÁN BRAVO, José Antonio. Ibid. Pág. 100.

dioses obligó a las autoridades civiles y eclesiásticas a ser flexibles para dar tiempo a que este proceso se llevara a cabo.

Los mismos misioneros nos relatan que los indígenas aprendieron la liturgia romana mas por la melodía que por el convencimiento, al ejecutar los cantos y danzas a los que eran obligados, aunque en un principio ellos reverenciaban a sus propios ídolos, colocados a veces en los altares detrás de las imágenes religiosas o enterrados al pie de una cruz.¹³

Durante las grandes fiestas católicas los nobles indígenas bailaban vestidos con sus trajes de “*caballero-águila*” y de “*caballero tigre*”, cantando las escenas de los guerreros muertos en combate e imitaban escenas de batalla. Las fiestas tenían lugar en el atrio de la iglesia y a pesar de las prohibiciones eclesiásticas, les permitían continuar en el interior del santuario.¹⁴ Fue en el tercer Concilio en 1585, que finalmente se prohibieron definitivamente las danzas indígenas dentro de los templos, aunque se seguían permitiendo fuera de él.

Otra de las coincidencias importantes entre las dos culturas a las que nos estábamos refiriendo fue la práctica del teatro que facilitó de una manera extraordinaria la conversión del indígena a la fe católica. Para tal cometido la iglesia promovió el llamado “teatro misional”, en el que la música jugaba un papel de suma importancia y que en conjunto con la literatura, danza y por supuesto, la actuación, creaban un efecto especialmente eficaz en la transmisión del mensaje eclesiástico. Ya para el siglo XVI había una gran cantidad de obras escritas en náhuatl.

El teatro con fines religiosos era ya practicado por las culturas mesoamericanas en ceremonias rituales en los antiguos centros ceremoniales que incluían además música y danzas de complicadas coreografías; en él personificaban a sus dioses ataviados con mascarar pintadas de diversas formas e indumentaria creada especialmente para la representación con el fin de darle

¹³ SALDIVAR, Gabriel. Ibid 156.

¹⁴ GRUZINSKI, Serge. El pensamiento mestizo. PAIDOS. Pág. 128.

fuerza al mensaje de carácter religioso dirigido a un gran número de espectadores, era en cierta manera un arte sacro para las masas.

Pero no todo el teatro indígena era de carácter religioso, Fray Diego Durán, nos habla también de un teatro de carácter profano que se representaba en los barrios:

*“todo fingido para dar placer y solaz a las ciudades, regocijándose con mil géneros de juegos que los de los recogimientos inventaban, de danzas, farsas y entremeses y cantares de mucho contento”*¹⁵

Desde la España medieval el teatro también vivía un momento de auge en el que la iglesia también auspiciaba misas y representaciones teatrales con temas milagrosos o morales con el fin de mantener su presencia y control espiritual.

Y paralelamente se desarrollaban también el teatro juglaresco. En estas farsas populares los ministriles, que las representaban en las calles y castillos se hacían acompañar por músicos y danzantes.

Este teatro llegó a su máximo desarrollo en el llamado “Siglo de Oro” (siglo XVII), en el que se produjeron las obras maestras de este arte, coincidiendo en esa misma época con el cenit de la producción musical polifónica de la España renacentista.

El papel preponderante que jugaba la música en las obras del teatro misional lo podemos aquilatar a través de un análisis que hace Don Fernando Horcasitas de una obra en náhuatl que se llamaba “*La educación de los hijos*”:

“Además de una exhortación o discurso como preludio, existen diecinueve intervenciones de tipo musical: se cantan dos himnos, se toca música de tambor una vez y se tañe música de viento en dieciséis ocasiones. La duración de las intervenciones es variable. En algunos casos como en el del tambor, puede haber durado uno o dos minutos.

¹⁵ GUZMÁN BRAVO, José Antonio. Ibid. Pág. 90.

En otros como en el canto de ciertos himnos, puede haberse prolongado hasta media hora”.¹⁶

Otro aspecto importante que debemos tomar en cuenta es lo referente a la construcción de instrumentos musicales, oficio en el que los nativos, como ya lo habíamos mencionado, también mostraron gran destreza.

Fr. Pedro de Gante, el primer maestro de música de la Nueva España, en su recién fundada escuela además de enseñar el arte de la música y la danza, se dedicó a la enseñanza de la construcción de diversos instrumentos.

Los primeros instrumentos que se construyeron, basándonos en lo nos cuenta Torquemada fueron según el siguiente orden: flautas, chirimías, orlos, vihuelas de arco, cornetas y bajones, aunque hay quien considera la campana el primer instrumento litúrgico que se construyó en México. Eran tan diestros como artesanos que nos relata Fr. Bartolomé de las Casas:

*“En todos los oficios y destas cosas han hecho y contrahecho millares de las nuestras y muy perfectas y por eso se guardan mucho todos nuestros oficiales de hacer cosas de sus oficios delante dellos. Luego como vieron las flautas, chirimías y sacabuches, sin que maestro alguno se los enseñase perfectamente los hicieron....”*¹⁷

Hay instrumentos que llegaron a arraigarse tanto en estas tierras que además de haber tenido una extensa difusión y uso durante la colonia, todavía en la actualidad siguen utilizándose en la música llamada folclórica, estos son la vihuela de arco que en su evolución se convierte en el violín, la vihuela de mano que hasta la fecha ha sobrevivido en nuestro país con algunas modificaciones en su construcción como uno de los instrumentos fundamentales del mariachi, mientras que en España desapareció totalmente de la escena musical durante trescientos años y no es sino hasta hace algunos lustros que los musicólogos e intérpretes especialistas en ese periodo musical han intentado reconstruirla

¹⁶ GUZMÁN BRAVO, José Antonio. Ibid. Pág. 91.

¹⁷ GARCÍA LÒPEZ, Abel. ...*Y las manos que hacen de la madera el canto*. Michoacán. Diversos editores. 1997. Pág. 10.

con el fin de acercarse lo más posible a la sonoridad original y poder así realizar una interpretación “histórica” de la polifonía renacentista española, empresa que ha resultado muy difícil llevar a cabo por la ausencia casi total de ejemplares originales que hayan sobrevivido hasta nuestros días, en este sentido encontramos sólo dos ejemplares, uno en el Museo Jacquemart-André de París que presenta además características dudosas tomando en cuenta las fuentes iconográficas y el otro en Quito Ecuador y está colocada en el altar de Nuestra Señora de Loreto en la iglesia de la Compañía de Jesús.¹⁸

Otros instrumentos serían la trompeta, el arpa y la guitarra barroca, de esta última creemos que se derivó la “*jarana veracruzana*”, esto lo deducimos tras observar el enorme parecido entre ambos instrumentos en cuanto a su forma, en cuanto al número de cuerdas e incluso en cuanto a la afinación. Además, podríamos contar entre las similitudes el hecho de que la *guitarra barroca* tiene en el “rasgueo” una de sus principales características técnicas de interpretación y una parte de su repertorio estaba destinado a acompañar diversas danzas.

Hemos podido experimentar la grata experiencia de utilizar una *jarana veracruzana* poniéndole los trastes de cuerda (originalmente eran de tripa) y las cuerdas específicas como correspondería a una *guitarra barroca* y constatar el extraordinario resultado que se obtiene al tocar el repertorio que los grandes compositores barrocos escribieron para ese instrumento hace 350 años. La increíble similitud en cuanto a la sonoridad que se logra con una *guitarra barroca* original, nos hace suponer que se trata del mismo instrumento.

Pero este proceso de enriquecimiento a partir del intercambio cultural entre ambos países, también se dio en sentido inverso ya que igualmente los pobladores de nuestro continente hicieron importantes aportaciones, en cuanto a música y danza se refiere, al viejo continente, como es el caso por ejemplo de la

“zarabanda” y la “chacón”, dos danzas de origen mexicano que fueron llevadas a España en donde fueron ampliamente desarrolladas y difundidas, adoptándose después en Francia y de ahí a toda Europa, en donde formaron parte indispensable de la Suite de Ballet característica del barroco francés y que tuvo su auge bajo el auspicio Luis XIV.

Como podemos constatar, el papel que jugó la música durante el periodo que nos ocupa fue fundamental tanto en el proceso de la conquista y de la colonia de la Nueva España, así como la influencia que tuvo en la conformación de lo que vendrían a ser las bases de nuestras raíces musicales.

Es pues nuestro deseo al desarrollar este trabajo generar interés e inquietud por adentrarse a este tema, tan apasionante y tan amplio como desconocido, el cual nos dará una nueva luz en torno al conocimiento de nuestros orígenes y que con sus múltiples vertientes nos ayudara a conocer y a entender de una manera más completa los diferentes componentes de nuestra identidad nacional.

¹⁸ GARCÍA LÓPEZ, Abel. Ibid. Pág. 8.

BIBLIOGRAFIA

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal.
Historia verdadera de la conquista de Nueva España. México.
Ed. Genaro García. Secretaria de Fomento, 1904.

GARCÍA LÒPEZ, Abel.
...Y las manos que hacen de la madera el canto. Michoacán.
Diversos editores. 1997.

GUZMÁN BRAVO, José Antonio,
La música instrumental en el virreinato de la Nueva España.
México.
Colección La Música en México. México.
UNAM.1986.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando A.
La Música afroestiza mexicana Cuba.
Editorial Pueblo y Educación. 1987

SALDIVAR, Gabriel.
Historia de la música en México. México.
Biblioteca Enciclopédica del Estado de México. 1980.

STEVENSON, Robert.
La música en el México de los siglos XVI al XVIII.
Colección La Música en México. México.
UNAM.1986.

**MEMORIAS DEL 1.^{ER} SIMPOSIO
LA MÚSICA EN MÉXICO**

EN TORNO A LA “MEXICANIDAD” DE LA
MÚSICA EN MÉXICO

Mtro. Rodrigo Ruy Arias
Mtro. Guillermo Bermejo Serafín

19 y 20 de Octubre de 2009
Real de Monte, Hgo. México

Rodrigo Ruy Arias

Nace en la Ciudad de Guadalajara, Jalisco, en 1965. Realizó sus estudios musicales en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, especializándose en guitarra clásica. Posteriormente, egresó de la Licenciatura en Letras Hispánicas y de la Maestría en Estudios de la Literatura Mexicana, dentro de la misma institución.

Ha obtenido el Tercer Lugar en el Concurso Nacional de Guitarra de Paracho, Michoacán, en 1992, la Beca del Concejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco en 1994, y el Programa de Estímulos al Desarrollo Artístico del CONACULTA, en 2002.

Ha tomado cursos de perfeccionamiento con importantes maestros internacionales, tales como Leo Brouwer, Iván Rijos y Javier Hinojosa.

Entre sus publicaciones están Introducción al Arte, publicado por el Sistema de Educación Medio Superior de la Universidad de Guadalajara, Innovaciones musicales, cuatro ensayos sobre estrategias de aprendizaje, y Memorias del Primer Coloquio Nacional de Música, publicados por el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara.

Ha grabado dos discos compactos: Música contemporánea para guitarra: Autores de Jalisco y Sonido 6, intérpretes de guitarra de Jalisco.

Actualmente es Profesor de Tiempo Completo Asociado “A” en el Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara, pertenece al Cuerpo Académico Innovaciones Pedagógicas en la Música, y es profesor con Perfil PROMEP.09.

Guillermo Bermejo Serafín

Nace en la Ciudad de México en 1942. Es Maestro en Antropología e Historia por la UNAM. Ha publicado los siguientes artículos: “Conflicto por el poder y contradicciones de clases: El caso de Michoacán 1920-1926”, boletín del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana (1982), “Francisco J. Mujica en el gobierno de Michoacán, en VII Jornada de Historia de Occidente (1984), “Agricultura y Fenómenos Naturales. Notas para el estudio de las Sequias en el Siglo XX”, en Memorias del I. Encuentro Nacional de Investigación en Economía Agrícola (1989) y “La estructura del poder local. El caso de Marcelino García Barragán”. Revista Estudios Sociales.

Ha tenido diversos puestos administrativos como Jefe de la Oficina del Archivo Histórico Central de 1981 a 1982, y Jefe del Departamento del Archivo Histórico Central, 1982-1985, encargado de los Archivos del Siglo XX.

Actualmente es Profesor Investigador Asociado “C” en el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara, y Coordinador del Área de Historia en el Departamento de Ciencias Sociales y Jurídicas del Centro Universitario de Ciencias Económico Administrativas de la U de G.

Asimismo, realiza una importante labor llevando a cabo trabajos interdisciplinarios con el Maestro Rodrigo Ruy Arias.

Toda acción es histórica, por privada que parezca, pues en cada instante somos sujetos de la historia, agentes de un proceso espiritual. Lo que, gracias a los documentos, sabemos por seguro del pasado, nos ayuda a imaginarnos, lo que no podemos saber pero que intuimos vivamente porque, después de todo, el drama humano es uno.

VICENTE FIDEL VELÁZQUEZ (1815-1903)

La siguiente ponencia tiene como objeto el definir los elementos que determinan la “mexicanidad” en el discurso musical en México. De la misma manera, establecer las características propias de nuestras sonoridades y abrir un diálogo en torno a las conclusiones que nuestro análisis arroje.

Sin duda, al referirnos al tema de la “mexicanidad”, viene a nuestra mente de inmediato el proyecto nacionalista que emprende José Vasconcelos durante los años veinte, y que integra diversas disciplinas artísticas en torno a un fin común: Empezar una misión socializadora del arte, masificarlo, hacerlo entendible al pueblo.

Esta labor tenía la función principal de “educar” a una sociedad mexicana que había ingresado ya a la incipiente modernidad pos-revolucionaria. Desde esta perspectiva, los artistas mexicanos tenían una encomienda que era, asimismo, un proyecto de Estado. Cito a Guillermo Sheridan:

La Revolución hecha gobierno no tardará en perfilar su propia idea de la nacionalidad, de la que se considera a su vez, culminación, expresión y garantía. Consciente de la relatividad con que esa idea se manipula, la Revolución propondrá su propia versión de estas creencias en lo que José Vasconcelos llamará la *genuina nacionalidad* durante los años que se encuentra al frente de la Secretaría de Educación (...) Hablando a nombre de la nación, Vasconcelos se siente cabalmente autorizado de exigir a los propios artistas no el arte que se sienten llamados a intentar, sino el que “demanda la

realidad nacional” (...) se declara enérgicamente en contra de formas de arte y pensamiento que, a su parecer, evaden el “compromiso con la realidad”.¹

Pero, ¿cómo determinar los valores de autenticación a partir del discurso estético? La semiótica del arte nacionalista contempla diversos elementos: La historia, los símbolos, la geografía, el folklor, las costumbres. Los motivos conductores del discurso de lo mexicano habían comenzado su recorrido, pero serían acompañados a lo largo del proceso creativo por otros elementos de “no pertenencia”: Los signos propios de la vanguardia europea, los *ísmos*.

Los artistas mexicanos, herederos de la Revolución, habían entendido la imposibilidad de construir un discurso original sin el sustento de la influencia europea: Diego Rivera estudiará con Henri Rousseau en Francia de la misma manera que Manuel María Ponce y José Rolón lo harán bajo la guía de Paul Dukas, por ejemplo.

Surge así un arte esencialmente híbrido, que involucrará tanto los valores de identidad de nuestra sociedad como la técnica de la escuela europea. De esta manera, las corrientes impresionistas, cubistas, expresionistas, neoclasicistas, futuristas y naifs, sin olvidar el romanticismo por supuesto, se unirán a los temas mexicanos en una suerte de creatividad sincrética. Quizá el mejor ejemplo para reconstruir el momento histórico sea un párrafo que, paradójicamente, pertenece al universo de la ficción narrativa. Se trata de la novela *La Creación* de Agustín Yáñez, en donde Gabriel Martínez, el personaje principal, regresa de Europa en búsqueda de la propia voz:

A los oídos europeos han parecido exóticas e híbridas las composiciones que realizó en los últimos años, y aun los ejercicios de imitación de los grandes maestros. Es que ha mez-

¹ Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, Ed. FCE, México, 1999, p. 27.

clado el íntimo sentimiento con los modos aprendidos académicamente. La inmersión patria dará vigor y autenticidad a la obra.²

Luego nos ofrece un ejemplo de los motivos que definirán su música:

Acá, como allá, lo dirigía un exacto sentido de orientación; yuxtaponiendo sitios, articulando referencias, creaba para sí la ciudad; frente a los monumentos públicos se detenía con parejo interés que frente a escenas callejeras; hacia coro a los merolicos y se mezclaba en incidentes vulgares; oía todo género de conversaciones, aprendía giros del bajo pueblo, imitaba su pronunciación (...) dispersaba su personalidad en el ser de la muchedumbre.³

Los resultados del experimento nacionalista en la realidad dará al mundo de la música importantes obras. Ponce compondrá las Tres Piezas Indígenas, la Sonata Mexicana, o hará sus arreglos sobre canciones populares. Rolón nos ha dejado sus poemas sinfónicos Cuahutémoc y Zapotlán, Chávez la Sinfonía India, Moncayo su célebre Huapango, Galindo los Sones de Mariachi y Silvestre Revueltas obras tan representativas como Janitzio o Sensemayá, por mencionar sólo algunos ejemplos.

Acerca del pensamiento de los compositores de la época en torno al discurso nacionalista tenemos varios ejemplos. Hemos rescatado uno perteneciente a la revista *Bandera de provincias* del año 1930:

Parece que el problema trascendental del “Nacionalismo” no ha producido aún ninguna reacción fuerte, ninguna repercusión espiritual en la expresión musical de nuestros compositores (...) La obra de dos músicos –Ponce y Rolón– es la que puede tomarse en consideración como música representativa de la raza. Rolón está dotado de una excepcional percepción rítmica: su talento musical agudiza, profundiza el carácter

² Agustín Yáñez, *La Creación*, ed. FCE, México, 1986, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 55.

meramente nacional de nuestra música y utiliza para la genuina estilización de nuestro folklore una técnica que consiste en la total emancipación de los antiguos preceptos, ya que nuestra música folklórica es para Rolón un conjunto de enérgica rudeza, de racial ironía y de varonil sentimentalismo.⁴

¿Hasta qué punto podemos hablar de una apropiación del lenguaje nacionalista en los compositores de la época? ¿Se trata del nacionalismo de un movimiento que rompe con los modelos de composición establecidos durante el porfiriato, o se define en términos de continuidad?

Hagamos una digresión: Resulta especialmente interesante el hecho de reconocer que el gobierno de Díaz apoyó de manera especial a Manuel María Ponce, otorgándole becas para realizar su aprendizaje en el extranjero. Este hecho tiene cierta correlación con el apoyo que el mismo Díaz otorgó a otro músico de vanguardia: Julián Carrillo. Desde esta perspectiva, tendríamos que reconsiderar la apreciación que se ha extendido en torno a la figura de Díaz y su total inclinación hacia la música de salón tan en boga en la aristocracia francesa.

Asimismo, es importante reconocer que no toda la música de los compositores nacionalistas sigue los cánones de un discurso unívoco. Las sonoridades de Ponce no se limitan a la construcción de pasajes “mexicanistas”. Más bien se trata de un discurso virtuosístico en términos de creatividad. En la música de Ponce la diversidad de estilos es un constante; tomemos en consideración, para ejemplificarlo, los “ensayos” estilísticos compuestos por el músico zacatecano: La Sonata “Clásica”, la Sonata “Romántica”, la Suite en el estilo de Silvius Leopold Weiss, las Folias de España.

Silvestre Revueltas, quien guiado por la expresión de la clase media subalterna recrea un mundo de sonoridades que en

⁴ M.L. José Rolón y el “nacionalismo” musical en Méjico, en *Bandera de Provincias*, 1930, no. 22, p. 3.

ningún otro sitio será posible encontrar, es quizá el compositor más nacionalista de todos. Aún así, es innegable la influencia de Stravinsky y la música norteamericana.

Es posible interpretar la existencia de estos dos músicos en términos antitéticos dentro del movimiento nacionalista. El primero, impregnado de la técnica impresionista heredada del maestro Dukas, y el segundo, poseedor de una fuerza rítmica sin paralelo y un conocimiento de las técnicas vanguardistas de composición, además de ser un innovador en la utilización del elemento intertextual en la música, al incluir en sus obras citas textuales de temas populares.

Lo que sería conveniente reconsiderar, y que ocupará mi atención en los párrafos siguientes, es la existencia inminente de un discurso mexicanista en nuestra música –no exclusivo de la música nacionalista–, que parte de la raíz prehispánica y que se extiende a lo largo de nuestra historia para definimos en términos culturales.

Conquista espiritual

Es importante reinterpretar nuestra historia musical para corregir los valores impuestos por criterios ortodoxos.

Comencemos. El discurso de la imposición, el catolicismo, utilizaba la música durante la Conquista para evangelizar al pueblo indígena. La palabra se imponía a la música. De cualquier manera, el “talento musical indígena no se limitó a la perfecta imitación de las técnicas europeas, sino que incluyó cierta creatividad original, y pronto comenzaron a componer villancicos, misas y otras obras litúrgicas polifónicas”.⁵

Sustentada en los modelos de la música europea, la inclusión de los rasgos culturales americanos dotará a la música de

⁵ Ernesto Cano L. *La música de Jalisco, Siglos XIX y XX*. Diplomado en cultura jalisciense, antología, segunda parte, El Colegio de Jalisco, 2003, p. 108.

una identidad distinta, directamente vinculada al pensamiento mestizo.

Este hecho, aunado al intercambio cultural que debieron haber tenido los indígenas marginados con los españoles dedicados a los diferentes oficios de la Colonia, panaderos, cereros y pasamaneros por ejemplo, nos permite imaginar la recreación de una música de carácter popular, mezcla de española e indígena.

De acuerdo con Yolanda Moreno Rivas en su texto *Rostros del nacionalismo en la música mexicana* “La perspectiva de los historiadores de tendencia nacionalista (...) ha sido en muchos casos deformante (pues) al ignorarse desdeñosamente una parte de nuestro pasado cultural, se simplificó y oscureció la verdadera trascendencia histórica y estilística del nacionalismo sonoro de este siglo”.⁶ Continúa:

Según esta visión reductora, la música mexicana del siglo XIX surgió de la nada, transitó oscuramente a través de las chabacanerías de los géneros de salón, el europeísmo “siempre reprehensible” (...) o las imitaciones interiores del género operístico del siglo XIX europeo para finalmente ser redimida por la autenticidad del nacionalismo sonoro del siglo XX.⁷

A finales del siglo XVIII, y con la expulsión de los jesuitas en México, Clavijero estableció que los habitantes de la Nueva España eran más cultos que los europeos, al existir una tradición indígena en la arquitectura, la pintura y la geografía.

Filtrado por los jesuitas, el pensamiento de la “mexicanidad” va unido al sentido de pertenencia que los criollos tienen hacia la nación mexicana. Desde este momento se comienza a manejar el término y se acentúa con el conflicto España-Inglaterra, que hace que los peninsulares recurran a la Nueva España para la exportación de plata. A los criollos les causa desesperanza, porque están sirviendo a los intereses de la aristocracia.

⁶ Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, UNAM, 1995, p. 26

⁷ *Ibid*, p. 27.

Importantes músicos de la Colonia fueron Manuel de Sumaya, compositor de una zarzuela: *El Rodrigo*, José Manuel Aldana, Hernando Franco, Antonio de Salazar, José Gutiérrez de Padilla y Juan Antonio Vargas y Guzmán.

Durante el periodo de la Independencia, y teniendo como prototipo a Miguel Hidalgo, en quien confluyen los intereses del movimiento cultural de la Ilustración en Francia, se lleva a cabo en la rancharía de San Felipe Torresmochas un experimento: Hidalgo recluta en su casa músicos de Morelia y Guanajuato para mezclar la música popular con Bach y Lully.

En el siglo XIX la música no deja de tener un carácter nacional. Se trata de expresar, a través de un costumbrismo sonoro: “Las enumeraciones, las series que designaban por medio de melodías los paisajes, las regiones, las particularidades y los tipos populares tuvieron amplia existencia musical y gran demanda de público durante todo el siglo”.⁸

Tenemos como ejemplo unas variaciones sobre un tema del “Jarabe mexicano” de José Antonio Gómez, o la obra *Ecos de México* de Julio Uriarte, construido refinadamente sobre una sucesión de temas tan entrañables como locales: *El palomo*, *El perico*, *Los enanos*, *El butaquito*, *El guajito*, *El jarabe* y *Las mañanitas*.⁹

Conclusión

Lo anterior nos permite esclarecer un poco el panorama histórico que se ha construido en torno a la mexicanidad de la música en México. Si bien el movimiento nacionalista nace a partir de la necesidad de la autenticación nacional, se percibe la indudable presencia de elementos originales en toda nuestra historia sonora.

Los rasgos culturales de un pueblo se evidencian irremediamente a través de la expresión estética. No se trata de

⁸ *Ibid*, p. 78.

⁹ C.f. Yolanda Moreno Rivas, p. 78.

prohibir el acceso a manifestaciones artísticas externas. Hemos sido por naturaleza un pueblo receptivo, un pueblo que ha entendido que a través del aprendizaje universal se llega a los niveles más altos del conocimiento.

Seguramente en el pasado, tanto como en la actualidad, el artista se ha expresado con libertad a la hora de elegir los temas que conformarán el contenido de su arte. En *El Rodrigo* de Sumaya como en las Variaciones sobre las Folias de España de Manuel M. Ponce, subyacerán elementos de la cultura española tanto como de la cultura mexicana.

Hoy en día, compositores de la talla de Mario Lavista o Gerardo Tamez, hacen uso de las temáticas musicales con entera libertad.

El fenómeno de la interculturalidad no es exclusivo de México. Todos los pueblos están marcados por este fenómeno. A partir de la influencia con que la cultura de un pueblo se nutre, surge una simbología nueva, un modo de inventar las cosas de manera diferente y que funciona como distintivo para distinguirse del otro. La originalidad se establece a partir de esta fusión, tan dinámica como irreversible.

BIBLIOGRAFÍA

CANO L, Ernesto, *La música de Jalisco, Siglos XIX y XX*. Diplomado en cultura jalisciense, antología, segunda parte, El Colegio de Jalisco, 2003.

M.L. José Rolón y el “nacionalismo” musical en Méjico, en Bandera de Provincias, 1930.

MORENO RIVAS, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, UNAM, 1995.

SHERIDAN, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, Ed. FCE, México, 1999.

YÁÑEZ, Agustín, *La Creación*, ed. FCE, México, 1986.

**MEMORIAS DEL 1.^{ER} SIMPOSIO
LA MÚSICA EN MÉXICO**

**LA MÚSICA MEXICANA PARA
GUITARRA**

Dr. Raúl Cortés Cervantes
Mtro. Mauricio Hernández Monterrubio

19 y 20 de Octubre de 2009
Real de Monte, Hgo. México



Raúl Cortés Cervantes

Nació en la Ciudad de México en 1971.

Cursó la Licenciatura en Composición Musical en el Conservatorio Nacional de Música y en el Conservatorio de las Rosas en Morelia, Mich. de donde se tituló en 1993. En 1995 realizó estudios de postgrado en Canadá donde obtuvo una Maestría en Composición Musical en la University of Western Ontario. En 1996 realizó un diplomado en Aplicaciones Digitales en la Industria de la Grabación en el Fanshawe College también en Canadá. En 2002 obtuvo el grado de Doctor en Bellas Artes por la Pacific Western University de los Estados Unidos.

En el ámbito laboral, se ha desempeñado como director de la Escuela Estatal de Música de Quintana Roo y profesor investigador de las universidades de Quintana Roo, Colima y actualmente en la Autónoma del Estado de Hidalgo.

El catálogo de sus obras abarca piezas tanto para instrumentos solistas como para ensambles de cámara y orquesta sinfónica, incursionado también en la música electroacústica. Destacan dentro de su producción las obras: Sonata para piano, Concierto para sintetizadores y orquesta, La Nueva Valladolid (Organo y orquesta), Cinco miniaturas (flauta, oboe, clarinete, trompeta y fagot), Andante para orquesta, Pieza para orquesta, Estudio para piano y cinta, Retablo a Nuestra Señora de Guadalupe (piano y cinta), 3 miniaturas (guitarra) y Cuartetos No. 1 y 2 para guitarras.

Hoy en día alterna sus labores docentes con la composición de música de cámara y la investigación.



Mauricio Hernández Monterrubio

Mauricio Hernández Monterrubio, es egresado de la Maestría en Música con especialización en Musicología y de la Licenciatura en Artes con especialización en Guitarra de la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana.

En su carrera destacan la obtención de los siguientes premios:

-1er. Lugar en el XVII Concurso Nacional de Ejecutantes de Guitarra en Paracho, Michoacán en 1990.

-1er. Lugar en el 1er. Concurso y Festival Nacional de Guitarra de Taxco en Taxco, Guerrero en 1991.

-2°. Lugar en el III Concurso de Guitarra Clásica Graziella Lassere de Chappard en Guanajuato, Guanajuato en 1992.

-1er. Lugar en el Concurso Nacional de Guitarra Clásica en Torreón, Coahuila en 1993.

-1er. Lugar en el Concurso Nacional de Guitarra en Xalapa, Veracruz en 1994.

-1er. Lugar en el 2°. Concurso y Semana Nacional de la Guitarra en Guanajuato, Guanajuato en 1997.

-Fue semifinalista en el IV Concurso Internacional de Guitarra Manuel M. Ponce en la ciudad de México en 1994 y obtuvo Mención Especial en la V Edición del mismo concurso en 1998.

-3er. Lugar en el Primer Concurso Nacional de Ensamblés de Guitarra efectuado en el marco del Tercer Festival de Guitarra Clásica en Temascalapa, Estado de México con el Terceto de Guitarras del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo en 2006.

-2º. Lugar en el Segundo Concurso Nacional de Ensamblados de Guitarra efectuado en el marco del Cuarto Festival de Guitarra Clásica en Temascalapa, Estado de México con el Dúo de Guitarras del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo en el 2007.

-3er. Lugar en el Primer Concurso Internacional de Guitarra de México celebrado en Saltillo Coahuila en el 2007.

Ha participado en cursos de perfeccionamiento guitarrístico con maestros internacionales como: Leo Brouwer, Manuel López Ramos, Miguel Ángel Girollet, Iván Rijos, Álvaro Pierre, Flavio Cucchi, Victor Pellegrini y Eduardo Fernández entre otros.

Además de su actividad como recitalista en diferentes foros del país, ha sido dirigido por maestros de la talla de: Luís Herrera de la Fuente, Fernando Lozano, Luís Samuel Saloma, Román Revueltas y Enrique Barrios entre otros, además de haber sido invitado como solista de la Orquesta de Cámara de Veracruz, de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, Orquesta de Cámara de Bellas Artes, Orquesta Sinfónica de Guanajuato, Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Oaxaca, de la Orquesta Sinfónica Juvenil del Estado de Veracruz, de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, de la Orquesta Sinfónica del Estado de Puebla, de la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes y de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Tamaulipas. Fue catedrático de la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana durante 7 años y es catedrático del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo desde enero de 2004.

Actualmente forma parte del Argentis Dúo al lado del guitarrista Martín Candelaria con quien ya tiene un disco (Sketches) y con quien tiene una importante actividad concertística en México y el extranjero.

La tradición de la guitarra en México se remonta a los días de la conquista española. Los primeros instrumentos fueron traídos al Nuevo Mundo por los conquistadores y en poco tiempo los naturales aprendieron a ejecutarlos y fabricarlos (Stevenson, 1984).

Las partituras más antiguas para instrumentos de cuerda punteada que se han localizado se remontan hacia mediados del siglo XVII con el “*Método de Cítara*” recopilado por Sebastián Aguirre en Puebla (Stevenson, 1984). Otra fuente importante de mencionar es el llamado *Códice Saldívar No. 4*, hallado en la década de 1940 por el musicólogo Gabriel Saldívar, que es un importante código atribuido al guitarrista español Santiago de Murcia (1685 -1732), quien vivió sus últimos años en México. En éste se encuentran algunas partituras para guitarra barroca (guitarra de cinco órdenes de cuerdas dobles) que son piezas de corte popular como marizápalos, jácaras, canarios, marionas, y minuetes entre otras. Hacia 1776 encontramos el tratado “*Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*” de Juan Antonio Vargas y Guzmán (Vargas, 1776). Todo parece indicar que este tratado fue preparado para su edición en la ciudad de Veracruz pero tal empresa no se llevo a cabo. Localizado en el Archivo General de la Nación es un libro que nos puede dar una idea de lo que era la guitarra del siglo XVIII. Este ejemplar didáctico y de música contiene un total de 13 Sonatas para guitarra de siete cuerdas.

Otras fuentes de las cuales se tienen noticias son la *Sonata para violín y guitarra* y la *Sonata Concertante para violín y guitarra* de José Manuel Aldana (1758-1810) compositor muerto pocos meses antes del inicio de la Guerra de Independencia y que nos hace pensar que la guitarra, o gozaba de una buena aceptación, o era un instrumento que pretendía alcances más elevados dentro de la música del México dieciochesco. Desgraciadamente estas sonatas no han llegado completas hasta nuestros días, faltando la parte de guitarra lo que nos imposibilita conocer el nivel de escritura y ejecución del instrumento. Lo que nos ayuda a saber que esta obra fue escrita originalmente para guitarra es la parte existente de violín en donde se indica la dotación instrumental de la misma. Ambas fueron reconstruidas por el maestro

Mauricio Hernández Monterrubio dentro de su trabajo de tesis de Maestría (Hernández, 2003).

Del siglo XIX se pueden mencionar algunos nombres de compositores mexicanos de la época como J. Pérez de León, J. Marzán, J. M. Bustamante, Manuel Y. Ferrer, S. Contla, Y. Oca-diz, O. Valle y Carlos Flores, entre otros, quienes se encargaron de ampliar el repertorio para la guitarra escribiendo arreglos o composiciones originales al estilo romántico, esto es Mazurcas, Valses, Polcas, Contradanzas, Habaneras, etc. Desgraciadamente la música mexicana para guitarra del siglo XIX es poco conocida a pesar de que algunas obras han sido editadas. Esto se debe a que la mayoría de los guitarristas prefiere tocar el repertorio que se encuentra en boga actualmente.

La guitarra desde sus orígenes ha sido considerada un instrumento de acompañamiento y no un instrumento solista. Aunque esta idea sigue siendo muy arraigada, la guitarra ha dado un giro importante en el campo de la música de concierto, gracias a la difusión de notables guitarristas de la talla de Antonio Jiménez Majón, Agustín Barrios Mangoré,¹ Andrés Segovia, Narciso Yepes, Regino Sáinz de la Maza, Alirio Díaz y Manuel López Ramos.

La música que Manuel M. Ponce (1886-1948) escribió para guitarra a principios del siglo XX es el punto de partida para abordar el repertorio guitarrístico formal producido en nuestro país. No obstante, es importante mencionar que Ponce no fue el primer compositor para guitarra que hubo en México, ya que como se puede ver la guitarra tuvo cierto auge en el siglo XIX. Sin embargo Ponce fue el primero en llegar a la cúspide composicional del instrumento. Ponce fue el iniciador del movimiento nacionalista mexicano a principios del siglo XX y no por haber precedido a otros compositores en la búsqueda de lo nacional en la música, sino porque esta búsqueda la realizó de manera sistemática, persistente y con una elaboración musical que supera a sus antecesores. La producción guitarrística de Ponce se remonta a 1923 con la composición de una pequeña pieza titulada “*De México, página para Andrés Segovia*” y que luego se convertiría en el tercer movimiento de su *Sonata Mexicana* escrita para el

¹ Estos dos compositores visitaron México en 1895 y 1934 respectivamente según lo consigna Juan Helguera en “La Guitarra en México” Ed. La Torre de Lulio, México 1996.

célebre guitarrista quién realizaba su primera gira en nuestro país. Segovia se convirtió en el principal promotor de la obra guitarrística de Ponce alrededor del mundo y en muchas ocasiones aportó sugerencias a la escritura que debía de usarse para el instrumento pues cabe aclarar que el instrumento que Ponce dominaba era el piano, no la guitarra.²

La facilidad que el maestro tenía para componer imitando las técnicas de periodos históricos del pasado le permitió escribir piezas para guitarra en diferentes estilos (sugeridos por Andrés Segovia) como las *Suites en La y Re menor (1931)*, en el estilo barroco, la *Sonata Clásica (1928)*, la *Sonata Romántica. (1928)*. Otras obras no menos importantes son: *Sonata Mexicana (1923)*, *Sonata para clavecín y guitarra (1926)*, *Tema Variado y Final (1926)*, *Sonata III (1927)*, *Diferencias sobre las Folías de España y Fuga (1929)*, *Sonata de Paganini (1930)*, *Sonatina Meridional (1932)*, *Concierto del Sur (1941)* y su última obra *Variaciones sobre un tema de Cabezón (1948)*.

Después de Ponce varios compositores se dedicaron a escribir obras para guitarra. Si bien no todos fueron guitarristas, algunas de sus obras fueron dedicadas a este instrumento. Entre ellos se encuentran:

Julián Carrillo (1875-1965)
Carlos Chávez (1899- 1978)
Eduardo Hernández Moncada (1899- 1995)
Rodolfo Halffter (1900 – 1987)
Luis Sandi (1905-1996)
Simón Tapia Colman (1906 – 1993)
Miguel Bernal Jiménez (1910-1956)
Blas Galindo (1910-1993)
Salvador Contreras (1910-1982)
Roberto Téllez Oropeza (1909-2001)
Armando Lavalle (1918-1984)
Ramón Noble (1920-1999)
Manuel Enríquez (1926-1994)
Raúl Ladrón de Guevara (1934-2006)

² Cabe mencionar que musicológicamente no estamos de acuerdo con los cambios propuestos por Segovia al maestro Ponce ya que las obras terminaron siendo (en algunas ocasiones) muy diferentes a como las había pensado el compositor. Si bien es cierto, la mayoría de los guitarristas ocupan las versiones publicadas por Segovia ya que son las que se encuentran fácilmente en el mercado.

Jesús Villaseñor (1936-)
Mario Lavista (1943-)
Arturo Márquez (1950-)
Eduardo Angulo (1954 -)
Jorge Ritter (1957-)
Herbert Vázquez (1963-)

Otro grupo de compositores, a diferencia de los anteriores, se destacaron además como intérpretes del instrumento. Entre ellos se pueden mencionar:

Rafael Adame (1907-1963)
Jesús Silva (1914-1963)
Guillermo Flores Méndez (1920-)
Juan Helguera (1932-)
Miguel Alcazar (1942-)
Julio César Oliva (1947-)
Gerardo Tamez (1948-) y
Ernesto García de León (1952-)
Anastasia Guzmán (1970-)

Rafael Adame, compositor de origen jalisciense, se destaca por haber escrito el primer concierto del siglo XX. Se trata de su *Concierto para guitarra de 7 cuerdas*,³ obra que completó en 1930, (antecediendo a dos de los más importantes conciertos escritos para guitarra el *Concierto en Re Mayor* del italiano Mario Castelnuovo-Tedesco y al *Concierto de Aranjuez* del español Joaquín Rodrigo). Desgraciadamente al igual que la gran mayoría de los conciertos escritos para el instrumento por compositores mexicanos no se programa en las temporadas de las Orquestas Sinfónicas del país debido a que no hay guitarristas que se interesen por difundirlos y a que los directores de orquesta prefieren incluir en sus programas obras bien conocidas por el público que garanticen su asistencia. La obra de Adame incluye la composición de piezas siguiendo la teoría del Sonido 13 que fue propuesta por Julián Carrillo.⁴ Cabe mencionar que Julián Carrillo también escribió piezas para guitarra basadas en este lenguaje experimental más que a una propuesta interpretativa del

³ La guitarra de 7 cuerdas sólo se tocaba en México por eso era conocida como séptima mexicana.

⁴ Esta teoría se basa en la división de los semitonos en partes más pequeñas que pueden llegar hasta los dieciseisavos de tono.

instrumento. La necesidad de contar con un instrumento diferente ha llevado a estas partituras al olvido ya que no hay lauderos que se dediquen a construir instrumentos adecuados para producir microtonos y muy pocos intérpretes que quieran trabajar en dicha propuesta musical.

Dentro del movimiento musical encabezado por Carlos Chávez, la guitarra estuvo casi olvidada. Se pueden contar las *Tres Piezas* que Chávez escribió a petición de Segovia hacia 1923 (mismo año en el que Ponce escribió la *Sonata Mexicana* para el guitarrista). Las obras están escritas utilizando escalas pentatónicas y ritmos indigenistas. Estas piezas no fueron del agrado del guitarrista por su lenguaje, por lo que el compositor abandonó la idea de continuar con el trabajo. Hacia 1945 el guitarrista Jesús Silva motivó a Chávez a terminar la composición de las piezas. En 1974 escribió una pequeña pieza titulada *Hoja de álbum*, siendo estas sus únicas composiciones para el instrumento.

Otro de los miembros importantes del movimiento nacionalista fue Blas Galindo quien compuso un *Concierto para guitarra eléctrica y orquesta*. Esta obra es opacada por las obras orquestales que han dado fama al compositor por lo que no se programa en las salas de concierto.

Armando Lavalle tiene una colección importante de obras para guitarra sola y ensamble de guitarras. La música de Lavalle escrita dentro de un carácter netamente popular posee una fineza tanto armónica como rítmica. Habaneras, danzones y sones son los estilos más recurrentes en la obra del compositor. Desgraciadamente pocas obras han sido editadas y a nivel nacional su música es poco difundida. Se sabe de la existencia de su *Concierto no.1 para guitarra española y orquesta* compuesto en 1987, estrenado por Miguel Alcázar y tocado en Estados Unidos por Alfonso Moreno. En el estado de Veracruz su obra tiene mayor difusión ya que se puede tener acceso a los manuscritos del compositor.

Ramón Noble, compositor pachuqueño, realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música teniendo entre sus maestros a Blas Galindo, Luis Herrera de la Fuente y Romano Picutti. Su carrera se destaca principalmente en el ámbito coral y organístico donde su producción es bien conocida e interpretada con frecuencia. Lamentablemente, su importante aporte a la guitarra pasa casi desapercibido. Sin que él se hubiese

dedicado por completo a la interpretación guitarrística, escribió una cantidad considerable de obras originales, transcripciones y arreglos, así como también dos conciertos para guitarra y orquesta de cámara.

Guillermo Flores Méndez, originario de Zacatlán Puebla, es considerado el decano de los guitarristas mexicanos. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música bajo la tutela del guitarrista Francisco Salinas. Tomó clases de composición con Juan León Mariscal y fue discípulo de Manuel M. Ponce en las clases de análisis y pedagogía musical.

En 1951 fue nombrado profesor de guitarra en el Conservatorio y en las Escuelas de Iniciación Artística No. 1 y 2. Más adelante, en 1959, fue catedrático de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México y entre 1955 y 1980 también impartió clases en la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes teniendo como alumnos destacados a Gerardo Taméz, Gonzalo Salazar, Antonio López, Juan José Escorza y Antonio Corona. En la década de 1960 unió fuerzas con Manuel López Ramos y abrieron el Estudio de Arte Guitarrístico, lo que ayudó a establecer a la que hoy se puede denominar escuela guitarrística mexicana.⁵ La música de Flores Méndez se caracteriza por el empleo de las formas clásicas de pequeño formato y la utilización de una armonía contemporánea. Una gran parte de su producción guitarrística ha sido publicada por la Liga de Compositores de Música de Concierto de México.

Juan Helguera nació en Mérida, Yucatán. Estudió con los maestros Víctor Madera, Juárez García, José María Mendoza, Adelina González, Leonel Canto y José F. Vázquez. Su música ha sido interpretada por prestigiosos guitarristas mexicanos como Juan Carlos Laguna, Gerardo Arriaga o Gerardo Acuña en España, Francia, Italia, Suiza, Yugoslavia, Rusia, Canadá, EE. UU., Cuba, Puerto Rico, Martinica, Guatemala, Honduras, Costa Rica, Uruguay y Chile. Helguera también se ha destacado como un fuerte impulsor de la música para guitarra en nuestro país al desempeñarse como productor del programa de radio "La Guitarra en el Mundo" para Radio UNAM (Universidad Nacional Autó-

⁵ Entre los alumnos destacados del Estudio de Arte Guitarrístico se encuentran Alfonso Moreno, Enrique Velasco, Rafael Jiménez, Alfredo Sánchez, Enrique Salmerón, Mario Beltrán del Río, Roberto Limón, Laura Pavón, Manuel Rubio, entre otros.

noma de México) desde 1971. Ha publicado los libros: *La Guitarra en México* (1996) y *Conversaciones con Guitarristas* (2001).

El panorama guitarrístico nacional actualmente se ve presidido por el trabajo de tres compositores que, no obstante pertenecen a la misma generación, sus lenguaje composicionales son bastante diferentes y personales. Estos son Julio César Oliva, Gerardo Tamez y Ernesto García de León.

Oliva nació en la Ciudad de México en 1947 y realizó estudios de guitarra en la Escuela Superior de Música y en el Conservatorio Nacional de Música. El acercamiento que Oliva tuvo a la composición, a diferencia de otros colegas suyos, fue de manera autodidacta. Su lenguaje musical está basado en la fusión de los estilos romántico e impresionista así como la inclusión de elementos tomados de la música comercial, del blues y del jazz, lo que permite que sus obras sean fácilmente asimiladas por el público. Buena parte de sus composiciones están sustentadas en obras literarias y pictóricas. Su catálogo sobrepasa un centenar de obras que van desde piezas compuestas para guitarra sola, dúos, tercetos, cuartetos, sextetos y octetos, así como también tres conciertos para guitarra. Con frecuencia, y a petición de los intérpretes, Oliva realiza varias versiones de una misma obra cambiando el número de guitarras que intervienen en ella. Algunas composiciones de Oliva han sido publicadas por prestigias editoriales como: Guitar Internacional, Gendai Guitar, Sounboard, Henry Lemoine, Ricordi, Music Publishers, Musikarf, Musical Iberoamericana y GPS Publications. La discografía de la música de Oliva incluye entre otros los títulos: *Guitarra mexicana*, *La guitarra en el mundo*, *Terceto de guitarras de la Ciudad de México*, *La guitarra de cristal* y *Plenilunio*, además de que varios ensambles de guitarras han grabado sus obras como el Cuarteto Manuel M. Ponce, el Ensamble de Guitarras Hexafonía, el Cuarteto de Guitarras de la Universidad de Nuevo León, etc.

Gerardo Tamez, fundador del grupo Los Folkloristas y del Terceto de Guitarras de la ciudad de México. Nació en la ciudad de Chicago, Illinois. Realizó estudios en el Conservatorio Nacional de Música, en la Escuela Nacional de Música, en el Centro de Investigaciones y Estudios Musicales Tlamatinime y en el Instituto de Artes de California. Tamez ha sido concertista en Estados Unidos, Sudamérica, Europa y Asia. Se ha desempeñado como docente en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en el Centro de Investigación y Estudios Musicales

Tlamatinime y en el Conservatorio de Música del Estado de Hidalgo. La música de Tamez se ve grandemente influenciada por elementos característicos de la música folklórica latinoamericana que aparecen en la mayoría de sus obras. Su estilo se ve también influenciado por la música de Heitor Villalobos (1887-1959) y de Leo Brouwer (1939) en cuanto al empleo técnicas de ejecución similares y armonía cuartal.

Ernesto García de León nació en Jáltipan, Veracruz, Realizó estudios de guitarra en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México y aprobó con el grado de Distinción los exámenes finales de la Royal School of Music de Londres, Inglaterra. Su catálogo de composiciones dio inicio en la década de 1970 y la aceptación que su música ha encontrado entre la comunidad guitarrística se ve reflejada por el hecho de que varias obras le han sido interpretadas y grabadas por importantes ejecutantes como Azako Arai, Marco Antonio Anguiano, Juan Carlos Laguna, Antonio López, Michael Lorimer, William Kanengiser, Jaime Márquez, Víctor Pellegrini, Carlo Pezzimenti, Alfredo Rovelo, Gonzalo Salazar y Juan Trigos. Además parte de su obra ha sido publicada en Nueva York por Mel Bay Publications Inc., dentro de las ediciones Michael Lorimer. Como intérprete ha participado en diversos festivales de Alemania, Italia, España, México, Estados Unidos y Cuba. Desde 1999 se unió al también guitarrista Fernando Mariña para formar el dúo García de León – Mariña cuyo repertorio abarca las obras del compositor e incursiona en el ámbito de la experimentación y la improvisación. Además de compositor e intérprete, García de León se ha destacado como musicólogo participando como jurado en el premio de Musicología Casa de las Américas en la Habana, Cuba. En otra faceta de su carrera García de León ha sido catedrático de la Escuela Nacional de Música, la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Conservatorio de Música del Estado de México. La música folklórica veracruzana es la cuna de García de León y ésta se encuentra siempre presente en todas sus obras. Para el compositor esta influencia viene del son jarocho, la rumba, el danzón y otras formas musicales propias de la región caribeña que se incorporaron a la cultura veracruzana.

Dentro de la nueva generación de compositores mexicanos que se han abocado a la tarea de escribir música para la guitarra figuran los nombres de: Alberto Navarrete, Ernesto

Hernández Lunagómez, Cutberto Córdoba, Saúl Isaí Hernández, Orvil Paz, Leopoldo Monzón entre otros. Su trabajo empieza a ser conocido y difundido en las salas de concierto (tanto nacionales como internacionales) ya que ellos mismos se encargan de programar sus composiciones como parte de sus recitales. Sin embargo todavía no se alcanza un mayor nivel de difusión puesto que las obras aún no están editadas comercialmente y la única forma de tener acceso a ellas es directamente a través del compositor.

Conclusiones.

La guitarra en México tuvo su auge principalmente durante el siglo XX cuando compositores como Manuel M. Ponce se atrevieron a incursionar en un instrumento prácticamente desconocido para el ámbito de la música de concierto. Afortunadamente hoy en día los compositores han llegado a formar un importante repertorio que ahora se empieza a ejecutar en las principales salas de concierto tanto en nuestro país como en el extranjero. Es cierto que aún falta mucho por descubrir y por difundir, pero poco a poco los guitarristas mexicanos se interesan por interpretar este repertorio, además de dar un lugar preponderante a los compositores de nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

García de León, Ernesto 2002, *Collected Works, vol. 1*, Michael Lorimer (ed.), New York, , pp. 28-43.

Helguera, Juan 1996, *La guitarra en México*, La torre de Lulio, México.

Hernández Monterrubio, Mauricio 2003, *José Manuel Aldana: hacia una nueva perspectiva de la música del siglo XVIII*, Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana,.

Miranda, Ricardo 1998, *Manuel M. Ponce Ensayo sobre su vida y obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México,.

Robles Cahero, José Antonio 1998, *Música barroca para guitarrista y jaranero*, Heterofonía, enero-diciembre 1998, no. 118-119, pp. 282-285.

Soto Millán, Eduardo 1996. *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto del Siglo X.X Tomos I y II*. Fondo de Cultura Económica, México,

STEVENSON, Robert 1984: “La música en el México de los siglos XVI al XVIII”, en *La Música de México parte 2*, Julio Estrada (ed.), UNAM, p. 12.

Vargas y Guzmán, Juan Antonio 1776, “*Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*”, Estudio analítico de Juan José Escorza y José Antonio Robles Cahero.

Memorias del 1er. Simposio La Música en México
Se terminó de imprimir en el mes de Agosto de 2010,
En los talleres de activa impresos, Gómez Pérez 304
Col Centro, Pachuca, Hidalgo,
Tel. 01 (771) 10 70 921 impresosactiva@hotmail.com
Siendo la primera edición con un tiraje de 500 ejemplares.