



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

55

2 ej

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES
CIENCIAS DE LA COMUNICACION

**EL NACIONALISMO MEXICANO
EN LA MUSICA DE ARTE
R E P O R T A J E**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :
FERNANDO GOMEZ LOPEZ

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



DIRECTOR: MTRO. JORGE CALVIMONTES Y CALVIMONTES

MEXICO, D. F.

1996



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre:

Por su gran calidad como mujer, su profunda
abnegación como madre, y el ilimitado amor que me inspira.

A mi padre:

El hombre enérgico de mi niñez, el amigo
comprensivo de mi adolescencia, y el entrañable compañero de
toda mi vida.

...La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra, nos es más necesaria... Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser de nuestras repúblicas...

José Martí.

"Sin música la vida sería un error"

Federico Nietzsche.

I N D I C E

Introducción.....	I
1. -- Una corriente artística llamada nacionalismo.....	1
La música y los compositores del siglo XIX.....	6
2. -- La revolución de 1910 y la efervescencia política entre los artistas mexicanos.....	20
Manuel M. Ponce, el decano de la escuela mexicana de composición.....	31
Tres compositores: Julián Carrillo, José Rolón y Candelario Huízar.....	45
3. -- En busca de una identidad sonora.....	57
Carlos Chávez: hacia una doctrina musical nacionalista.....	64
Una nueva expresión musical del pueblo mexicano: Silvestre Revueltas.....	79
4. -- El grupo de los cuatro, la nueva generación nacionalista.....	89
5. -- Otras perspectivas del nacionalismo mexicano en la música.....	101
Conclusiones académicas.....	109
Bibliografía.....	112

Introducción

Más de un siglo tuvo que transcurrir en la historia de México, desde su nacimiento como un país libre, para que se pudieran generar las condiciones necesarias para la creación de una verdadera identidad nacional dentro del contexto del arte sonoro universal.

Una identidad propia y particular que resumiera los diferentes rostros, emociones y costumbres de un país poseedor de una vasta y añeja cultura, desde su místico pasado prehispánico hasta las imágenes más cotidianas de un México moderno y contemporáneo.

A este movimiento o corriente artística que apuntó al rescate y revaloración de los elementos propios de la cultura mexicana dentro del arte musical se le denominó "nacionalismo".

Dicha corriente, reunió gran parte de la producción de Manuel M. Ponce, José Rolón, Carlos Chávez, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Daniel Ayala entre algunos otros compositores.

Actualmente, la música nacionalista es sinónimo de una expresión artística típicamente mexicana y forma parte del gran repertorio de la música de arte universal como un elemento original de importante valor estético.

II

Sin embargo, ¿cuál es la causa que hizo surgir en México el movimiento nacionalista? y ¿qué significado tiene su aparición dentro de la historia de la música de arte en nuestro país?

El propósito fundamental de este trabajo fue el dar respuesta a estas interrogantes. Para ello, fue necesario realizar una profunda y analítica investigación documental, la cual constituyó la fuente principal para el acopio de datos en el trabajo.

Para la exposición de este tema, recurrí al género periodístico reportaje como un medio adecuado para su mejor desarrollo, ya que debido a las evidentes complicaciones técnicas del mismo se requirió de un tratamiento que estableciera la simplicidad del lenguaje directo en su presentación.

La estructura del reportaje permitió un manejo claro en cuanto a la descripción del tema, que abarcó desde sus antecedentes históricos hasta la exposición de los aspectos más importantes de su evolución.

El presente trabajo está constituido en cinco partes. En el primer capítulo, se pretende una revisión de los antecedentes del movimiento nacionalista en México, desde consumada la Independencia a principios del siglo XIX, hasta el estallido de la revolución en 1910.

A lo largo de los siguientes capítulos se establece la exposición y desarrollo general del tema, a través de la obra y las principales aportaciones que cada uno de los compositores pertenecientes al período de desarrollo del movimiento nacionalista hicieron a esta corriente.

Bajo la luz de un análisis de las obras más representativas de cada compositor, que no pretende penetrar en complicados tecnicismos musicales, se expone la importancia de cada propuesta en escorzo con su origen y significado artístico.

1 -- Una corriente artística llamada nacionalismo.

A consecuencia del movimiento revolucionario de 1910-1917, se inició en México una corriente estética dentro del arte denominada nacionalismo.

Dicha corriente expresó la búsqueda de una nueva y legítima identidad nacional en el marco de un proceso que resumió principalmente las características representativas de la cultura mexicana, desde su afejo pasado indígena, hasta los aspectos más típicos del mestizaje y el folclor popular.

Dentro del ámbito de la plástica mexicana, surgieron importantes artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Asimismo, en la literatura, otras figuras se circunscribieron a la

corriente, tal es el caso de Ramón López Velarde, Mariano Azuela y Gerardo Murillo el "Doctor Atl", quien además de pintor también cultivó el género literario.

En la música, esta corriente artística se manifestó también de forma contundente con las obras de diferentes compositores, tales como, Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, José Rolón, Candelario Huizar, Blas Galindo y Daniel Ayala entre algunos otros.

Sin embargo, antes de la revolución, en el México del siglo XIX existió cierto interés por la creación de una identidad musical que definiese las expresiones de una patria libre en el arte elevado. No obstante, estos intentos no lograron una continuidad y simplemente quedaron olvidados como casos aislados y simples destellos de una efímera exaltación patriótica.

Con el establecimiento de la dictadura porfirista, ya en las postrimerías del siglo XIX y en el amanecer del siglo XX, todas estas inquietudes se consolidaron con la aparición de un destacado compositor que, inmerso en un ambiente cultural esnobista y extranjerizado, trabajó conscientemente en la revaloración de los elementos propios de una ignorada cultura mexicana. Este compositor, decano de la escuela mexicana de composición, fue Manuel M. Ponce.

Carlos Chávez expresó su opinión acerca de la

trascendental labor de Ponce como precursor del nacionalismo musical y señaló:

Vista la cosa en su conjunto, es indudable que la obra mexicanista de Ponce tuvo gran valor social porque descubrió a las ciudades, enquistadas y herméticas, que fuera de ellas había un México muy grande y muy vivo.

Por último, a los compositores académicos y europeizantes les enseñaba que, de un modo o de otro, aunque no señalara exactamente el más correcto, no era posible seguir por el camino único de una imitación servil de los modelos europeos.

Se había provocado una inquietud. 1

La visión particular de la obra de Ponce como germen del desarrollo de la música nacionalista, planteó esencialmente el recurso de la estilización del folclore nacional y de la canción popular como materia prima de su arte. Sin embargo, su perspectiva folclorista dentro del arte mexicano floreció en el lenguaje de la escritura pianística del romanticismo.

A partir del inicio de la Revolución Mexicana en 1910, las inquietudes por la restauración de una verdadera y legítima patria no fueron ajenas a los círculos de intelectuales y artistas mexicanos. Tanto en la literatura como en la pintura, floreció un nuevo concepto de expresión plástica que retomó algunos de los postulados ideológicos que la misma Revolución había generado.

1 Estrada, Julio. La música de México, p.80.

La democratización del arte a las masas y al pueblo en general, fue uno de los principales preceptos que acuñaron los pintores revolucionarios. La obra de David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco planteó fundamentalmente el muralismo como una forma de democratización del arte.

Con la aparición de la figura de Carlos Chávez como compositor, maestro y director de orquesta, el estímulo en las nuevas generaciones de músicos por la creación y la difusión de un arte verdaderamente mexicano se canalizó en una forma contundente.

Lo que Manuel M. Ponce había establecido de manera aislada, acerca del uso de los elementos característicos del folclore nacional como una nueva forma de expresión artística, con Chávez se cristalizó abiertamente con el nacimiento de una verdadera escuela mexicana de composición.

La obra de Chávez revela otro aspecto básico dentro del movimiento nacionalista al utilizar las cualidades de la materia indígena como representación de la pureza de la raza y la emancipación de la música ante los conceptos tradicionales y occidentales de belleza.

García Morillo define la postura de Chávez ante este tema y describe:

Lo que Chávez se propone es algo más difícil y que exigía un proceso más sistemático de elaboración y síntesis de los elementos: adentrarse en el alma del

pueblo, a través del tiempo, y tratar de brindar, mediante valores musicales de contenido universal, una música de indudable sello mexicano, y que al mismo tiempo llene una explícita función social. 2

Durante el transcurso y evolución de esta corriente, que inició de forma aislada con Ponce y formalmente en la década de los veinte con la figura de Chávez, diversas fueron las aportaciones que cada uno de los compositores de la época añadieron para el fortalecimiento y enriquecimiento de la misma.

El nacionalismo en México nació bajo un signo revolucionario, y a su paso encontró una evolución enriquecida por diversos lenguajes y estilos, que lograron paulatinamente una modernización de la música mexicana en el arte universal.

La importancia del movimiento musical nacionalista en el arte, expresa la necesidad del artista en la búsqueda de una identidad propia, y en consecuencia, la identidad que el mexicano adquiere para con el arte.

La música y los compositores del siglo XIX

Después de consumada la independencia en México a principios del siglo XIX, la música de arte inició una nueva y trascendental etapa para el establecimiento de las condiciones que propiciarían el nacimiento de la corriente nacionalista casi un siglo más tarde.

Durante la mayor parte del siglo XIX la escena musical del México independiente estuvo dominada por dos elementos principales: la música de salón y la ópera italiana, que si bien se estancaron por muchos años, también representaron un avance esencial para la creación de una tradición musical en el país, inexistente al inicio de este periodo.

Durante la etapa virreinal, la música se establecía esencialmente bajo un carácter religioso y se practicaba

únicamente en las catedrales e iglesias, con lo que respondía a una necesidad de índole meramente colectiva y utilitaria; Los músicos fungían básicamente como funcionarios de la iglesia. La música en estas circunstancias estaba sujeta y regida completamente a los cánones eclesiásticos y a la corte virreinal por lo que no se pudo producir una evolución; villancicos, motetes y misas entre algunas otras formas musicales, fueron la resultante y el único fruto que durante el período virreinal se produjo.

A principios del siglo XIX con el nacimiento de un México independiente, la música y el arte en general se orientaron por diferentes cauces a partir de un nuevo principio que contempló la ruptura de toda ligazón espiritual e ideológica con los vestigios del sistema colonial. Ante esta inexistente herencia y continuidad artística, los músicos profesionales tuvieron que basar su existencia primordialmente en la enseñanza, por lo que la práctica musical quedó consecuentemente en manos del aficionado; Así surge la señorita de buena sociedad como principal protagonista de esta etapa.

Mayer Serra, autor del libro panorama de la música mexicana describe esta situación:

Durante toda la primera mitad del siglo XIX, era indispensable la intervención de la señorita aficionada a la música y de personas de gusto en todas las

manifestaciones públicas musicales. Estas eran, desde luego, rarisimas, y se reducían generalmente a conciertos benéficos o patrióticos, inauguraciones solemnes de instituciones particulares y oficiales, y fiestas religiosas. Lo característico de esta vida musical pública, que apenas merece este nombre, es la mezcla y multiplicidad de toda clase de piezas en el programa, entre las cuales predominan, a partir del tercer decenio del siglo, los arreglos de óperas italianas, y la cooperación constante entre los pocos músicos profesionales de la metrópoli y los aficionados. 1

Las circunstancias que favorecieron el dominio del aficionado como factor decisivo dentro de la escena musical del siglo XIX son diversas. Primeramente, al iniciar este siglo existía ya en nuestro país una base elemental: un notable número de pianos e instrumentos de clave y una profunda afición por éstos, lo que hacía de la construcción e importación del instrumento un floreciente negocio. Asimismo, el músico profesional que antes de la Independencia se supeditaba completamente a la iglesia, ahora se colocaba en una posición de agente libre, en cuyo caso su perspectiva laboral solamente comprendía la enseñanza como principal campo de trabajo, lo que propició su escasés ante las precarias condiciones económicas que su ejercicio advertía.

Esto también lo señala Mayer Serra al establecer la

1 Mayer-Serra, Otto. Panorama de la música mexicana, p. 32.

situación del músico aficionado ante la escasez del músico profesional durante el siglo XIX:

El músico profesional no llegó a conquistar la supremacía en la vida musical del país (premisa imprescindible para la existencia del concierto público). Con ello, se prolongó de un modo artificial, y al margen de la evolución histórica de la música en el romanticismo, la única válvula posible para la siempre viva afición musical de la sociedad mexicana: el predominio del aficionado, o sea, el predominio del salón musical como forma representativa de la práctica musical. 2

Los lugares y ocasiones para el desarrollo de la práctica musical eran pocos e inadecuados: casas, iglesias, teatros y paseos públicos. Estas circunstancias propiciaron que no existiera en México una vida musical completa y consistente, por lo que la forma de concierto con todas sus características no floreció.

La música se practicaba con mayor frecuencia por las altas esferas sociales, principalmente en las tertulias, donde la joven de sociedad recibía la honra pública; es decir, la música nacía y se reproducía en los lindes del salón burgués copiando fielmente los sonidos del romanticismo europeo, único valor estético que se apreciaba y cotizaba en la sociedad. No existió ni un público aficionado ni un músico profesional que pudiera garantizar el lleno habitual de una sala de conciertos y su

2 Ibidem, p.37.

continuidad.

Sin embargo, algunos intentos por institucionalizar una verdadera vida musical de conciertos durante el siglo XIX fueron evidentes. Por una parte, se registraron diversos esfuerzos por fundar escuelas y academias de música, que además de pretender la enseñanza pública aspiraban a establecer orquestas y conciertos, empero, todas estas iniciativas fracasaron.

En 1825 el popular músico José Mariano Elizaga fundó la primera academia de música de México después del triunfo de la independencia, un conservatorio de música que por razones económicas no duró mucho tiempo. Asimismo, en 1839, José Antonio Gómez realizó otro intento con su academia de música, ésta se sostuvo varios años, pero fue sólo en 1866 cuando se fundó el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana que desde 1877 ha llevado el nombre de Conservatorio Nacional de Música. Otra iniciativa análoga fue gestada en 1838 con la escuela de música Beristain y Caballero. Todas estas escuelas reclutaban a sus alumnos casi exclusivamente de entre el elemento femenino de la alta sociedad y tuvieron, sin excepción, una existencia poco duradera.

Cabe destacar que en la década de los años cuarentas una de las primeras sociedades filarmónicas llevó a cabo varios conciertos, en cuyos programas se llegaban a

mencionar obras de Haydn y Mozart, pero como en todos estos casos su permanencia fue efimera.

Como se apunta, a pesar de los múltiples y diversos esfuerzos por fundar una institución musical eficiente en México no se proporcionó una enseñanza de altos vuelos.

A partir de 1840 se generó otra oportunidad para estimular la vida de conciertos con el arribo a México de una ola de virtuosos extranjeros, como el violoncellista alemán Maximiliano Bohrer, quien además de haber ofrecido varios conciertos, compuso en 1841 la "Fantasia sobre sonecitos mexicanos y españoles" arreglados por él mismo y su "Fantasia el carnaval de México".

Otro de los músicos extranjeros que decidieron visitar México fue el pianista austriaco Henri Herz, quien en 1849, en uno de sus múltiples conciertos, estrenó la "Marcha militar dedicada a México" compuesta sobre una letra patriótica.

Estas fueron algunas de las primeras obras escritas en México por músicos extranjeros que advirtieron la inexistencia de una música de arte característica de la región, y en consecuencia, comprendieron la imperante necesidad por componer música contemplando a la patria como un elemento esencial. Sin embargo, su propósito evidente fue, más bien, el conquistar la simpatía del público "culto" de aquel entonces. Precisamente a este respecto, Guillermo

Orta Velázquez resume en su Breve historia de la música en México:

La visita de artistas extranjeros (instrumentistas) a nuestro país se caracterizó, en general, en sus programas de Concierto, por la inclusión de obras de carácter ligero, de recursos de ejecución impresionables, apropiados para causar "asombro" en un público poco preparado y cuyos propios elementos artísticos carecían del dominio de la técnica específica instrumental. (Ausencia de concertistas). Es de notarse, igualmente, su propensión a aprovechar la "inexperiencia" de nuestro público, halagándolo con composiciones ocasionales, mediocres y carentes de valor en las que utilizaban "sones y piezas populares"; en el mismo sentido deben ser considerados la composición de himnos intrascendentales. Su labor, en suma, no fue constructiva, sino oportunista. 3

La participación de estos músicos extranjeros y sus presentaciones a lado de otros artistas como el pianista William Wallace, el violinista Henri Vieuntemps, el pianista Ernesto Lubéck, y el violinista Franz Cohen, constituyó un elemento muy favorable para la divulgación de las obras de los grandes maestros europeos en México.

Hasta el segundo tercio del siglo XIX y con el gran auge de la ópera en Europa a través de compositores como Verdi, Rossini, Bellini, Spontini y Donizetti, en México

3 Orta Velázquez, Guillermo. Breve historia de la música en México, p. 376.

nació una afición frenética y casi desmedida por dicho género, lo que causó que la mayoría de los compositores mexicanos se aventuraran a probar suerte en la conquista de fama y fortuna con la composición de una ópera, sin embargo, la única consecuencia fue la producción de un gran número de copias y malas imitaciones.

La cantidad de compositores y obras del género operístico es muy abundante, no obstante, los más destacados y de mayor mérito son Melesio Morales, autor de "Romeo y Julieta" (1863); "Ildegonda" (1867); "Gino Corsini" (1877), y "Cleopatra" escrita en 1891; Manuel Covarrubias, autor de la ópera "La sacerdotisa peruana" y Cenobio Paniagua a quien pertenece la ópera "Catalina de Guisa".

Un caso sumamente interesante lo representa la ópera "Guatimotzin", escrita en 1871 por el insigne músico y doctor en medicina Aniceto Ortega, uno de los pocos románticos auténticos de la música mexicana del siglo XIX.

Esta breve obra operística, en un acto y dos cuadros, es uno de los primeros y más trascendentales intentos por rescatar y evocar los grandes momentos heroicos de la historia de la cultura azteca y las costumbres folclóricas de la patria mexicana.

El libreto de "Guatimotzin" aborda la vida del último de los monarcas del imperio azteca, Cuauhtemoc, a través de la conquista, en la que el autor se basa en los antiguos

códices y crónicas para no adulterar la verdad histórica. La importancia de esta obra radica en ser un documento sin precedente de folclorismo operístico, que de nacer de una simple evocación histórica se consumó con maestría en el pentagrama de una partitura, tal vez aún con influencias estructurales del clasicismo italiano, pero sin embargo, con un prominente carácter nacional.

Aniceto Ortega, conocido en aquellos tiempos como el "Chopin mexicano" por su virtuosismo, logró con su ópera "Guatimotzin" iniciar una estilización de los elementos populares al introducir en la orquesta una sonoridad típica y derivar su material melódico de un tema también regional; es decir, que la forma y el contenido en esta obra fueron armonizados por Ortega en una admirable comunión.

Como muchos intentos, este ensayo de ópera nacionalista no fue continuado, salvo a principios del siglo XX en que se registraron dos obras de este mismo género: "El rey poeta" (1901) de Gustavo Campa, y "Atzimba", escrita también en 1901 por Ricardo Castro.

La profunda afición del público mexicano por el género operístico estimuló la elaboración de transcripciones y arreglos para el piano de las más destacadas obras, y simultáneamente, favoreció la llegada de diferentes compañías de ópera extranjeras, tales como la Compañía de Opera Italiana de Filippo Galli (1831); la Compañía de Opera

de Rene Masson (1849); la Compañía de Opera de Anibale Biacchi (1865), y la Compañía de Opera Francesa de Mauricio Grau en 1887, entre otras muchas.

Así también permitió el florecimiento de las más diversas compañías locales del género y de algunas importantes figuras como la soprano Angela Peralta.

A pesar de esta notoria demanda por el género operístico, algunos compositores mexicanos tuvieron distintas dificultades para el estreno de sus obras en su propio país, como lo revela el caso del maestro Melesio Morales, quien en ocasión del estreno de su ópera "Ildelgonda" en 1887, tuvo que apostar su suerte a las garantías financieras del archiduque Maximiliano de Habsburgo para lograr el estreno de su obra en México, la que es preciso mencionar, gozó posteriormente, en Florencia, Italia, de algunas representaciones. La circunstancia que dominó en este caso fue principalmente la poca disposición de los empresarios por arriesgar su dinero y energías en experimentos de orden localista.

Todas estas composiciones operísticas fueron escritas obedeciendo los admirados esquemas italianos a través de las principales figuras europeas; así el salón musical en manos del aficionado también se basó en las remarcadas influencias del romanticismo europeo.

Orta Velázquez hace referencia al predominio de la

ópera durante este período y apunta:

La ópera italiana fue el espectáculo favorito de la sociedad mexicana; la afición a este género musical lo inicia, formalmente, la Compañía del tenor español Manuel García, confirmándola la Compañía Galli. las representaciones constantes de óperas facilitaron el conocimiento de ellas. La visita de artistas extranjeros que cultivaban este género (notabilidades internacionales en su época) proporcionaron a nuestro público la oportunidad de estar al día (a veces con dos o tres años de diferencia) de los estrenos mundiales. 4

La profunda dependencia económica del músico a la sociedad durante la mayor parte del siglo XIX que se centró básicamente en la enseñanza a la alta burguesía, también quedó expresada en forma evidente en los títulos de las piezas escritas por compositores mexicanos hasta 1890; en éstas se advierten dedicatorias dirigidas principalmente a sus discípulos. Naturalmente, todas las obras siguen fielmente los estilos románticos de compositores como Haydn.

Algunos títulos de esta producción del género de salón de los maestros románticos del siglo XIX son: "Cuadrillas dedicadas a las hermosas mexicanas", y "Valses a las señoritas mexicanas" de Felipe Villanueva; "Enriqueta"; "Recuerdo de amistad" y "Lore" de Aniceto Ortega; "Aurora" de Julio Ituarte; "Lola"; "A Bertita", y "Sabes lo que es amar" de Melesio Morales; "El obsequio filial"; canción de

4 Ibidem, p. 376.

Felipe Larrios; "La amistad", y "Sara y una flor para tí", mazurka de Tomás León.

Asimismo, las principales formas musicales que se practicaron a lo largo del siglo XIX en México fueron: 1) la danza (polcas, mazurkas, redowas, valsos, contradanzas, cuadrillas, etc.); 2) el popurri y la fantasía sobre motivos de óperas; 3) la pieza de carácter (romanzas, caprichos, nocturnos, serenatas, idilios, etc.); 4) la pieza de colorido exótico (orientales, moriscas, etc.), y 5) la marcha militar.

Definitivamente no se puede destacar un estilo propio o una evolución estilística debido a que no floreció la forma de concierto como característica representativa o constante durante todo este periodo hasta 1890, sino, más bien, la música de características de salón. La figura europea que más prestigio obtuvo y que más influencia ejerció sobre la escuela mexicana de composición fue indudablemente la de Haydn.

Sin embargo, fue sólo después de 1890 con el surgimiento del primer concertista de categoría, Ricardo Castro, con que se empiezan a dar las condiciones para una evolución musical. Ricardo Castro introduce en el arte pianístico las características de la escritura concertante, desplaza la autarquía de los esquemas italianos y plantea los procedimientos de la música alemana y francesa.

A partir de Castro y sus múltiples conciertos, la música de salón, del salón burgués, que solamente había nacido como una necesidad social de mero esparcimiento se substituyó por la forma de concierto. A través de la música de Ricardo Castro, se estableció una comunicación continua con Europa y México, y también con este compositor, se marcó el final de la imitación estéril de valores ajenos así como el derrumbe de la hegemonía italiana. Su producción musical se constituyó por polonesas, valsos, improptus, nocturnos, variaciones, suites, caprichos, mazurkas, etc.

Mayer Serra enfatiza el final de una etapa en la música con la aparición de Ricardo Castro, y resume:

«Con Castro, la época de la imitación de los valores musicales ajenos había concluído. La cultura mexicana, arraigada en las esencias populares y vernáculas, había reclamado, entretanto sus derechos inalienables. El nacionalismo musical había nacido en México». 5

Finalmente podemos señalar que durante el período correspondiente al siglo XIX en México, el concierto sinfónico fue inexistente a pesar de los diversos esfuerzos por institucionalizarlo. Al no establecerse una vida musical de conciertos en nuestro país consecuentemente no pudo haber una evolución estilística de la música. No existe una sinfonía, cuarteto o sonata, salvo algunas pocas obras

5 Mayer-Serra, Otto. Panorama de la música mexicana, p.93.

orquestales del género descriptivo como "La locomotiva", escrita por Melesio Morales en 1869; "Dios salve a la patria", sinfonía-himno, también de Morales, y otra obra de esta tendencia de Joaquín Beristáin: "La primavera", obertura escrita en estilo italiano.

En general las obras escritas durante el siglo XIX obedecen a una adscripción meramente europea y establecen una imitación de los esquemas italianos. El género salonesco constituyó en México la única forma de expresión musical, ya que no hubo una tradición artística en qué basarse para el desarrollo de los propios medios de expresión.

Del mismo modo, la estructura social durante el México independiente no propició las condiciones adecuadas para que el músico llegara a ser autónomo y pudiera producir un arte legítimo, original y poderoso; en cambio, lo único que imperó junto con la ópera italiana, fueron los vestigios del romanticismo europeo en forma de música de salón, factores que impidieron el nacimiento de un proceso evolutivo, pero que sin embargo, se establecieron como los únicos elementos de tradición musical en México.

La revolución de 1910 y la efervescencia política
entre los artistas mexicanos

Uno de los elementos fundamentales que orientaron y determinaron los nuevos caminos del arte en nuestro país a principios del siglo XX fue sin duda la Revolución Mexicana.

Los años de 1910 a 1917 representaron para México una de las etapas históricas más trascendentales para su evolución como una nación independiente y democrática. El derrumbe de una dictadura soberbia, el término de una añeja injusticia agraria, y la lucha por el reestablecimiento de un nuevo orden político y social, son los elementos que definieron a este período de transformación nacional.

A raíz del movimiento revolucionario el arte en México

se constituyó con nuevos fundamentos para su expresión. Durante este periodo, los artistas e intelectuales comenzaron a interesarse por los problemas sociales y políticos, lo que despertó una profunda inquietud por la creación de una legítima identidad nacional.

En el ámbito pictórico, la plástica mexicana concibió el replanteamiento casi inmediato y absoluto de sus concepciones estéticas con la aparición de tres grandes pintores que tomaron parte activa en la lucha revolucionaria, ellos fueron David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera.

Antes del estallido de la Revolución en 1910, en México el nacionalismo pictórico ya había iniciado sus primeros brotes con los pinceles de Saturnino Herrán (1887-1918). Algunas de sus obras frecuentemente exhiben episodios de la vida cotidiana de la provincia mexicana, sin embargo, con la Revolución se inició una verdadera doctrina ideológica que se originó desde el cierre de la Academia de San Carlos en 1911, por huelgas estudiantiles en contra de Porfirio Díaz, hasta la participación de los grandes muralistas en las filas del ejército revolucionario bajo las órdenes del general Alvaro Obregón.

Siqueiros, Orozco y Rivera fueron los grandes maestros en el terreno de la teoría y la creación plástica. Su íntimo contacto con el pueblo en lucha fincó en ellos la

convicción y consigna que rigió las bases esenciales de su arte: la exaltación de la grandeza del pueblo.

Estos tres muralistas fueron artistas de vanguardia en sus concepciones técnicas, ya que supieron crear un lenguaje plástico adecuado a sus convicciones ideológicas. La nueva temática fundada en las imágenes de su pueblo, el nuevo concepto de pintura mural como forma democratizadora del arte, sus trazos vigorosos, y el empleo de diferentes materiales dotaron de fundamento y riqueza cromática a sus composiciones.

Su obra nacionalista es un producto genuino de la Revolución popular en la que plasmaron con notable maestría los diversos aspectos y orígenes de su pueblo en lucha.

Acerca de la obra de estos tres grandes muralistas, Rafael Carrillo Azpeitia refirió:

Fueron Diego Rivera, José Clemente Orozco y sobre todo David Alfaro Siqueiros, quienes nos revelaron la estatura auténtica del soldado, del obrero, del labriego, del artesano, del indio, de la mujeres humildes, de los niños nacidos en estas tierras y también, como Orozco lo dice en su autobiografía, "como una aurora los paisajes de nuestra inmensa patria, ya el duro y mineral de nuestras cordilleras, ya el jocundo y festival de los trópicos y de las costas. 1

Asimismo, en lo que concierne al ámbito literario, las

1 Carrillo Azpeitia, Rafael. Siqueiros, p.10.

repercusiones de la Revolución Mexicana se advirtieron también de forma instantánea. La novela "Los de abajo" escrita en 1916 por Mariano Azuela, describe pasajes de la lucha revolucionaria desde la óptica de sus verdaderos protagonistas y resalta todos los horrores que el conflicto arrastró durante su evolución.

A diferencia de lo ocurrido durante esta etapa en la pintura y la literatura, en la música los efectos de la revolución armada influyeron de manera tardía, aunque al igual que en estas dos artes, también de forma contundente y decisiva.

Yolanda Moreno Rivas expresa el nacimiento de la corriente nacionalista al señalar:

La escuela mexicana de composición surgió durante los años veinte como la expresión de postulados sociales y definiciones estilísticas y estéticas que no figuraron en los nacionalismos europeos. Dentro de México fueron determinantes las expectativas creadas por la Revolución Mexicana, la revaloración del arte indígena o prehispánico, el fermento de la nueva creación plástica nacional y la inclinación estatal hacia la socialización de la cultura y la educación. 2

Esta apreciación de Moreno Rivas, define exactamente la causa fundamental que generó el movimiento nacionalista en México, es decir, el estallido de la Revolución y

2 Moreno Rivas, Yolanda. Rostros del nacionalismo en la música mexicana, p. 21.

la consiguiente propagación de sus postulados.

Al igual que en la pintura, en la música se inició una nueva definición estética que comprendió la revaloración de los elementos característicos del folclor nacional.

Con Manuel M. Ponce se despertó la conciencia por el empleo de dichos elementos, sin embargo, con la revolución se generaron las circunstancias para el nacimiento de una verdadera escuela mexicana de composición y la creación de nuevas posibilidades para el encuentro de una expresión nacional.

Carlos Chávez incorporó el uso del material indígena como otra de las partes fundamentales del folclor de nuestro país. Asimismo, los nuevos representantes de esta incipiente escuela fueron aportando nuevos estilos y lenguajes.

Esto también lo expresa Moreno Rivas al destacar la particularidad del nacionalismo mexicano:

El movimiento nacionalista mexicano constituyó un desarrollo sui géneris dentro de la historia de la música americana. Como todos los nacionalismos, el mexicano se inició como una búsqueda de una identidad sonora, pero en su camino se transformó y amplió las posibilidades expresivas y técnicas de su arte, permitiendo así el ingreso de la música mexicana a la contemporaneidad y abriendo de paso otras rutas para las

nuevas generaciones de compositores mexicanos con mayor preparación técnica y horizontes más amplios. 3

Durante el desarrollo de la Revolución que comprendió los años de 1910 y 1917 el Conservatorio no interrumpió sus clases ni cerró sus puertas como sucedió en la Academia de San Carlos. No obstante, se registraron cambios notorios en su dirección:

En 1907 después de la muerte de Ricardo Castro, Gustavo Campa ocupó la dirección del Conservatorio con la asistencia de Carlos Meneses. Ya para el año de 1913, con la llegada al poder de Victoriano Huerta, se nombró a Julián Carrillo como director. Sin embargo, su estancia allí no fue muy duradera y posteriormente fue sucedido por Jesús Galindo y Villa, Rafael Tello, Luis Moctezuma, Carlos Meneses, José Romero Muñoz y Eduardo Gariel respectivamente. Todos estos ajustes en la dirección se llevaron a cabo entre 1913 y 1917.

En el mes de julio de 1915 cuando se estableció en la ciudad de México el gobierno constitucionalista se fundó la Dirección General de Bellas Artes, la cual circunscribía entre sus dependencias al Conservatorio, el Orfeón Popular y la Orquesta Sinfónica Nacional.

En 1917 Manuel M. Ponce fue nombrado director titular de la Sinfónica Nacional, pero tan sólo unos pocos meses más tarde, en mayo del mismo año, la Orquesta fue suspendida entre otras diversas causas por falta de presupuesto. Cabe

3 Ibidem, p.18.

mencionar que la corta estancia de Ponce en esta orquesta sirvió para el estreno en México de composiciones del eminente músico Paul Dukas, quien posteriormente fuera su maestro.

Entre los diversos esfuerzos por fundar orquestas durante la etapa revolucionaria, cabe referir a la Orquesta Beethoven de Julián Carrillo, el Cuarteto Beethoven, y el cuarteto Saloma. La música que formaba parte de los programas pertenecía a compositores europeos como Beethoven, Bach, Haydn, Mendelssohn y Mozart principalmente.

Un acontecimiento de gran importancia para la música durante esta etapa se verificó el 24 de junio de 1912; éste, fue un concierto efectuado en la ciudad de México en el que se interpretó por primera vez la música de Debussy, el gran representante del impresionismo francés en Europa. El organizador e intérprete de dicho concierto fue Manuel María Ponce.

La música de Debussy revela una considerable importancia para el desarrollo de la música mexicana debido a que la mayor parte de los compositores de la generación posterior a Ponce estudiaron y evaluaron profundamente la corriente impresionista a través de las obras de dicho compositor.

Uno de los evidentes méritos de Ponce como figura esencial de la escuela mexicana de composición fue

precisamente éste, el haber difundido las nuevas corrientes vanguardistas europeas a los músicos de su país.

A pesar de todos estos sucesos registrados dentro de la escena musical en el marco del desarrollo de la Revolución Mexicana, cabe destacar también que dos de las importantes instituciones musicales creadas durante el porfiriato desaparecieron en los primeros años de este período, la Orquesta Sinfónica del Conservatorio dirigida por Carlos Meneses, y la Orquesta Beethoven.

Por otra parte, la ópera italiana llegó a dominar la escena musical durante todo el período revolucionario aún en su fase más álgida. En los años de 1915 y 1916, la Compañía Impulsora de Opera del maestro José Pierson adquirió un éxito inusitado entre el público de aquel entonces a pesar de otras compañías extranjeras; los elementos que encabezaban a ésta eran: María Romero, Caritina Fonseca y María Teresa Santillán.

Asimismo, ya desde 1911 funcionaban dos compañías de ópera en la capital, una de ellas establecida en el teatro Arbeu y la otra en el Colón. En 1912 se llevó a cabo una temporada regular de ópera, y un año más tarde, en 1913, competían ya tres más, una italiana y dos mexicanas; mientras el pueblo escribía a cada día sus episodios más trágicos en la búsqueda de un país mejor, la ópera, paralelamente, seguía representándose como siempre en la

capital.

Las ocasiones para el estreno de óperas mexicanas durante aquellos años fueron muy escasas, tan sólo se pueden referir dos obras del compositor Rafael J. Tello, una de éstas titulada "Nicolás Bravo", escrita con motivo del festejo del centenario de la Independencia en 1910 y la otra estrenada en 1916 bajo el nombre de "Due Amori" o "Dos amores", ambas óperas fueron representadas solamente una o dos veces, y cabe señalar que el libreto de las mismas no estaba escrito en español.

Durante el período revolucionario (1910-1917), en México fueron pocos los avances que se lograron en cuanto a la elaboración de obras nacionalistas dentro del marco de la música de arte. Sin embargo en otras disciplinas artísticas, particularmente en lo que se refiere a la plástica mexicana, el surgimiento y definición de las inquietudes nacionalistas se manifestó de forma inmediata y absoluta.

Con el movimiento revolucionario mexicano se determinó instantáneamente el nuevo camino que seguiría la pintura, y con el desarrollo de ésta, se consolidó consecuentemente lo que más tarde, con la aparición de los nuevos compositores, se denominaría como nacionalismo musical.

Solamente Manuel María Ponce fue el único compositor mexicano que durante esta etapa trabajó continuamente en la elaboración de obras de carácter nacionalista.

Así lo manifiesta Otto Mayer-Serra al hablar de los inicios del nacionalismo en el arte:

Los tres nombres que simbolizan en sus respectivos dominios el inicio, en México, de un arte contemporáneo, y, al mismo tiempo, hondamente nacional, son el poeta López Velarde, el pintor Saturnino Herrán y el compositor Manuel M. Ponce. La presentación del material autóctono se efectúa en la primera fase de su obra nacionalista, por cierto, a través de los medios expresivos de una época alejada de nuestro sentir actual. Pero la asimilación de lo popular y lo típico nacional está realizada, particularmente en la producción de Ponce. 4

Sin embargo, como iniciador consciente de esta corriente Ponce no tuvo apoyo inmediato en su labor sino años más tarde después de consumada la Revolución con la aparición en la escena musical de uno de sus discípulos Carlos Chávez, quien bajo una depurada doctrina ideológica propagada por la revolución estableció una escuela profundamente nacionalista dentro del arte musical mexicano.

Esto lo expresó el mismo Chávez en una ocasión al señalar:

La pintura ha iniciado el movimiento y la música lo ha seguido. Nuestros pintores habían determinado ya dos principios fundamentales: el arte debe ser nacional en carácter pero universal en sus fundamentos, y debe

4 Mayer-Serra, Otto. Panorama de la música mexicana, p.147.

alcanzar a la mayoría del pueblo. Hemos encontrado esos principios aplicables a la música. 5

5 García Morillo, Roberto. Carlos Chávez, vida y obra,
p.212.

Manuel M. Ponce, el decano de la escuela mexicana de composición.

Diversos son los casos de compositores mexicanos que a través de las diferentes etapas históricas que ha vivido el país han intentado incorporar a sus obras elementos característicos del folclor nacional, tales como la canción y la melodía popular.

Durante la Colonia, en el siglo XVII, Sebastián De Aguirre adaptó para vihuela antiguas danzas populares mexicanas llamadas tocotines así como algunos corridos. Asimismo, polifonistas novohispanos como Pedro Bermúdez, también en el siglo XVII, intentaron introducir en sus obras estructuras rítmicas propias del folclor regional. Más tarde, durante el siglo XVIII, aparecieron villancicos con indudables esencias populares escritos por

Francisco De Moratilla. Ya en el siglo XIX dentro de la fecunda producción de música de salón y ópera italiana se advierten algunos arreglos de jarabes o popurries para piano, tales como "El jarabe mexicano" de José Antonio Gómez (1841), "Ecos de México", capricho de concierto de Julio Ituarte (1880), y "Aires nacionales", capricho brillante op 10 de Ricardo Castro.

En lo que respecta a la ópera italiana de los compositores mexicanos del siglo XIX se introdujeron danzas indígenas tanto en la ópera "Guatimotzin" de Aniceto Ortega como en "Atzimba" de Ricardo Castro.

Sin embargo, con la aparición del compositor Manuel María Ponce dentro de la escena musical del México de principios de siglo, todos estos simples destellos aislados por crear una música de carácter nacional fueron advertidos y canalizados en forma consciente y contundente. Ponce fue el primer músico en la historia de México en iniciar una investigación profunda y sistemática de la música folclórica y popular, indígena y mestiza para la elaboración de un arte sonoro elevado.

Manuel M. Ponce tal vez no fue el precursor de las primeras ideas acerca de la creación de un arte mexicano, pero sí fue la gran figura que fundó de manera absoluta y abierta la conciencia en la búsqueda y el encuentro de una expresión nacional dentro del arte musical mexicano, basado

principalmente en el uso de los elementos propios del folclor de nuestro país, tales como la canción y la melodía de origen popular mestiza o india.

En 1919, Ponce escribió en la Revista Musical de México:

Hasta la época del centenario de nuestra Independencia, en cien años de vida autónoma, nuestros gobernantes, y a su ejemplo nuestros intelectuales y artistas, habíanse preocupado poco de la formación del alma nacional, encaminando todas sus actividades a europeizarnos, copiando costumbres y tendencias que no se amoldaban, la mayor parte de las veces, al atraso secular en que vivíamos. Se intentaba cubrir así, de pronto, nuestra desnudez indígena con el frac de última moda, sin considerar que lógicamente, deberíamos haber comenzado por adoptar el traje apropiado a nuestro clima y a nuestras costumbres.

La erección de suntuosos palacios, el derroche de sedas y riquezas en teatros y paseos, el imperio del rastacuerismo, contrastaba dolorosamente con la miseria de la mayoría de los habitantes de la República, con la ignorancia de la enorme masa anónima que, lejos de la brillante capital, esperaba en vano el alba de su regeneración.

La música vernácula, expresión fiel de la vida del pueblo, agonizaba en las olvidadas rancherías del Bajío o en los poblados incrustados en las regiones montañosas del país. La canción mexicana se perdía fatal e insensiblemente; sufría el desdén de nuestros más

prestigiados compositores y escondiase como chicuela avergonzada, ocultando su origen plebeyo y su desnudez lírica ante las miradas de una sociedad que sólo acogía en sus salones la música de procedencia extranjera o las composiciones mexicanas con títulos en francés. Hubiérase juzgado un enorme atentado contra su majestad el Chic la intrusión de una canción vulgar en el programa de alguna esplendorosa soiréé en la que, como frecuentemente sucedía, si se ignoraba a Beethoven, se rendía en cambio, entusiasta homenaje a las más ramplonas creaciones de Chaminade y a los dislocados ritmos de los kake-walk yankis. 1

La búsqueda de Ponce por una legítima identidad sonora, basada en la amalgama de sustancias populares, adquiere una mayor significación histórica si se considera que su obra empezó a desarrollarse en el seno de la época porfirista, en la que el esnobismo y admiración por las corrientes extranjeras marcaban las pautas de la vida musical mexicana. Carlos Chávez reconoció este mérito al escribir las siguientes líneas:

Tuvo en México mucha resonancia la obra "nacionalista" de Ponce. Probablemente la mayor importancia de ella fue la conciencia que despertó acerca de una expresión nacional popular apenas conocida y mal apreciada. La gente "culto" (estábamos en pleno porfirismo aunque ya se hubiera ido don Porfirio) veía en el intento de Ponce una desafortunada desviación hacia la vulgaridad. Otros lamentaban que Ponce diluyera

1 Estrada, Julio. La música de México, p.12.

sus esfuerzos en la composición de esa enorme serie de pequeñas piezas. Recuerdo a Tello decir: "quisiera ver a a Manuel dándonos otro Trío. 2

Manuel M. Ponce nació el 8 de diciembre de 1882 en Fresnillo, Zacatecas, y murió en la ciudad de México el 24 de abril de 1948. Ponce se destacó como un niño prodigio al escribir, a los seis años de edad, su primera obra para piano: una polka. A los ocho años escribe otra obra para el mismo instrumento: "La marcha del sarampión".

Las principales etapas en la vida de este compositor se establecen en atención a dos hechos trascendentales, sus viajes a Europa; uno realizado en 1904 y otro en 1925.

En diciembre de 1904 Ponce realizó su primer viaje a Europa, primero llegó a Italia para estudiar en el Liceo Rossini de Bolonia, donde tomó clases de contrapunto con Cesare Dall'olio y Luigi Torchi. Todos estos músicos representantes de la escuela romántica de Liszt. Posteriormente, Ponce en busca de nuevos lenguajes ingresa en Alemania al Conservatorio Stern de Berlín siendo discípulo de Martín Krause.

Antes de efectuar su primer viaje al continente europeo, Ponce ya había estilizado múltiples canciones mexicanas, entre ellas "Marchita el alma", "La barca del marino" y "Perdí un amor" entre otras.

Ponce escribió diversas obras para piano en su primera

2 Ibidem. p.80.

etapa con remarcadas influencias de compositores mexicanos de la generación anterior a él, tal como Felipe Villanueva. No obstante, esas composiciones revelan algunas influencias de la canción mexicana. En su juventud transcurrida durante el porfirismo, trabó sólida amistad con destacados artistas como el pintor Saturnino Herrán y el poeta Ramón López Velarde, ambos artistas profundamente mexicanistas.

Durante este viaje el compositor consolidó algunas de sus inquietudes acerca de crear un arte nacionalista al advertir que el surgimiento de algunos países europeos se debió al cultivo del folclor. De esta manera, a su regreso a México en 1907, inició el estudio sistemático de los tipos representativos de la música popular del país, para así realizar la estilización del material autóctono no sólo en la escritura pianística sino también adentrándose en la línea sinfónica y la música de cámara.

Su labor comprendió la recolección, selección y clasificación del material sonoro de diversas regiones del país, y asimismo, la presentación de temas populares en forma de sonatas, suite y variaciones. Ponce armonizó más de 200 canciones mexicanas en un estilo pianístico de elevada calidad, similar al que ya habían intentado algunos de sus predecesores en las formas de popurríes y jarabes.

Algunos de sus más importantes trabajos son la

estilización de la canción "A la orilla de un palmar" y "Estrellita", obras que recorrieron el mundo rápidamente en las voces de artistas como Caruso, Tito Schipa y Lily Pons.

La obra de Ponce además de abordar la composición, abarcó desde 1904, aspectos fundamentales como la divulgación de sus teorías y estudios en diversas publicaciones y la realización de conferencias, por lo que su iniciación en la investigación folclórica lo colocó como el fundador del nacionalismo consciente de la música mexicana.

Las primeras dos obras más notables de Ponce son el "Trío romántico con piano", escrito entre 1905 y 1912, y el "Concierto para piano y orquesta" de 1910. Estas composiciones no están basadas en temas populares, ni contienen una cita directa de melodías folclóricas, no obstante, tienen un prominente carácter mexicano expresado en sus estructuras armónicas que son análogas a las de la canción popular.

El concierto para piano y orquesta, obra cumbre de Ponce, fue estrenado en 1912 en el teatro Arbeu por el propio autor. La pieza está dividida en cuatro movimientos: allegro, andante, scherzo y allegro.

Acerca de esta obra, Pablo Castellanos apunta:

El primer tema, que parece evocar la sonata en si

menor de Liszt, se convierte en romántica canción mexicana en el andantino, adquiriendo un carácter de danza tropical y de ritmo sutil en el allegreto. 3

Como la mayor parte de la producción musical de Ponce "Las estampas nocturnas para orquesta" en la forma de suite retoman su esencia temática de melodías folclóricas así como sus dos primeras "Rapsodias para piano" que incluyen variaciones también extraídas de melodías populares.

Otras de las principales obras que Ponce escribió durante el período posterior a su primer viaje a Europa son la "Balada mexicana" (1915) y la "Sonata No.2" (1916), ambas escritas sobre temas mexicanos.

La "Balada mexicana" está realizada bajo la técnica de composición adquirida por Ponce en Europa y tiene forma de sonata. En ésta, el compositor emplea dos canciones mexicanas: "El durazno" y "Acuérdate de mí". Asimismo, en la "Sonata No. 2" Ponce utiliza esta misma técnica compositiva para introducir dos temas de canciones populares: "El sombrero ancho" y "Las mañanitas".

Manuel M. Ponce no fue el primer músico en México en componer una sonata para piano, ya lo habían hecho compositores como Melesio Morales en 1883, con su "Sonatina", y Ricardo Castro en 1904 con su "Suite", cuyo último movimiento obedece a esta forma. Sin embargo, Ponce fue el primer músico en la historia del país en introducir temas mexicanos en dicha estructura musical.

3 Castellanos, Pablo, Manuel M. Ponce, p. 31.

Importantes composiciones nacionalistas de la producción de Ponce son su "Cuarteto de cuerdas", "Arrulladora" y el "Scherzino", por el evidente uso de la canción popular que otorga y define precisamente el carácter nacional de la obra.

Uno de los mayores méritos del compositor zacatecano fue el de usar temas populares como base de grandes estructuras musicales. A pesar de que el número de sus obras para orquesta es reducido, su valor como pionero del nacionalismo musical en este sentido es indiscutible, más aún si se considera que fue el primer músico mexicano en elaborar trabajos sobre investigaciones folclóricas. El fundó la primera cátedra de folclor musical en nuestro país y propuso la realización de congresos musicales que apuntaran al mayor entendimiento y confrontación del nacionalismo entre los nuevos compositores. Gracias a Ponce se desarrollaron nuevas investigaciones y se crearon por primera vez algunas sociedades folclóricas.

En 1915 Ponce realizó un viaje a Cuba que se prolongó hasta 1917; durante su estancia en la isla ofreció múltiples conciertos y veladas musicales y fundó una academia de música. A raíz de este viaje en el que el compositor asimiló el folclor cubano escribió la "Suite cubana", "Serenata marina", "Plenilunio y paz de ocaso", "Rapsodias cubanas", "Elegía de la ausencia", "Preludio cubano" y "Guateque"

además de su "Sonata para cello y piano". Todas estas composiciones contienen fragmentos y arreglos de canciones y melodías cubanas.

En 1916 el compositor interrumpió su estancia en Cuba y viajó a Nueva York, donde ofreció un recital en el Aeolian Hall; la consecuencia de este viaje se cristalizó en la composición de "Broadway" en 1921, del ciclo "Evocaciones".

En 1925 Ponce efectuó su segundo viaje a Europa con el propósito de afinar su técnica de composición y tomó clases en París con el eminente músico Paul Dukas, con quien se familiarizó con los recursos instrumentales del impresionismo francés. Así, durante esta etapa de la producción musical del compositor se destacaron las formas de música abstracta: preludio, fuga, suite, sonata, estudio, etc. Sin embargo, el arraigo a su país perduró a pesar de todo en la mayor parte de su producción.

Durante su estancia en París, Ponce fincó una valiosa amistad con Andrés Segovia y compuso en su honor una de sus obras cumbres: el "Concierto para guitarra y orquesta".

Ponce regresó a México en 1933, donde permaneció hasta 1948, año de su muerte. Esos últimos 15 años fueron el período de su producción musical más nacionalista.

Los rasgos característicos de la producción musical de Ponce, pertenecientes a la etapa posterior a su segundo viaje, se distinguen principalmente por la elaboración de

obras en donde las melodías populares constituyen la base de estructuras elaboradas, como en sus poemas sinfónicos "Chapultepec" y "Ferial". Otras características de sus composiciones son aquellas que ofrecen una estilización artística de temas folclóricos, como en "Instantáneas mexicanas" para orquesta, "Coros para niños", o sus "Piezas para los pequeños artistas". Finalmente, otra línea que abordó fue el tratamiento de aquellas obras de temas originales que revelan el estilo nacionalista muy personal desarrollado por el compositor, como el "Concierto para violín", el "Poema elegiaco para orquesta", y las "Danzas mexicanas para piano".

Su poema sinfónico "Chapultepec" representa la etapa impresionista del nacionalismo mexicano. En esta obra recaen con mayor fuerza los vestigios del impresionismo francés en cuanto a su colorido instrumental y a su lenguaje, asimilados ya por el compositor como consecuencia de su último viaje a París. Sin embargo, el carácter nacionalista de esta obra es evidente en todos los demás aspectos; cada movimiento representa elementos folclóricos, éstos se titulan: primavera, nocturno, canto y danza. La primera parte de dicha obra está basada en los sonidos de una flauta prehispánica; el segundo movimiento presenta una canción mestiza "Marchita el alma"; el tercero lo protagoniza una vieja melodía popular

"Canto de la malinche", y finalmente, en la danza que concluye, se alternan dos temas, uno primitivo y el otro popular.

El divertimento sinfónico "Ferial" de Ponce, escrito en 1940, es una de las más valiosas obras de su amplia producción musical, su descripción la refirió el mismo autor:

En innumerables pueblécillos de México se celebra el día del santo patrono del lugar con festejos populares. Al escribir ferial no me he propuesto otra cosa que conservar en mi música las impresiones de una tarde de feria en un pueblécito cercano a Teotihuacán. He aquí el escenario: la plaza indispensable y la iglesia pequeña y pobre, cerca de cuya puerta dos indígenas taffen sus chirimías acompañándose de un tambor. Todos los vecinos asisten al acto religioso y los acordes del órgano y el rumor de las plegarias alternan con la vieja melodía de las chirimías. Termina el rezo y el pueblo sale de la iglesia. Regocijo general, bailes, juegos de chicos, silbidos, vendedores, organillos de boca, guitarras, cohetes, una murga mezcla su ritmo vulgar a una canción (cuiden su vida). Llega un grupo de danzantes indígenas cuya música aumenta el entusiasmo. Y el resto de la obra, como lo indica el subtítulo, no es sino un divertimento musical. 4

La última obra sinfónica que Ponce escribió fue "Instantáneas mexicanas", estrenada en 1947. Esta composición reúne seis piezas pertenecientes a diferentes

4 Ibidem, p.50.

regiones del país con un carácter auténticamente nacional. Algunas de las canciones que el compositor empleó en "Instantáneas mexicanas" son: "Música indígena", "Sialgún ser...", "Baile del bajo", "Canto de la malinche" y dos piezas más relacionadas con sus "Cuatro danzas mexicanas" para piano escritas en 1941.

En febrero de 1948 Ponce recibió de manos del presidente de la república, Lic. Miguel Alemán, el Premio Nacional de Artes y Ciencias. Un par de meses más tarde, el 24 de abril de ese mismo año, el insigne compositor falleció en la ciudad de México víctima de un ataque de uremia.

El trascendental valor histórico que resume la figura de Manuel M. Ponce dentro del ámbito musical mexicano, radica fundamentalmente en la creación de una verdadera conciencia en la búsqueda de un nuevo arte nacional propio de los mexicanos.

Su obra artística, que abarcó una enorme producción pianística, comprendió básicamente la estilización de los elementos autóctonos y populares no solamente en el marco de dicha escritura, sino también en los renglones del sinfonismo y la música de cámara.

Ponce propuso la creación de un arte nacional que rompiera por fin con la imitación servil de los modelos europeos a partir del descubrimiento y rescate de las expresiones de un México ignorado. Con ese fin el compositor

escribió:

Considero un deber de todo compositor mexicano ennoblecer la música de su patria dándole forma artística, revistiéndola con el ropaje de la polifonía y conservando amorosamente las músicas populares que son expresión del alma nacional. 5

Sus dos etapas como compositor, revelan por un lado, a un Ponce romántico-nacionalista que emplea aún los recursos del lenguaje propio del romanticismo europeo para la elaboración de sus trabajos; y por otra parte, en su segunda etapa, describen a un compositor moderno-nacionalista que trabaja sus nuevas obras bajo un idioma más cosmopolita, atento al desarrollo de las últimas corrientes artísticas.

La trascendental labor de Ponce dentro de la historia de la música de arte en México, la define Pablo Castellanos con estas palabras:

Ponce resumió para México, en una sólo persona, la labor erudita y artística realizada en España por Pedrell y Albéniz respectivamente y pertenece a la primera generación de artistas mexicanos que conscientemente hicieron obra de nacionalismo. Su asimilación de lo popular está realizada con una maestría tal que perdurará como testimonio clásico del nacionalismo mexicano. 6

5 Moreno Rivas, Yolanda. Rostros del nacionalismo en la música mexicana, p.102.

6 Castellanos Pablo. Manuel M. Ponce, p.26.

Tres compositores: Julián Carrillo, José Rolón y Candelario Huizar.

Julián Carrillo, José Rolón y Candelario Huizar son tres de los compositores mexicanos más destacados que nacieron durante las últimas décadas del siglo XIX, y que al igual que Manuel María Ponce, vivieron los años de la Revolución. Sin embargo, la mayor parte de su producción musical se desarrolló principalmente, y con mayor fuerza, después de aquel movimiento.

Julián Carrillo a diferencia de José Rolón y Candelario Huizar, fue un compositor que se dedicó durante la mayor parte de su vida a la experimentación y búsqueda de nuevos conceptos de escritura musical. Aunque su producción artística no siguió una línea completamente nacionalista, sí figuró con gran fuerza como protagonista destacado de

la escena musical.

Entre su producción artística se destacan pocas obras de tendencia nacionalista, al menos por el evidente mexicanismo que sus títulos encierran, éstas son su poema tonal basado en el sistema del sonido 13 "Kochimilco", escrito en 1935, y "Penumbras en el paseo de la Reforma" compuesto en 1930. Sin embargo, la mayor atención del compositor se centró principalmente en la elaboración de sus teorías sobre el sonido 13.

Carrillo nació en Ahualulco, San Luis Potosí, el 28 de enero de 1875 e inició sus primeros estudios musicales con el maestro Flavio F. Carlos.

En 1895 viajó a la Capital e ingresó al Conservatorio, donde tuvo por maestros a Melesio Morales en composición y a Pedro Manzano en el estudio del violín. En 1899 por su notable ejecución al violín, obtuvo como reconocimientos un violín Amatti y una beca para su perfeccionamiento en Europa concedida por el general Porfirio Díaz.

Durante su estancia en el viejo continente, que se prolongó hasta 1904, Carrillo estudió composición y dirección en los conservatorios de Leipzig y Gante, allí, recibió algunas medallas de honor.

Asimismo, durante este viaje participó como ejecutante de violín en la Orquesta de la Gewandhaus, bajo la batuta de Arthur Nikisch. Además, por esas fechas fue estranada su

primera sinfonia dedicada a Porfirio Díaz por la Orquesta del Conservatorio de Leipzig.

Julián Carrillo fue el primer compositor mexicano que efectuó sus estudios en Alemania, a diferencia de los demás músicos que arribaron principalmente a Italia bajo las evidentes influencias artísticas de ese país; éste fue un paso representativo por parte de los compositores mexicanos hacia la emancipación de su música con respecto a la afieja influencia italiana.

En Europa, Carrillo también logró presentar una ponencia que fue aprobada sobre sus teorías acerca del sonido 13 en el Congreso Internacional de Música celebrado en París en 1901.

A su retorno a México, Julián Carrillo obtuvo el nombramiento de profesor del Conservatorio, donde luchó por implantar nuevos sistemas de enseñanza para los alumnos y la incorporación de la literatura como asignatura obligatoria. En 1908 fundó una orquesta sinfónica con la que realizó por primera vez en México diversas giras de conciertos en múltiples estados de la república.

Para el año de 1911 representó a México en el Congreso Internacional de Música celebrado en Roma, donde además se tocaron obras suyas y se le nombró presidente del mismo. Cabe señalar que en dicho congreso participaron figuras muy importantes dentro del ámbito musical internacional, tales

como Richard Strauss y Clude Debussy.

En México durante 1913 y hasta 1914, desempeñó el cargo de director del Conservatorio. De 1916 a 1917 permaneció en Nueva York, como parte de un viaje en el que inauguró la Orquesta Sinfónica América.

En 1920 Julián Carrillo fungió nuevamente como director del Conservatorio, y simultáneamente, asumió la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional hasta el año de 1923. Más tarde, en septiembre de 1925, abandonó el Conservatorio para dedicar su tiempo a la composición de obras del sonido 13.

El sonido 13 es un sistema de escritura musical que comprende la amplitud en la escala tonal de 12 sonidos que emplea el sistema temperado normal a 13, y establece la posibilidad de una subdivisión de tonos y semitonos a partes menores, desde los tercios hasta los dieciseisavos de tono. Este sistema implica una ampliación en la escala cromática temperada.

Manuel M. Ponce ilustra la teoría del sonido 13 en un artículo en el que publicó sus impresiones acerca de una conferencia ofrecida por el mismo Carrillo en 1923, y la cual aparece en "La música de México" de Julio Estrada:

La parte más importante de la conferencia fue, sin duda, la que nos ofreció las pruebas prácticas del cuarto de tono. Un colaborador del maestro Carrillo, el

señor Ausencio, obtuvo en la flauta, con toda claridad, los cuartos de tono. La audición de los pequeños intervalos produce una impresión semejante a la que se experimenta al escuchar una escala cromática; pero bien pronto, el oído puede determinar los cuatro sonidos en que se ha dividido el tono y que forman una escala que tal vez podría llamarse escala Super-cromática.

El público quedó convencido de la existencia efectiva de los cuartos de tono después de esta prueba indiscutible. Las demostraciones realizadas en la guitarra construida por el señor García de Guadalajara, según las teorías del maestro Carrillo, así como las efectuadas en una cítara y en una especie de arpa fabricada especialmente para producir la escala de 96 grados, fueron recibidas con entusiastas aplausos. El maestro Carrillo había cumplido su promesa de demostrar prácticamente la existencia de intervalos más pequeños que el semitono. ¹

Entre su producción musical escrita para este sistema se pueden distinguir más de 80 composiciones, entre las que se destacan dos misas, tres sinfonías, ocho cuartetos, dos conciertos para violín y orquesta, dos poemas sinfónicos y una ópera titulada "La mujer blanca".

Además, Carrillo también obtuvo el crédito en la creación y diseño de algunos instrumentos, tales como, 15 pianos, que fueron presentados en 1958 en el marco de la Exposición Internacional de Bruselas y por los que obtuvo una medalla de oro y mención especial entre otros

¹ Estrada, Julio. La música de México, p.71.

reconocimientos.

En la tarea de difundir sus teorías ofreció conferencias en los más importantes centros musicales de Europa, donde también se interpretaron sus obras; Ya en 1964 el violinista Robert Gendre ejecutó en un concierto llevado a cabo en Luxemburgo su concierto de violín para cuartos de tono. Asimismo, la Orquesta de Lamoureux de París ofreció en enero de 1965 un concierto constituido en su totalidad por obras de Carrillo.

Leopold Stokowsky fue uno de los músicos que más se interesaron por el sonido 13. En 1951, dirigió el "Preludio a Colón" y "Horizontes", sin embargo, escribe Julio Estrada:

En la música de doce sonidos no llegó a producir la gran obra que sus dos sinfonías iniciales hacían esperar, ni la práctica de la teoría del sonido 13 se extendió por el mundo como él creía. 2

A pesar de que el maestro Carrillo no siguió una línea nacionalista en su producción musical, su labor como descubridor del sonido 13 le adjudicó un notable prestigio, tanto en México como a nivel internacional. Asimismo, como protagonista del desarrollo musical de nuestro país, principalmente durante la etapa de 1910 a 1930, sitúan al compositor como a un importante personaje de la escena musical de México.

2 *Ibidem*, p. 42.

José Rolón es otro de los compositores que pertenecen a la generación de Julián Carrillo y Manuel M. Ponce.

Rolón nació el año de 1883 en Ciudad Guzmán, Jalisco, y murió en la Ciudad de México en 1945. Inició sus estudios musicales bajo las enseñanzas de su padre, Feliciano Rolón, con quien tocaba el piano a muy temprana edad. Posteriormente continuó su instrucción musical en su ciudad natal con el maestro Francisco Godínez. En 1904 realizó un viaje a París, donde tuvo por maestro de piano a Moritz Moszkowsky, Ceiller Dubois en armonía y André Gedalge.

Durante su estancia en París, Rolón pudo conocer de cerca el impresionismo francés de Debussy y Ravel, así como la música de Strauss y Schoenberg.

A su regreso a México en 1911 fundó la Academia de Música "Rolón", la que más tarde sería la Escuela Normal de Música de Guadalajara. Además, fundó la Orquesta Sinfónica de ese mismo Estado.

En 1925 Rolón escribió su ballet "El festín de los enanos" basado en el tema popular "Ya los enanos". Con la composición de esta obra obtuvo el primer premio en el concurso convocado por la Comisión Permanente del Congreso Nacional de Música en 1927.

El ballet "El festín de los enanos", es una obra que revela el mismo proceso de estilización que Ponce empleó en

la canción y la melodía folclórica. "Ya los enanos" es una vieja canción popular de la que Rolón retomó su esencia rítmica para elaborar una notable orquestación a través de un lenguaje romántico. En este caso, la canción popular nuevamente sirve como base a la estructura general de la obra.

Mayer Serra en su Panorama de la música mexicana refiere un interesante comentario acerca de esta pieza:

Con su ballet "El festín de los enanos", basado en una vieja leyenda, inicia sus aportaciones al nacionalismo musical. Esta obra es de un gran encanto romántico -verdadero "sueño de una noche de verano" mexicano-, en la cual la melodía popular se halla envuelta en un contrapunto melódico, transparente y sugestivo. 3

Durante los años de 1927 a 1930 estudió en París por segunda vez en la Ecole Normale de Musique con los maestros Nadia Boulanger y Paul Dukas.

A su regreso a México, fue nombrado profesor de la cátedra de composición en el Conservatorio en 1930 y director de la Orquesta de alumnos de dicha institución. Para 1932 obtuvo el cargo de jefe de la sección de música de la Secretaría de Educación Pública, y en 1938, ocupó por breve tiempo la dirección del Conservatorio.

Además de su ballet en estilo nacionalista "El festín

3 Mayer-Serra, Otto. Panorama de la música mexicana, p.154.

de los enanos", José Rolón escribió algunas otras obras de este mismo carácter. Existe entre su producción musical una suite sinfónica titulada "Zapotlán", inspirada en su tierra natal y la cual contiene temas de origen mexicano a pesar de su prominente estilo romántico.

Otra de sus composiciones es "Cauhtemoc" para orquesta, dividida en tres movimientos: coronación, defensa heroica y final. Esta obra está escrita en atención a la figura del rey azteca Cauhtemoc y en ella el compositor aglutina un fragmento de "La suave patria" de Ramón López Velarde. Otra importante composición de Rolón dentro de la línea nacionalista es su obra "Tres danzas jaliscienses" escrita en 1930.

Finalmente, el tercer representante de esta generación es Candelario Huízar, quien nació en Jerez, Zacatecas, el 2 de febrero de 1883.

Desde muy pequeño, Huízar manifestó un profundo interés por la música, lo que le motivó a practicar diversos instrumentos, tales como la guitarra y el bombardón. Además, llegó a formar parte de una banda local.

En 1907 se trasladó a la ciudad de Zacatecas, donde más tarde, en 1914, se adhirió a las fuerzas revolucionarias de Francisco Villa bajo la órdenes del general Pánfilo Natera. Durante esta etapa, se incorporó a su vez a la banda de música, y con ella llegó a México en 1917.

De 1918 a 1920 estudió composición y corno en el Conservatorio, y simultáneamente, fungió como cornista de la Banda del Estado Mayor. Uno de sus maestros en el Conservatorio fue Gustavo Campa.

En 1929 Candelario Huízar ingresó a la Orquesta Sinfónica Mexicana y tocó bajo la batuta de Carlos Chávez; Más tarde, en 1934, empezó a impartir cátedras en el Conservatorio.

Dentro de sus composiciones nacionalistas destaca principalmente su poema sinfónico "Imágenes", escrito en 1927 y estrenado en 1928 en ocasión de un concierto ofrecido por la Orquesta Sinfónica Mexicana bajo la dirección de José Rocabrana. Esta obra mereció el premio en el concurso de composición de la Permanente del Congreso Nacional de Música, y está constituida por cinco movimientos: preludio, marcha nupcial, en el templo, tema regional y cabalgata.

"Imágenes" de Candelario Huízar, es una de las primeras composiciones orquestales de carácter nacionalista. En esta obra, el autor expresa sus impresiones acerca de una boda campesina de un poblado anónimo y remoto; de hecho, "Huizar hasta le dio el subtítulo de "Impresiones de mi pueblo natal." 4

Además de "Imágenes", existen otros dos poemas sinfónicos de profundo sentido nacionalista: "Pueblerinas" y "Surco". En ambas obras, Huízar aglutina temas de la

4 Malmstrom, Dan. Introducción a la música mexicana del siglo XX, p.72.

música folclórica para ensalzarlos en sus estructuras orquestales.

En estas obras es evidente el carácter nacionalista de Huízar en el empleo de la canción popular. Sin embargo, tal vez bajo la influencia de Chávez, este compositor también se manifestó como indigenista en el empleo y la evocación de los elementos de origen indio, patentes principalmente en sus sinfonías.

La segunda sinfonia de Candelario Huízar, titulada "Oxpaniztli", se refiere principalmente a una antigua festividad azteca con la que pretende evocar los vestigios de un México precortesiano; Asimismo, en su cuarta sinfonia denominada "Cora", Huízar exhibe su interés en la utilización de temas indios propios de los Huicholes y los Coras. Los movimientos de esta obra son: sonata, scherzo, canción y rondó.

Dan Malmstrom al hablar de las temáticas o fuentes de inspiración de algunos compositores nacionalistas señala acerca de Huízar:

"En sus sinfonías Huízar se remite al México indio, sea antiguo o moderno, inspirándose en las dos fuentes que hemos visto al hablar de Chávez y de Revueltas. La fuente de inspiración de Revueltas fue la popular y moderna, la de Chávez fue la indígena." 5

Otras de sus composiciones son algunas piezas para

5 Ibidem, p.114.

piano escritas entre 1920 y 1922, además de la "Suite en estilo antiguo" para orquesta, escrita en 1926, "Dos canciones con acompañamiento de piano" y tres obras más de música de cámara.

En 1944 Huízar dejó de escribir música a causa de una terrible enfermedad que lo mantuvo inactivo hasta el año de su muerte en 1970. Sin embargo, al igual que Ponce, también recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1952.

Con Candelario Huízar, se ejemplifica la figura del compositor que expresa un carácter nacionalista en sus obras a través del manejo de los elementos del folclor nacional contenidos en la canción y la melodía popular, así como en el uso de elementos propios de la cultura precortesiana o india expresados en el manejo de sus temas característicos.

3-- En busca de una identidad sonora.

Hasta antes del estallido del movimiento revolucionario de 1910, algunos compositores pertenecientes al siglo XIX pretendieron incorporar en sus obras canciones y melodías populares características del folclor nacional que definiesen a su país con la expresión de un arte musical elevado. Esta pretensión por encontrar una particular identidad sonora se gestó ocasionalmente a través de la estilización de dichos elementos, y se manifestó en forma concreta dentro de tres géneros principalmente: el jarabe y los aires nacionales, la contradanza mexicana, y finalmente, la ópera.

El jarabe y los aires nacionales, comprendieron toda clase de arreglos para piano de danzas y canciones populares

durante el siglo XIX. Este género se inició en las primeras décadas posteriores a la Independencia de México, desde los arreglos del jarabe, patentes en "Las variaciones sobre un tema del jarabe mexicano" de José Antonio Gómez, escrito en 1841, hasta la composición del capricho de concierto titulado "Ecos de México", escrito por Julio Ituarte alrededor de 1880. En éste, aparece una sucesión de temas locales netamente mexicanos como "El palomo", "El perico", "Los enanos", "El butaquito", "El guajito", y "Las mañanitas".

En cuanto a la contradanza mexicana o danza al estilo habanera, como forma notable del siglo XIX en México, se distinguieron ejemplos en la producción pianística de dos compositores principalmente: Felipe Villanueva (1863-1893) y Ernesto Elorduy (1855-1913).

Con estos dos destacados compositores la danza mexicana apareció en el México del siglo XIX como el resultado de una interpretación artística y elevada de las canciones y melodías populares, algunos ejemplos de sus obras son "Seis danzas humorísticas", "Danzas potosinas", "Danzas tapatías" y "Danzas tropicales" entre otras.

En dichas formas los compositores del siglo XIX estilizaron melodías de origen popular en el marco de los procedimientos estilísticos que tuvieron a su disposición, es decir, dentro de la escritura propia del romanticismo

europeo en la forma virtuosística del salón musical.

La tercera de las formas o géneros característicos de la expresión nacional durante el período del siglo XIX fue la ópera.

Dentro de este género, la necesidad inminente de algunos compositores por lograr una particularidad nacional se resumió en muy pocas composiciones, la breve ópera "Guatimotzin" de Aniceto Ortega, escrita en 1871, y dos casos más: la ópera "El rey poeta" de Gustavo Campa y "Atzimba" de Ricardo Castro, ambas, escritas ya a principios de siglo, en 1901.

Estas óperas nuevamente evidencian la necesidad de los músicos mexicanos por la creación de un arte nacional. Sin embargo, todos los intentos por alcanzar esta meta, aún no bien definida, no obtuvieron una continuidad sino hasta la llegada de Manuel M. Ponce.

En "Guatimotzin" de Aniceto Ortega, es evidente el trabajo de estilización en los temas populares a lo largo de toda la obra, a diferencia de las otras dos composiciones operísticas en las que únicamente se determinó un argumento nacional.

En los diferentes géneros musicales que cultivaron los compositores mexicanos del siglo XIX aparece la estilización de los elementos folclóricos como único común denominador de la pocas obras de carácter nacional, pero

bajo las influencias en la escritura del romanticismo europeo, por ello, se ha denominado a estos destellos patrióticos como "folclorismo romántico".

Mayer Serra destaca la importancia histórica de este folclorismo en el siglo XIX y señala:

La existencia de un "folclorismo" musical durante el siglo XIX desmiente la necesidad categórica de tener que hacer un salto cuatro siglos atrás para "encontrar el eslabón perdido". Estamos perfectamente en condiciones de trazar una evolución continua desde los mencionados bailes y canciones "folklóricos" del teatro virreinal hasta la producción de Manuel M. Ponce. La importancia histórica de este "folclorismo" romántico, sea dicho de paso, queda en pie incluso al hecho de que sus manifestaciones no son abundantes y que, tal vez con la sola excepción de las Danzas de Villanueva, cayeron en un merecido olvido. Por el otro lado, es evidente que la obra doctrinal y creadora de Ponce fue la premisa indispensable para todo lo que se debe actualmente al nacionalismo musical mexicano. 1

Con la llegada de la revolución todas estas inquietudes aisladas por crear un arte sonoro genuinamente mexicano se consolidaron en la figura de Ponce, quien además fue el eslabón entre los dispersos intentos nacionalistas de los compositores del siglo XIX y la incipiente escuela mexicana de composición.

La causa fundamental que generó el movimiento nacionalista como una corriente artística particular y

1 Mayer-Serra, Otto. Panorama de la música mexicana, p.122.

definida fue la revolución de 1910 y la nueva carga ideológica que de ésta nació. Estos nuevos postulados se manifestaron inicialmente en el terreno de la pintura y directamente en el trabajo de Ponce.

La producción nacionalista de Ponce, resume el acercamiento con un México popular y típico, desde el cual emplea para la elaboración de sus obras la materia de origen popular-mestiza para su transformación en arte elevado. Su labor como compositor nacionalista comprendió entre otras cosas, la creación de una amplia base folclórica que clasificó y seleccionó sistemáticamente para su explotación dentro de la creación artística.

Gracias a Manuel M. Ponce se formó por primera vez una escuela diferente que pretendió fusionar la cultura mexicana en el arte universal.

Ante las obras de carácter nacionalista que Ponce escribió durante el período revolucionario y en los primeros años de consumado el movimiento, algunos otros compositores sintieron la necesidad por escribir bajo esta línea, de la que Ponce ya había marcado algunas posibilidades, tales como la estilización del material folclórico de su país dentro de la escritura pianística, y posteriormente, en los terrenos del sinfonismo.

Esta reacción en la mayoría de los compositores floreció tardíamente hasta la década de los veinte, y fue

secundada por la nueva generación de músicos que durante la revolución aún no lograban destacar dentro de los escenarios.

A partir de 1921 se inició en México la fase de mayor auge del nacionalismo musical, principalmente con la aparición de las primeras obras y la gran labor de Carlos Chávez, quien como compositor, maestro, y director de orquesta difundió una nueva doctrina en pro de la creación artística fincada en las bases de la cultura mexicana.

Mayer Serra hace referencia al impacto que causó la revolución entre los artistas mexicanos y apunta:

Quando la sociedad mexicana cristalizó después de la Conquista, el indio quedó relegado al último lugar y fue (con excepciones) olvidado... El movimiento de 1910 era y es nacionalista; no puede sorprender, pues, que el indio fuese descubierto como un símbolo de la vida nacional... A semejanza de los movimientos nacionalistas en otros países, las artes populares y la vida rural se convirtieron en objeto de cultivo y admiración por parte de los leaders urbanos. Las danzas y canciones del México indígena fueron recogidas y publicadas. El indio se convirtió en un gran tema del nuevo arte nacionalista. 2

Algunas otras visiones del nacionalismo musical que florecieron paralelamente con la aparición de Chávez, fueron las de José Rolón y Candelario Huizár.

Rolón manifestó su inquietud nacionalista a través de

2 Ibidem, p.159.

obras como "El festín de los enanos"; su suite sinfónica "Zapotlán" y su poema sinfónico titulado "Cuauhtemoc". En esas obras orquestales, Rolón aglutinó temas populares e indios de origen mexicano como base de sus estructuras. Rolón al igual que Ponce, empleó los recursos de la estilización.

El caso de Candelario Huízar en sus obras, ofrece también ciertas analogías en el uso del folclor mexicano. Sus composiciones más destacadas como "Imágenes", "Pueblerinas" y "Surco" ofrecen la misma línea de estilización folclórica, a diferencia de sus cuatro sinfonías, una de ellas titulada "Oxpanixtli" y otra denominada "Cora", en las que el concepto de nacionalismo se basa principalmente en el elemento indigenista, inaugurado y posiblemente influenciado por Carlos Chávez.

Cuando en 1921 Chávez inició una nueva fase indigenista dentro del nacionalismo musical con su ballet "El fuego nuevo", la música en México encontró otro rumbo hacia la creación de nuevos lenguajes que definieron su identidad con el manejo de los elementos vernáculos como expresión genuina y legítima de la cultura de nuestro país.

Carlos Chávez: hacia una doctrina musical nacionalista.

"El arte debe ser nacional en carácter pero universal en sus fundamentos" 1

Con esta sentencia Carlos Chávez condensó la nueva doctrina que habría de cambiar el rumbo en el desarrollo de la música nacionalista a través de una incipiente escuela mexicana de composición.

Esta nueva y trascendental etapa dentro del arte musical mexicano se inició durante los primeros años de la segunda década del siglo XX con el surgimiento en los escenarios musicales de Carlos Chávez, quien con su obra e incansable labor, redefinió y consolidó las bases en el desarrollo de la música nacionalista al sustentarias en un principio esencial: la universalización de la música

1 García Morillo, Roberto. Carlos Chávez, vida y obra, p.212.

mexicana.

Carlos Chávez nació en la ciudad de México el 13 de junio de 1899. Sus primeros estudios musicales los inició con su hermano mayor Manuel. Durante los años de 1910 a 1914 continuó sus estudios en piano con Manuel M. Ponce y de 1915 a 1920 prosiguió su instrucción con el maestro Pedro Luis Ogazón.

Su estudio y análisis de la obra de Bach, Beethoven y Debussy se debe principalmente a su labor como autodidacta.

Cabe destacar que en 1912 Chávez ofreció un concierto constituido en su totalidad por obras de Debussy, con lo que se distinguió como un profundo conocedor de la música de vanguardia.

Desde su infancia Chávez tuvo contacto con la música indígena debido a los frecuentes viajes que efectuó a Tlaxcala. Este hecho significó una gran importancia para su futura producción artística en la que su mayor interés radicaría en el uso de la música india.

1921 fue el año en que Chávez marcó un nuevo punto de partida dentro del desarrollo de la música nacionalista de México con la composición de su ballet "El fuego nuevo", en el que por primera vez se introdujo en una partitura elementos característicos de la cultura indígena de nuestro país, tales como el uso de melodías de origen indio y el empleo de instrumentos indígenas prehispánicos.

·El fuego nuevo· fue escrito por Chávez ante el encargo del entonces secretario de educación pública José Vasconcelos, y posteriormente, fue reorquestado en 1927 por el mismo autor.

En esta obra, por primera vez Chávez evocó el pasado indígena con la ceremonia ritual del nacimiento del fuego que se practicaba por los aztecas en la antigüedad cada 52 años. Este evento constituía entre los aztecas el ritual más importante en toda la comarca del Anáhuac. El nacimiento de un fuego nuevo representaba para éstos el nacimiento de una nueva vida para la humanidad.

El manejo que de este tema realizó Chávez en su ballet comprende el empleo de nuevos rasgos estilísticos, como la aparición de nuevos temas melódicos propios de la música indígena y una nueva combinación e inclusión de instrumentos de la misma procedencia antiguos y modernos, tales como el teponaztli, huehuetl, tenabaris y cascabeles de metal, entre otros.

Con esta partitura Carlos Chávez planteó la necesidad por la búsqueda de nuevos elementos pertenecientes a la cultura mexicana que comprendieran no solamente el folclor musical de un México mestizo y popular, como lo había hecho ya Ponce, sino el encuentro con la legítima raíz del mismo germinado en la semilla indígena del México precortesiano.

Acerca de esta nueva fuente de inspiración

nacionalista el mismo Chávez expresó:

La música en México es una realidad de la vida presente, y es, además, una realidad como música; no es, como pudiera pensarse, un buen motivo solamente para satisfacer una mera curiosidad de los intelectuales o para suministrar datos o informes más o menos importantes a la etnografía. El arte indígena de México es, en nuestros días, la única manifestación viviente de la raza que forma, aproximadamente, las tres cuartas partes de la población del país. Las características esenciales de la música indígena han podido resistir cuatro siglos de contacto con las expresiones musicales europeas. Es decir, si bien es cierto que el contacto del arte europeo ha producido en México un arte mestizo en constante evolución, esto no ha impedido que el arte indígena puro siga existiendo. Este hecho es un índice de su fuerza.

La fuerza del arte indígena radica en una serie de condiciones esenciales: obedece a un impulso creador natural del individuo y a una necesidad de expresión legítima y exenta de afectación. En términos musicales, la gran fuerza expresiva del arte indígena radica en su variedad rítmica; en la libertad y amplitud de sus escalas y modos; en la riqueza del elemento sonoro instrumental; en la sencillez y pureza de las melodías y en su condición moral. 2

La nueva propuesta de Chávez por el empleo de elementos indígenas en sus composiciones, despertó un notorio interés en los compositores de aquella época, el mismo Manuel M. Ponce influenciado por quien fuera su discípulo, escribió en

2 Ibidem, p. 88.

1934 bajo este nuevo lineamiento un brillante poema sinfónico intitulado "Chapultepec".

Antes de su ballet "El fuego nuevo", Chávez escribió diversas obras, que por haberse concebido a muy temprana edad, carecen de mayor profundidad y pertenecen más bien a una tendencia semiclásica o semirromántica. Algunas de estas obras correspondientes a dicho período, que comprende hasta 1921 son: "Preludio y fuga" (1917); "Sonata fantasía" (1918); "Carnaval" (1918); "Páginas sencillas" (1918-1920); "Cuatro estudios" (1918-1920); "Cuatro valsos" (1918-1920); "Cantos mexicanos" (1918-1920), e "Imagen mexicana" (1919).

En las dos últimas composiciones, Chávez tal vez bajo la influencia de su maestro Manuel M. Ponce, empleó la estilización de algunas canciones revolucionarias como "La Adelita" y "La cucaracha".

Durante el trascendental año de 1921, Carlos Chávez realizó además su primer concierto público como compositor en el que estrenó su "Sexteto", algunas de sus canciones, y diversas páginas pianísticas.

Con su ballet "El fuego nuevo", Chávez pretendió engendrar un discurso musical propio basado en las características respectivas de la música indígena y no en la cita directa o textual de los elementos indios; La inspiración y el genio creador de Chávez fueron el punto de fuga para el encuentro con una música netamente mexicana,

que a pesar de su referencia, no reprodujo literalmente lo que ya estaba acabado. Dicha pretensión permitió, además de abrir las posibilidades para los nuevos compositores nacionalistas, el estimular la emancipación del estilo europeo por la universalización de la música mexicana.

Durante el siglo XIX se efectuaron diversos esfuerzos por crear música mexicana; se escribieron diferentes óperas con títulos y argumentos de origen nacional pero su música era prominentemente italiana. Asimismo, se compusieron obras con evidentes rasgos populares característicos del folclor nacional, incluso en los primeros años del siglo XX. Sin embargo, su fundamento intrínseco fue romántico. Chávez propuso la creación de una música mexicana que tan sólo inspirada por la legitimidad indígena se desarrollara de forma integral en lo profundo del compositor como verdadero creador de arte. García Morillo añade acerca de Chávez:

Chávez no es un "nacionalista" en la acepción común de la palabra. Su sentido mexicano viene de adentro. La casi totalidad de sus composiciones son absolutamente originales, y en los contados casos en que ha citado melodías folklóricas, ha sido para rendirlas dentro de su peculiar manera. 3

En septiembre de 1922 Carlos Chávez contrajo matrimonio, y el mismo día de su casamiento, viajó a Europa donde permaneció hasta abril de 1923. Durante este viaje

3 Ibidem, p. 213.

visitó Viena, Berlín y París. Allí pudo acercarse a las obras y a los compositores de vanguardia más destacados del continente.

En diciembre de ese mismo año se trasladó a Estados Unidos donde permaneció hasta marzo de 1924. Su segunda visita a este mismo país la realizó en 1926 y se extendió hasta junio de 1928, durante este último período vivió en Nueva York.

Durante los años de 1923 y 1928 Chávez escribió diversas obras, entre las que se destacan: "Tres piezas para guitarra" (1923), "Tres exágonos" (1924), "Sonatina" (1924), "Energía" (1925), el ballet "Los cuatro soles" (1926), "Caballos de vapor" (1926-1932), "Sonata número tres" (1928), "Polígonos" (1923), "36" (1925), "Solo" (1926), "Blues" (1928) y "Fox" (1928).

"Los cuatro soles" es una importante obra nacionalista escrita por Chávez en 1926, en este ballet se revela la depurada técnica de su nuevo estilo mexicano en obras de grandes proporciones. Esta composición es un ballet indio para coro femenino y orquesta que aborda un tema de la antigüedad mexicana, se refiere a la prehistoria de las etapas anteriores a la aparición de la humanidad actual, separadas entre sí por grandes cataclismos a los que el pueblo Azteca llamaba edades o soles. En cada uno de estos soles se describe la destrucción del mundo por el agua, el

hielo, y el fuego, siendo la cuarta el sol o edad de tierra, en que vivían los pobladores de esas tierras a la llegada de los europeos en el siglo XVI.

El ballet "Los cuatro soles" en su versión sinfónica, se estrenó el 22 de julio de 1930 en un concierto efectuado en el teatro Iris de la ciudad de México. En la obra, Chávez utiliza además de una evocación clara al pasado legendario, instrumentos de carácter indio como los teponaztlis, tepanhuéhuetl, tambor indio, jicara de agua, tenabari, etc.

Este nuevo concepto por el rescate de los elementos indígenas lo expresa Mayer Serra al destacar que:

La cultura musical aborígen constituye para Chávez la etapa más importante en la historia de la música mexicana; su anhelo consiste en reconstruir musicalmente a este ambiente de pureza primitiva, esperando encontrar en él el "verdadero" carácter mexicano. 4

A pesar de su alusión al mítico pasado indígena, Chávez creó un argumento musical propio que se define por su genio creador y su estilo depurado, su música es mexicana por su carácter, pero evidentemente universal por su legítima y auténtica inspiración.

Otra composición notable correspondiente a este período, de hecho, uno de sus trabajos más brillantes y trascendentales, es su sinfonía de baile "Caballos de vapor", escrita entre los años de 1926 y 1927.

4 Mayer-Serra, Otto. Panorama de la música mexicana, p.165.

En esta obra, en vez de evocaciones de orden histórico o mitológico, Chávez trata de describir episodios de la vida contemporánea. Establece el sentido pacífico de la vida en la América Latina en contraste con el concepto industrializado y complicado de la cotidianidad de las grandes ciudades de los Estados Unidos.

El realismo y contenido social que pretendió plasmar en esta composición marca una de las nuevas rutas por las que llevaría a la música mexicana más adelante en algunas otras de sus composiciones.

El nombre y tema general de la sinfonía baile fueron realizados por Chávez durante el año de 1928, sin embargo, los detalles se planearon en colaboración con el muralista Diego Rivera, quien trabajó afanosamente hasta la culminación de la obra. Tanto Rivera como Chávez consignaron en sendas notas sus ideas y opiniones sobre esta creación.

Una pequeña descripción de "Caballos de vapor" la refiere el mismo compositor al decir:

"Caballos de vapor" es una sinfonía de la música que está en el ambiente y que se oye en todas partes, una especie de revista de la época". 5

La obra además contiene evidentes elementos folclóricos mexicanos y consta de cuatro movimientos: danza del hombre, el barco, el trópico, y danza de los hombres y las máquinas.

5 García Morillo, Roberto. Carlos Chávez, vida y obra, p. 47.

Desde diciembre de 1925 hasta los primeros meses de 1926, Chávez organizó algunos conciertos con la pretensión de dar a conocer en México todo lo que dentro del ámbito musical europeo se realizaba en aquel entonces. Bajo el título "nueva música" se efectuaron dichos conciertos con el material que el propio Chávez había recolectado durante su viaje a Europa. De esta manera, el México de los veinte, gracias a Chávez, pudo escuchar lo más reciente de la creación de los compositores europeos como Satie, Schoenberg, De Falla, Stravinski, Bartók, Honegger, Poulenc y Milhaud entre otros.

Durante su visita a los Estados Unidos en 1926, Chávez pudo presentar con gran éxito en Nueva York algunas obras de su producción. Además, allí nació su sólida y duradera amistad con Aaron Copland, uno de los forjadores del nuevo estilo musical americano.

En 1928 fue fundada la Orquesta Sinfónica de México y Carlos Chávez fue nombrado su director. este hecho fue de gran importancia dentro de la historia de la música mexicana, ya que con dicha institución y Chávez en la dirección, se dieron las pautas para el estímulo de la composición y difusión de las obras de los nuevos compositores mexicanos. La consigna de Chávez como director de la orquesta fue elevar el nivel artístico y cultural de México, así como la promoción de los jóvenes intérpretes

en aquella institución.

En ese mismo año de 1928, Chávez asumió también la dirección del Conservatorio Nacional, por lo que rápidamente se convirtió en la figura más importante del medio musical mexicano.

Durante su estancia como director del Conservatorio, que comprendió de diciembre de 1928 hasta marzo de 1933, Chávez impuso diversas reformas; renovó los planes de estudios de todas las materias, fomentó los conjuntos de cámara, instituyó un conjunto coral, creó la Orquesta Mexicana, organizó los conciertos del Conservatorio a cargo de maestros y alumnos, y asimismo, facilitó el ingreso a los alumnos destacados en la participación como solistas de la Orquesta Sinfónica Mexicana. Además, estableció gabinetes de investigación dedicados al estudio de la música autóctona, desde el punto de vista histórico-científico.

En el ámbito de la docencia, Carlos Chávez dedicó sus mejores esfuerzos al curso de composición que tuvo a su cargo a partir de 1930 y dentro del cual se encontraban entre sus discípulos a Silvestre Revueltas, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Salvador Contreras y Consuelo Rey, entre otros. De suma importancia resulta esta labor de orientador y guía de la nueva generación de compositores, debido a que en ellos recayó parte de su doctrina

nacionalista que apuntaba al abandono absoluto de la imitación en los estilos europeos para el desarrollo individual y particular de las ideas.

Las múltiples facetas de Chávez como compositor, director, asesor, pedagogo, organizador, crítico, y su firme convicción por la creación de un arte musical netamente mexicano generaron las condiciones propicias para la evolución en la música mexicana, tanto en su difusión como en su misma concepción.

Al frente de la Orquesta Sinfónica de México, cuya existencia comprendió hasta el año de 1949, Chávez ejecutó más de 80 obras de compositores mexicanos, entre estas interpretaciones se incluyeron 19 composiciones del mismo Chávez, 8 de Manuel M. Ponce, de Candelario Huízar y Silvestre Revueltas 6 de cada uno, 5 obras de José Rolón, 4 de José Pablo Moncayo, y 3 composiciones de Luis Sandi, Blas Galindo y Salvador Contreras.

Como organizador de conciertos, Chávez ofreció presentaciones en otras ciudades de México, en algunas de las cuales, cabe destacar, ni siquiera se conocía una orquesta sinfónica. Además concertó la participación en México de diversos solistas extranjeros, desde intérpretes hasta compositores. Entre algunos de ellos se puede nombrar a Aaron Copland, Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Leopold Stokowsky, Darius Milhaud, Ernest Anserment, Sir Thomas

Beecham, Otto Klemperer y Dimitri Mitropoulos.

Otra de las actividades en las que participó fue la crítica periodística.

En 1946 junto con distinguidos compositores fundó la revista "Nuestra música", publicación en la que se obtenía un excelente foro de debate y crítica entre los músicos de la época. Entre 1933 y 1934 fungió también como director del departamento de Bellas Artes que dependía de la Secretaría de Educación Pública.

Entre las obras que constituyen la producción de Chávez se distinguen diferentes fuentes de inspiración. Dentro de la música formal propiamente dicha se incluyen las "Sonatas para piano", la "Sonata para cuatro trompas", las "Tres sonatinas", los "Cuartetos de cuerda", los "Tres conciertos para piano violín y cuatro trompas", "Dos toccatas" y las últimas sinfonías.

Entre las piezas de carácter, pueden ser mencionadas numerosas páginas juveniles, la serie de "Preludios" y los "Estudios". A un tipo de música más abstracto, de inspiración "geométrica", como se le ha calificado, corresponden "Polígonos", "36", "Unidad", "Energía", "Soli" y "Espiral". Pertenecen a la tendencia indigenista los ballets "El fuego nuevo" y "Los cuatro soles", "La sinfonia india" y "Xochipilli-Macuilxochitl".

Corresponden en cambio a un tipo de mexicanismo más

popular y contemporáneo sus "Cantos mexicanos", "Tierra mojada", "Cantos de México", "Caballos de vapor", "El sol", "La obertura republicana", "Baile" y su arreglo de "La paloma azul".

Los elementos característicos del jazz adquiridos de sus visitas a los Estados Unidos, se advierten en "Fox", "North Carolina blues", "Blues", y "Tercera sonata para piano". Finalmente se manifiesta una tendencia helenística en sus obras "Antígona" Y "La hija de Cólquide".

En el transcurso de su actividad como músico profesional, Chávez realizó numerosas visitas a los Estados Unidos siendo invitado la mayor parte de las veces como director hésped de las más destacadas asociaciones musicales de ese país, y fue precisamente en uno de esos viajes en que Chávez, invitado a Nueva York por William Paley de la CBS, compuso la Sinfonía India en 1936.

Esta sinfonía, de gran mérito artístico, fue estrenada bajo la dirección del mismo autor en un concierto radiofónico de la CBS en enero de 1936. Cabe mencionar que la Sinfonía India fue presentada en ese mismo año en la ciudad de México.

En esta obra, Chávez aglutina de manera magistral elementos de carácter vernáculo y emplea temas indios procedentes particularmente de las etnias seri, yaqui y huichol. Chávez consigue internarse a través de esta

composición en los más profundos y recónditos sentimientos del indígena mexicano, y exalta con gran dinamismo el colorido vivo de su cosmogonía y la alucinante magia de sus sortilegios, germinados desde la raíz trágica de su historia.

Acerca de la composición de esta sinfonía, Chávez agregó:

"Escribí ésta y otras sinfonías indias ("Los cuatro soles", "El fuego nuevo"), porque ésta es la primera música que oí en mi vida, y la que más ha nutrido mi gusto y mi sentido musical." 6

La importante labor de Chávez en el marco de la vida musical de México estableció la necesidad imperante por el aprovechamiento de las melodías y ritmos de la música popular e indígena dentro de las composiciones de estructuras superiores para la obtención de un verdadero arte musical nacional. Su obra recurre a los elementos mexicanos para poder penetrar en el alma del pueblo. En Chávez, el elemento indio es esencial como la base de la construcción artística nacionalista e imprescindible para la inspiración de valores musicales de contenido universal.

6 Ibidem, p.89.

Una nueva expresión musical del pueblo mexicano: Silvestre
Revueltas.

El rostro de un México genuino y cotidiano; el aspecto de la vida en las calles de una ciudad vista a través de una ventana; la imagen auténtica de un rebozo abigarrado en el centro de una plaza, las risas, y el drama diario del arrabal son las imágenes de un México mestizo que Silvestre Revueltas dibujó en su música.

Silvestre Revueltas es el eximio gigante del movimiento nacionalista en nuestro país. Su nuevo concepto de un México genuino y su prominente genio creador colocaron a este compositor como el más notable de toda la escuela mexicana de composición.

Julio Estrada en "La música de México" expresa acerca de la obra de Revueltas:

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

"La melodía, la armonía, la instrumentación, el carácter de las obras de Revueltas son de una auténtica genialidad. He dicho, y sigo pensándolo, que Revueltas es, hasta ahora, el único genio musical que ha tenido México." 1

A diferencia del nacionalismo folclorista de Manuel M. Ponce, o del indigenismo moderno de Carlos Chávez, Revueltas explotó otro recurso dentro de su brillante discurso sonoro que se manifestó en dos aspectos básicos: la invención individual y la negación de la retórica nacionalista imperante hasta su época.

Revueltas no incluyó el empleo directo del folclore en sus obras, ni recurrió a los elementos de origen indígena característicos de su país, simplemente insinuó la materia popular bajo un concepto abstracto para la construcción de sus obras. La música de Revueltas llegó más allá de los alcances establecidos por la escuela mexicana de composición al superar sus postulados y sus respectivas limitaciones, las que establecían exclusivamente el empleo directo o estilizado de los elementos indígenas y folclóricos de México como una significación contundente y limitante de la música nacionalista.

Revueltas marcó otro rumbo hacia el encuentro de una nueva sintaxis en la música mexicana al establecer la construcción de una música de arte exenta del manejo de dichos elementos, es decir, logró la elaboración de una

1 Estrada, Julio. La música de México. p.53.

música nacionalista, mexicana fundamentalmente por su sólo inspiración. Revueltas no estilizó ni empleó directamente el material folclórico de su país, sino únicamente se inspiró en él para la elaboración de sus obras; todas las melodías que aparecen en sus composiciones son de su propia creación individual que escribió a través de su amplio dominio de los elementos técnicos de la escritura moderna, su talento como colorista, y su profunda capacidad creativa. Estos elementos constituyen la nueva sintaxis de una música moderna y mexicana que Revueltas creó en el marco de una concepción abstracta.

Yolanda Moreno después de hacer referencia a Virgil Thompsom, explica:

La inteligencia y la sensibilidad de Thompsom apuntaban al verdadero meollo de la música de Revueltas: el estilo personal, el énfasis exacto de un discurso sonoro, el subrayado efectivo de la invención individual y la no aceptación de la retórica nacionalista que a finales de los años treinta haría que la escuela mexicana se inclinara paulatina y peligrosamente hacia una grandilocuencia pesada. Ese alejamiento de las retóricas nacionalistas se tradujo en una actitud a la vez irónica y sensible además de profundamente conocedora frente a los elementos populares. 2

Silvestre Revueltas nació el 31 de diciembre de 1899 en Santiago Papasquiaro, Durango. Desde muy pequeño su inquietud por la música se manifestó en la ejecución del

2 Moreno Rivas, Yolanda. Rostros del nacionalismo en la música mexicana, p.184.

violín. En 1913 llegó a la ciudad de México donde prosiguió su enseñanza en dicho instrumento y en la composición con los maestros Gustavo Campa y José Rocabrana.

En 1916 viajó a los Estados Unidos para continuar sus estudios en el Saint Edward College, en Austin Texas, siendo el primer músico mexicano en estudiar en este país y no en Europa como los demás.

Durante su estancia en Texas, que se prolongó hasta 1920, estudió violín con Sametini y composición con Felix Borowsky. De regreso a México en ese mismo año, ofreció múltiples conciertos como solista de violín, hasta que en 1922 regresó al Chicago Musical College en donde recibió clases de Otokar Sevcik y Vaslav Kochansky.

Durante los años de 1924 a 1926 reanudó su trayectoria como violinista en México, siendo acompañado algunas veces por Carlos Chávez en la ejecución del piano, y con quien además, participó en conciertos de música nueva organizados por éste último.

Para 1926 Revueltas efectuó su tercera visita a los Estados Unidos, ya no como estudiante sino como músico profesional. Este viaje duró cerca de dos años, hasta 1928, fecha en la que también fue nombrado director asistente de la Orquesta Sinfónica de México que dirigía Chávez. A partir de ese mismo año Revueltas inició su fecunda aunque corta carrera como compositor.

Desde 1928 hasta octubre de 1935, Revueltas participó como pionero del desarrollo de la vida musical de México como director asistente de la Orquesta Sinfónica de México. Un período muy importante de la formación cultural de nuestro país.

A pesar de que Revueltas murió prematuramente en 1940 y de que prácticamente empezó a componer desde 1930, su producción es bastante amplia. Su primera obra orquestal fue un poema sinfónico terminado en 1930 e intitulado "Cuauhnahuac", nombre antiguo de la ciudad de Cuernavaca, en Morelos.

También a ese mismo año corresponde otro poema sinfónico "Esquinas", reorquestado en 1931. Otras de su composiciones son: "Alcancías" (1913), "Colorines" (1933), "Planos" o "Danza geométrica" (1934), "Camino" (1936), "Sensemayá" (1937) en una versión para pequeña orquesta; "Sensemayá", en versión escrita para gran orquesta (1938), "Tres cuartetos de cuerda" (1930-1931), "Dúo para pato y canario" (1931) para voz y pequeña orquesta, "Ranas" (1931), "El tecolote" (1931) para voz y piano, "Tres piezas para violín y piano" (1932), "Feria" (1932) para cuarteto de cuerda, "Tocata" (1933) para violín y pequeña orquesta, "Ocho por radio" (1933) para pequeña orquesta, "Allegro" (1935) para piano, "Homenaje a García Lorca" (1936) para pequeña orquesta, "El renacuajo paseador" (1936) música para

ballet, "Dos canciones" (1938), "Siete canciones" (1938), y "La coronela" (1940) ballet inconcluso terminado por Blas Galindo y orquestado por Candelario Huizar.

Durante el año de 1931 Silvestre Revueltas comenzó a dar clases de violín y de música de cámara en el Conservatorio, también dirigió la orquesta de dicha institución, la cual estaba integrada en su totalidad por estudiantes. Otra dirección que tuvo a su cargo fue la de una orquesta sinfónica nacional que duró muy poco tiempo y dentro de la cual implantó la realización de conciertos para niños.

Para 1937 Revueltas efectuó un viaje a Europa que duró varios meses, permaneció en España principalmente, país que desarrollaba la plenitud de su guerra civil. Durante su estancia en la península ibérica, Revueltas ofreció varios conciertos realizados en Barcelona, Madrid, y Valencia. En alguna de estas presentaciones se interpretaron obras suyas, como su "Homenaje a García Lorca" que escribió en 1936 y el cual fue interpretado en Madrid el 22 de septiembre de 1937. Fiel a sus inquietudes políticas, Revueltas fungió como secretario de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios "LEAR".

En sus obras Revueltas procuró expresar el carácter de su pueblo, por lo que se establece que su música es programática y de contundente conciencia social y política.

El México festivo de mercados, carpas y muchedumbres,

con sus rumores y colorido vivo fueron el motivo principal de las obras de Revueltas, quien pretendió reconstruir musicalmente estos escenarios espontáneos en los que el mismo consideró que se hallaba el verdadero y legítimo carácter mexicano. Esto lo señaló el mismo Revueltas en una declaración:

"En la mayor parte de mis obras he procurado expresar el carácter... del pueblo de mi país". 3

La partitura de su poema sinfónico "Colorines", evoca el intenso color de los árboles que llevan este nombre y su significado pintoresco y cándido de las mujeres indígenas que suelen portar listones de este color en sus atavíos.

Su concepto por la evocación de escenarios populares se distingue en otras partituras como "El tecolote", "Ranas", "Duo para pato y canario", "Ventanas", "Caminos" y "Esquinas". De esta última, el mismo Revueltas apuntó:

"Estas esquinas con su atormentada angustia de aspiración encadenada, su dolor persistente clavado en mitad de la calle, su grito desgarrado de pregonero pobre y desamparado". 4

La particular visión de Revueltas a su México cotidiano lo llevó a murmurar sus escenas en un talentoso colorismo y una muy emancipada inspiración. Su técnica se revela en las voces instrumentales, los grandes contrastes en el colorido orquestal y la superposición de diferentes planos armónicos.

A pesar de ello, su música no incluye programas

3 Malmstrom, Dan. Introducción a la música Mexicana del siglo XX, p.86.

4 Mayer-Serra, Otto. Panorama de la música mexicana, p.166.

definidos sino solamente títulos sugestivos; es decir, la música de Revueltas pretendió ser programática pero tan sólo por la insinuación de sus títulos y no en la definición de un programa descriptivo en el contenido estructural de sus obras. Precisamente a este respecto, el mismo Revueltas expresó:

"Todo depende de la buena o mala voluntad del oyente". 5

Revueltas no se basó en la cita textual del folclore o la melodía popular, toda su producción fue lograda a través de su inspiración individual, aunque en la mayoría de sus composiciones predomina un indudable sabor mexicano.

Este concepto lo refiere Yolanda Moreno al señalar que:

Desde sus primeras obras, Revueltas se expresó en un dialecto profundamente personal que se fue delineando agudamente en el curso de su carrera; era un estilo que, si bien procedía de un contexto sonoro de origen colectivo y nacional, estaba marcado por una interpretación original y en ocasiones llena de humor de los motivos y ritmos del pueblo.

A Revueltas no le preocuparon los torturantes problemas de los músicos nacionalistas: la utilización del material autóctono y la creación de un arte nacional. El tema popular o indígena, la referencia que llegó a convertirse en un elemento fortuito, adicional o aun puramente exterior dentro de las obras menos afortunadas del nacionalismo fue, en el arte de

5 Malmstrom, Dan. Introducción a la música mexicana del siglo XX, p.86.

Revueltas, no sólo un elemento intrínseco de su invención, sino la parte medular que determinó todas las relaciones funcionales y estructurales de su obra. 6

Asimismo, Silvestre Revueltas también escribió música para el cine mexicano. En 1935 compuso una suite para la película "Redes", obra que lleva el mismo nombre y que por su gran belleza ha llegado a ser más conocida en la actualidad que la misma cinta.

Entre otras composiciones escritas para el cine se destacan: "Vámonos con Pancho Villa" (1936), "El indio" (1938), "La noche de los mayas" (1939), "Ferrocarriles de Baja California" (1938), "Bajo el signo de la muerte" (1939) y "Los de abajo" (1940).

Durante diez breves años de evolución estilística y creativa, Silvestre Revueltas ofreció una variada y amplia gama de posibilidades sonoras que van desde obras para pequeñas dotaciones de instrumentos hasta composiciones para gran orquesta.

El dominio del oficio de Revueltas como compositor y músico verdadero, su honestidad, y la originalidad de la invención artística, se expresan a lo largo de toda su producción musical, desde las obras de carácter nacionalista, hasta las apartadas de esta pretensión que, sin embargo, personifican el progreso más hondo del mismo autor.

La vida de Silvestre Revueltas fue corta pero muy fecunda como compositor. El 5 de octubre de 1940, la noche siguiente al estreno de su ballet "El renacuajo paseador", Revueltas falleció en la ciudad de México a causa de un ataque de neumonía.

El grupo de los cuatro, la nueva generación nacionalista

Un 26 de noviembre de 1935 en el interior del teatro Orientación de la ciudad de México se iniciaba una nueva y trascendental etapa en la historia del nacionalismo musical mexicano: cuatro jóvenes compositores que en otros tiempos habían sido alumnos del maestro Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional, presentaban por primera vez sus obras musicales. Sus nombres: José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Salvador Contreras y Daniel Ayala; mejor conocidos a partir de aquel concierto y gracias a la observación de un crítico musical como "el grupo de los cuatro".

A partir de la realización de este concierto en 1935, el nacionalismo musical mexicano habría de propagarse con mayores alcances.

Si bien es cierto que por aquel entonces ya se escuchaban en México obras de compositores nacionalistas como Manuel M. Ponce, José Rolón, Candelario Huízar, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas entre otros, también lo es el hecho de que los integrantes del recién constituido grupo de los cuatro aportaran a esta corriente nuevos estilos y lenguajes.

El concierto efectuado en mayo de 1936 que incluyó obras de los mismos compositores, fue anunciado ya formalmente como "el concierto del grupo de los cuatro".

José Pablo Moncayo nació en Guadalajara, Jalisco, en el año de 1912 y falleció en la ciudad de México el 16 de junio de 1958 a los 46 años de edad.

Sus primeros estudios de piano los realizó en el Conservatorio Nacional de la ciudad de México, allí, Moncayo tomó lecciones con maestros como Eduardo Hernández Moncada, Candelario Huízar y Carlos Chávez. De este modo es fácil comprender que el estilo de Moncayo como compositor haya sido influenciado en cierta medida por sus profesores, sobre todo en la inclusión de temas rítmicos y melodías procedentes de la música popular mexicana.

Además de compositor, Moncayo desempeñó los cargos de director, pianista y percusionista de la memorable Orquesta Sinfónica de México.

Su obra en general como compositor no es muy abundante.

Sin embargo, su "Huapango" escrito en 1941 fue la pieza que lo consagró como un verdadero e insigne compositor nacionalista.

El "Huapango" fue escrito por Moncayo ante la invitación que Carlos Chávez le hizo para participar en un concierto que se realizó en la ciudad de México. Dicho concierto se tituló "la música tradicional mexicana".

Esta obra, es el resultado de una estilización efectuada por Moncayo a la canción de baile del mismo nombre, se trata de una melodía que otorga un sentido típico a las celebraciones populares en las regiones de Veracruz y otros estados aledaños.

En la obra de Moncayo, se distinguen tres "huapangos" provenientes del puerto de Alvarado. éstos son "el "Siqui-siri", "El balajú" y "El gavilán".

El "Huapango " de José Pablo Moncayo, se distingue por una extraordinaria arquitectura musical, donde técnica y estética consiguen una particular e impecable armonía.

La obra fue estrenada el 15 de agosto de 1941 en un concierto de la Orquesta Sinfónica de México.

Acerca del "Huapango" Moreno Rivas escribe:

El Huapango de Moncayo es una obra que también se basa en estereotipos folklóricos; sin embargo, la concepción creativa, el magnífico oficio de su autor y el dominio de la escritura sinfónica la colocan -aún

como pieza emblemática- en un espacio fronterizo entre el virtuosismo orquestal y la libertad creativa. 1

Parte de la producción de Moncayo pertenece al género sinfónico, sin embargo, su obra en general se puede clasificar en dos principales etapas. En la primera, su producción musical se caracteriza por un gran predominio en obras de cámara, en tanto que en la segunda etapa, que corresponde de 1940 a 1950, las composiciones orquestales adquieren mayor importancia. A esta última fase, pertenecen obras como "Sinfonietta", "Canción y danza", "Feria" y "Tres piezas para orquesta" entre otras.

Principalmente dos fueron las tendencias estéticas que influyeron en Moncayo para la elaboración de sus composiciones: nacionalismo e impresionismo.

Estas influencias aparecen en toda su producción, aun en sus primeras obras como "Amatzinac", en la que se identifican con facilidad dichos rasgos.

El 12 de junio de 1954 en la ciudad de México fue estrenada su obra sinfónica "Cumbres". Esta composición es el resultado de una comisión que la Orquesta de Louisville hizo al compositor. El tratamiento orquestal en "Cumbres" demuestra grandes similitudes al de "Huapango"; las influencias de sus maestros como Huízar y Chávez son notorias en gran medida en el color orquestal de la composición y en el tratamiento de los elementos de origen

1 Moreno Rivas, Yolanda. Rostros del nacionalismo en la música mexicana, p. 240.

popular.

La producción musical de Moncayo no siguió las corrientes de vanguardia, más bien, se rigió por un estilo musical propio y conveniente para él, su influencia es evidentemente impresionista con grandes similitudes a la música de Ravel o Debussy.

Entre las obras que constituyen su producción se incluyen además: "Tres piezas para piano", "Sinfonietta", "Homenaje a Cervantes" para dos oboes y orquesta de cuerdas, una ópera titulada "La mulata de Córdoba" y su ballet "Tierra de temporal", interpretado en Bucarest en agosto de 1933, y posteriormente, en la ciudad de México en noviembre del mismo año.

"Tribu" es quizá la obra más representativa del nacionalismo indigenista mexicano. Su autor, Daniel Ayala, otro miembro del grupo de los cuatro, escribió esta composición en 1934.

En "Tribu", el autor incurre en la evocación de diversos ambientes prehispánicos propios de la cultura Maya, para lograr así una obra prominentemente nacionalista. La influencia de Carlos Chávez en sus alumnos se hace muy notoria en la concepción indigenista que esta generación de compositores manejó en el tratamiento de sus obras.

Particularmente Daniel Ayala hizo uso de este elemento para la elaboración de la mayor parte de su producción, en

la que también está implícito el uso de instrumentos indígenas.

Dan Malmstrom destaca el fundamento de la temática en las obras de Ayala y señala brevemente:

"Como es fácil colegir por sus títulos, Ayala quien tiene sangre india, es un nacionalista enraizado en la cultura maya." 2

Daniel Ayala nació en Abala, Yucatán, en 1908 y murió en Veracruz en 1975. Durante la mayor parte de su vida vivió fuera de la capital, por lo que su prestigio no fue muy grande. Sin embargo, en muchas ocasiones su actividad lo llevó a visitar diferentes lugares del país como difusor de la música de arte.

Ayala dio principio a sus estudios musicales en su pueblo natal. En 1921 prosiguió su instrucción en la Escuela de Música de Mérida, de donde se trasladó a la ciudad de México en 1929 para ingresar al Conservatorio .

De 1931 a 1937 fungió como violinista de la Orquesta Sinfónica de México y en 1933 inició su trabajo en la sección de música de la Secretaría de Educación Pública.

A partir de 1938 Ayala vivió en Morelia, Mérida y Veracruz. En Morelia dirigió por un tiempo una orquesta regional. En 1942 llegó a Mérida y allí fundó y dirigió a la Orquesta Yukalpetén. En 1944 Ayala fue nombrado director del recién inaugurado Conservatorio de Mérida, del que

2 Malmstrom, Dan. Introducción a la música mexicana del siglo XX, p.127.

también dirigió su orquesta sinfónica. Más tarde en 1955 obtuvo el cargo de director de la Escuela de Música de Veracruz.

Entre las composiciones más importantes de Ayala se encuentran: "Uxben x'coholte" (un viejo cementerio) (1931), para orquesta de cámara y soprano con textos en lengua maya; "Tribu" (1934) poema sinfónico, suite sinfónica "Paisaje" (1935), suites para pequeña orquesta y soprano "Los seris y los yaquis" (1937), Suite de ballet "El hombre maya" (1939), suite para orquesta "Mi viaje a Norteamérica" (1947), "Suite veracruzana" (1957) para orquesta, y su tríptico para orquesta "Los cenotes de Abala" escrita en 1958.

Dentro de su producción musical es muy común el uso del rasgo indigenista, debido al origen yucateco del mismo compositor. En sus obras, frecuentemente se advierte además, el empleo de dos elementos característicos del nacionalismo indigenista; el uso de instrumentos de origen indígena y la inclusión de palabras en lengua india.

Blas Galindo fue el compositor más prolífico que surgió del grupo de los cuatro. Su obra en general revela un auténtico sabor mexicano, a pesar de que muchas de sus composiciones fueron escritas sin intentar ser deliberadamente nacionalista, así lo ejemplifica el tratamiento rítmico de su "Segundo concierto para piano"

escrito en 1961.

Galindo nació el 3 de febrero de 1910 en San Gabriel, hoy ciudad Venustiano Carranza, Jalisco. Hijo de padres de origen indígena vivió los primeros años de su niñez y adolescencia en el campo bajo la belicosa atmósfera de la revolución mexicana.

Desde niño su afición a la música se manifestó con los primeros rasgueos de la guitarra. En su pueblo natal organizó una banda y también fue organista. Asimismo, formó dos coros de iglesia, y en 1931 se trasladó a la ciudad de México donde ingresó al Conservatorio. En dicha institución tomó clases con Carlos Chávez, José Rolón y Candelario Huízar.

Durante los años de 1941 y 1942 tomó cursos especiales de composición con Aaron Copland en el Centro Musical Berkshire en Lenox, Massachusetts.

En 1947 Galindo llegó a ocupar la dirección del Conservatorio, puesto en el que permaneció hasta 1961.

"Sones de Mariachi" es muy probablemente la obra más popular dentro de la producción musical de Galindo. Esta composición fue escrita para una orquesta de instrumentos mexicanos, y particularmente, en respuesta a la invitación de Carlos Chávez para los conciertos del Museo de Arte Moderno de Nueva York que se llevaron a cabo en el año de 1941.

La propuesta en "Sones de Mariachi" plantea el uso de los rasgos típicos de la música mestiza del mariachi mexicano. El carácter nacionalista en esta obra como en "Huapango" de José Pablo Moncayo es casi apoteótico. Difícilmente se podría pensar en otra música más representativa y de mayor tradición folclórica en México que la de los sones veracruzanos o la del Mariachi, que en este caso, empleó Galindo con brillantez y maestría.

Con sus "Sones de Mariachi", Galindo afirmó la tendencia de la última generación de compositores nacionalistas hacia la estilización del folclor mexicano. Esta obra representa uno de los conceptos nacionalistas tal vez más recurridos por toda la escuela mexicana de composición en lo referente su estilo e inspiración.

Moreno Rivas opina acerca de esta obra y refiere:

Sones de Mariachi de Blas Galindo es una pieza agresiva, vital y rítmica que aspira a algo más que la exposición del tema popular; al eliminar todo pathos individual y exaltar los motivos del folklore jalisciense, se convierte en música que puede ser adoptada como identificación nacional. Presenta una imagen sonora colectiva que hace a un lado tanto las inquietantes variantes de la invención como la asimilación de las corrientes estéticas extranjeras. Lo que importa es la exaltación de los sones de mariachi ascendidos al rango de aires nacionales.³

A partir de 1965 Blas Galindo se retiró de las

³ Moreno Rivas, Yolanda. Rostros del nacionalismo en la música mexicana, p.240.

actividades laborales para dedicarse principalmente a la composición. Generalmente, se considera que el período productivo de Galindo como compositor se inició cerca de 1939, sin embargo, para antes de ese año ya había escrito algunas obras.

Entre las muchas obras escritas por Galindo se destacan en primera instancia algunos ballets: "La mulata de Córdoba" (1939); "La creación del hombre" (1939), orquestada por Candelario Huízar; "Entre sombras anda el fuego" (1940) y "La manda" (1950-1951).

Galindo también escribió algunas obras para dotaciones corales: "Primavera" (1944) una "Cantata para niños", con acompañamiento de piano o banda militar; "Homenaje a Juárez", cantata para coro, solistas, narrador y orquesta (1957) y "Cantata a la independencia" (1960) para coro, solista y orquesta. Entre otras de sus composiciones para diferentes instrumentos se cuentan "Siete piezas para piano" (1952), incluso cinco "Preludios" (1944-1945); varias canciones, algunas de ellas para uso escolar, y algunas obras orquestales, entre ellas "Nocturno" (1945); "Sinfonía breve para cuerdas" (1952), y su suite "Homenaje a Cervantes" escrita en 1947.

El último integrante de aquel insigne grupo de los cuatro fue Salvador Contreras.

Este compositor nació en 1912 en Cuernavaca, Guanajuato. Sus primeras lecciones en violín las tomó en 1927 con un músico aficionado, y posteriormente prosiguió sus estudios con su tío, Francisco Contreras.

En 1932 ingresó al Conservatorio, donde continuó su instrucción de violín; Algunos de sus maestros fueron Silvestre Revueltas, Carlos Chávez y Candelario Huízar.

En 1933 Salvador Contreras impartió clases de violín. Además de compositor, trabajó como violinista con la Orquesta Sinfónica de México y con la Orquesta Sinfónica Nacional. Como profesor impartió clases en el Conservatorio y además dirigió la Orquesta de la Opera de 1955 a 1957. A partir de 1946 se retiró para dedicarse a componer.

La producción artística de Salvador Contreras comprende sinfonías y obras sinfónicas, ballets, música de cámara para diferentes instrumentos y canciones. Sus inquietudes como compositor lo llevaron también a orquestar obras de otros artistas como la "Pavana" de Maurice Ravel, que en 1955 la transcribió para orquesta sinfónica.

El estilo de la obra musical de Contreras no se desarrolló de una forma muy definida como en la mayoría de los compositores de su época. Contreras escribió muy poca música de carácter nacionalista, por lo que comúnmente no se le ubica como compositor representativo de esta corriente.

Sin embargo, como integrante del grupo de los cuatro este compositor adquiere cierta importancia aun cuando su música se orientó por otros derroteros.

Como una de sus pocas creaciones nacionalistas se distingue su "Música para orquesta sinfónica", en la cual predomina un definido sabor mexicano en lo que respecta al tratamiento rítmico y las sonoridades.

Algunas otras de sus composiciones son: "Cuarteto de cuerdas número tres", "Divertimento para siete instrumentos" escrito en 1956, "Dos piezas para quinteto de aliento" correspondiente al año de 1969 y "Dos piezas para orquesta de cuerda" compuesta en 1970.

5 -- Otras perspectivas del nacionalismo en la música.

Algunos otros compositores que ofrecieron diferentes enfoques al movimiento nacionalista en la música de arte mexicana fueron entre otros Miguel Bernal Jiménez, Luis Sandí y Eduardo Hernández Moncada.

Aunque no fueron decisivas sus actividades como músicos dentro del desarrollo de la vida musical de nuestro país, sus composiciones y particulares conceptos nacionalistas constituyen una parte muy valiosa del movimiento nacionalista.

Miguel Bernal Jiménez nació en Morelia el 16 de febrero de 1910. Sus estudios musicales los realizó en la Escuela Superior Oficial de Música Sagrada, y posteriormente, en el Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma, donde

permaneció de 1928 a 1933, habiéndose graduado en canto gregoriano, órgano y composición.

Entre las actividades musicales que desempeñó se destacan la dirección de la Escuela Nacional de Morelia en 1936, y la fundación y dirección de un conservatorio en ese mismo Estado en 1945.

La música de Bernal Jiménez está constituida en dos aspectos básicos que le otorgan un eminente estilo ecléctico. Por una parte, predomina en su música un elemento de carácter sacro debido a su formación inicial, y por otro lado, su natural carácter nacionalista frecuente en los compositores de la época.

Como la gran mayoría de los compositores posteriores a Ponce, Miguel Bernal Jiménez fue un músico influido directamente por el ejemplo y la doctrina de Chávez acerca de la construcción de un arte nacional basado en el folclorismo y la utilización de la música popular e indígena.

La mayoría de sus obras observan una interesante fusión entre lo "sacro" y lo "nacionalista" que Bernal Jiménez ofreció como particular y característico de su instrucción. Su perspectiva artística ofrece un nacionalismo establecido como producto de una cultura y una civilización cristiana, y se manifiesta en su obra, como una síntesis de lo mexicano como historia y como sentimiento en la exposición de todos

los elementos representativos del proceso de formación del México actual.

Su ópera "Tata vasco", estrenada en 1941, está basada en la llegada del obispo Vasco de Quiroga a Michoacán en el siglo XVI. Esta obra es un drama propiamente religioso dividido en cinco actos, en los que se incluye el empleo de la melodía indígena en voz de los indios tarascos, el canto gregoriano expresado en los clérigos misioneros, y finalmente, las canciones populares románticas proceden de los conquistadores españoles.

Algunas otras obras que integran su producción son su poema sinfónico "Noche en Morelia" (1941), que evoca una escena en una iglesia con la insinuación de una orquesta de cabaret; "Sinfonía México" (1946), obra que ofrece una excelente exposición de la historia de México en sus cuatro movimientos titulados: "Tenochtitlán", "Aquella vieja España", "Mestizaje", y "Oración por la patria"; suite sinfónica "Michoacán" (1940); poema sinfónico "México" (1946); "Tres cartas a México", poema sinfónico estrenado en 1949; tres ballets intitulados "Navidad en Pátzcuaro", "Tingambato" y "El chueco"; "Cuarteto virreinal"; dos misas, un The Deum y muchas piezas para órgano entre la que se destaca el "Concertino".

Acerca de la obra artística de Bernal Jiménez, Moreno Rivas anota:

La imaginación armónica, el refinamiento instrumental y la complejidad de texturas permiten colocar la obra de Bernal Jiménez en una posición distinguida dentro del marco de referencia de la música nacionalista. Al apoyar su posición mexicanista en la idealización del material popular, la exaltación de la belleza melódica o la poetización de los temas folklóricos. 1

Luis Sandi es otro de los compositores mexicanos que ofrecieron particulares aportaciones para el enriquecimiento del movimiento nacionalista sonoro durante su última fase.

Junto con Miguel Bernal Jiménez, las composiciones de Sandi llegaron a afirmar la definición estilística e ideológica del nacionalismo musical de la década de los años cuarenta, la que establecía una dirección cultural sustentada en el rescate de la música popular y los elementos autóctonos de la cultura de México.

En 1938 Sandi estrenó su obra orquestal "El venado" en la que retomó danzas indígenas para su construcción orquestal. Esta composición, como muchas otras, constituye la afirmación de la doctrina de Chávez acerca del uso de la materia indígena.

"El venado" es el nombre de una conocida danza de los indios yaquis que es utilizada por Sandi en esta obra como materia prima de su composición. Hasta un grado muy notable la obra está regida por el mismo tipo de percusión característico de la música de los yaquis.

En "El venado" Sandi recurre al indigenismo no

1 Moreno Rivas, Yolanda. Rostros del nacionalismo en la música mexicana, p. 238.

prehispánico sino actual y traduce su esencia en la estructura orquestal respetando en lo posible el tema original.

Su ballet "Bonampak" fue estrenado el dos de noviembre de 1951 en la ciudad de México y también de éste existe una versión de suite dividida en cinco partes. Esta obra ejemplifica la tesis anterior del rescate del elemento autóctono mexicano y la gran labor que los últimos compositores posteriores a Chávez llevaron a cabo en favor de la recopilación de la música de las etnias indígenas de nuestro país.

En "Bonampak", Luis Sandi emplea melodías procedentes de los indios lacandones de Chiapas. La particularidad en Sandi, no es la simple, o tal vez, muy recurrida estilización de las canciones, sino más bien el mayor respeto al material original para acompañarlo de un arreglo de orquesta sinfónica. En la partitura incluyó el uso de diversos instrumentos indios de percusión para procurar un sonido casi idéntico al original.

En la última parte de "Bonampak" en su versión de suite, también empleó otra melodía indígena, esta vez perteneciente a los indios tzotziles originarios de San Cristóbal de las Casas en el Estado de Chiapas.

Una impresión acerca de "Bonampak" la hace Dan Malmstrom en "la música mexicana del siglo XX :

Como puede esperarse de una obra que hasta tal grado está basada en música india, hay muchas repeticiones de material rítmico y melódico. Este abundante uso de ostinatos puede parecer a veces monótono, pero sería casi imposible evocar una verdadera "sensación de música india", pasada o presente, sin cierta monotonía en la música. 2

Entre otras obras de Sandi también existe una composición titulada "Las troyanas", en que el autor evoca el pasado griego; dos ballets: "El día de difuntos" y "Coatlícue"; una suite sinfónica para pequeña orquesta titulada "Norte", con temas del México moderno; los poemas sinfónicos "Feria" y "América", y múltiples obras corales como "Mi corazón se amerita", con palabras de López Velarde; "Quisiera pedir" y "Canto de amor y muerte".

Luis Sandi nació el 22 de febrero de 1905 y fue un compositor que se ubicó entre dos generaciones, la representada por Chávez y Revueltas, y la constituida por el grupo de los cuatro. A la edad de 15 años ingresó al Conservatorio donde recibió clases de violín y canto; después de haber estudiado también composición, escribió su primera obra en 1926.

Durante su trayectoria artística fungió como director del Conservatorio y del Coro de Madrigalistas. Asimismo, en 1938, obtuvo el cargo de jefe de sección de música de la Secretaría de Educación Pública y en 1947 fue nombrado

2 Malmstrom, Dan. Introducción a la música mexicana del siglo XX, p.120.

subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes. Además de haber impartido clases en diferentes instituciones también apareció algunas veces como director de orquesta.

Eduardo Hernández Moncada nació en Jalapa, Veracruz, el 24 de septiembre de 1899. Tomó parte activa en el movimiento renovador de la música mexicana que encabezó Carlos Chávez, como profesor del Conservatorio, como director asistente de la Orquesta Sinfónica de México, como director de la Academia de Opera y como inspector de la sección de música escolar del departamento de Bellas Artes.

La obra artística de Hernández Moncada como compositor es muy escasa, sin embargo, sus diversas actividades durante el período de gestación del nacionalismo le otorgan cierta trascendencia como figura artística.

Sus pocas composiciones que denotan un evidente interés nacionalista son su primera sinfonía, estrenada por la Orquesta Sinfónica de México el 31 de julio de 1942, en la que el último movimiento contiene algunos ritmos mexicanos; una pieza para piano, titulada "La costeña"; un ballet denominado "Ixtepec" con temas procedentes del Istmo de Tehuantepec, estrenado en 1945, y finalmente, su segunda sinfonía de la que el mismo autor refirió:

El propósito que me animó al comenzar la obra fue hacer algo mexicano, simple, claro y espontáneo. Mi problema consistió en no caer en el folklorismo ni en el

rapsodismo. Entonces traté de situarme (mentalmente por supuesto) en un ambiente regional y traté de olvidar muchas queridas influencias y alguna técnica adquirida con muchos esfuerzos. 3

CONCLUSIONES ACADEMICAS

En el presente trabajo he pretendido exponer la trascendencia del nacionalismo mexicano en los terrenos de la música de arte.

Para lograr este objetivo elegí el género periodístico reportaje como un medio idóneo para la divulgación del tema, ya que, debido a la gran flexibilidad que el mismo ofrece en su estructura, me permitió proporcionar al trabajo un tratamiento lógico, serio y dinámico.

A través del reportaje pretendí exponer un panorama general del tema que abarcara desde las causas que propiciaron el nacimiento de este movimiento en México hasta su declinación expresada en las obras de sus últimos exponentes.

Asimismo, me he valido paralelamente de este género con el propósito de brindar un acceso sencillo del tema a todo tipo de lector, tanto al aficionado, como al lector común. Para este fin, fue indispensable el empleo de un lenguaje directo y claro que permitiese ilustrar de forma práctica el contenido y los elementos de la música nacionalista bajo un breve análisis de las obras más representativas de sus principales exponentes.

Por otra parte, fue necesario ofrecer datos biográficos de cada compositor para la mejor comprensión de sus

propuestas, ya que generalmente éstas evolucionan en atención a su situación histórica, geográfica, política y social.

Con el fin de generar un mayor dinamismo en la lectura procuré incluir diferentes tipos de entradas en algunos capítulos, que van desde la cita textual de los mismos protagonistas, hasta la descripción de algún concepto. Asimismo, en los primeros párrafos de cada capítulo incluí una breve información introductoria acerca de su contenido general con la finalidad de captar la atención del lector desde el inicio de cada uno, y en consecuencia, evitar en lo posible el abandono de la lectura.

A diferencia de algunos otros géneros periodísticos, considero al reportaje como un medio de divulgación eficaz, de profundo acercamiento y de gran flexibilidad expositiva, elemento vital de este trabajo que no pretendió llegar a una situación meramente interpretativa, sino por el contrario, a la exposición más clara y atractiva del tema central, cuya naturaleza evidente es poco difundida en México.

Uno de los principales problemas durante la elaboración de este trabajo fue traducir a un lenguaje llano algunos de los diferentes aspectos técnicos característicos de la música. En algunos casos, fue menester no profundizar en dicha información, sino simplemente ofrecer a cambio la

explicación de los elementos musicales indispensables para la comprensión general del tema. Sin embargo, en otros casos fue preciso evadir tales precisiones, ya que la inclusión de dichos datos, difícilmente atractivos y tal vez hasta innecesarios para la comprensión global del tema, lejos de generar un acercamiento por parte del lector con el tema, resultarían en un mayor distanciamiento con el mismo, o en el peor de los casos el abandono total de la lectura.

Ante estos propósitos, los alcances de este trabajo no pretendieron rebasar los límites de un acercamiento del lector común con la música de arte, por ello, el desarrollo del mismo pretendió ser lo más atractivo y dinámico posible, pero, simultáneamente evitando el llegar a una situación trivial. Asimismo, fue necesario establecer invariablemente cierto énfasis en evitar los aspectos puramente técnicos de orden musical, que obviamente exigirían por parte del lector un mayor conocimiento, y en consecuencia, su selectividad.

Finalmente, ante los objetivos perseguidos en el presente trabajo, los de exponer y divulgar un tema poco difundido, considero haber logrado un acercamiento simbólico a la música de arte mexicana, a pesar de no haber pretendido llegar a la última palabra en su examen, ni a la obtención de una obra especializada de ilimitado valor académico.

BIBLIOGRAFIA

ALCARAZ, José, Antonio. La música de Rodolfo Halffter. México,
UNAM, 1977, pags.61.

--- Arte y Crónica de la Revolución Mexicana. México, PGR,
1993, pags.177.

CARMONA, Gloria. Epistolario selecto de Carlos Chávez. México,
Fondo de Cultura Económica, 1989, pags.303.

CASTELLANOS, Pablo. Manuel M. Ponce. Recopilación y revisión de
Pablo Mello. Textos de Humanidades, Difusión Cultural, México,
UNAM, 1982, pags.73.

CONTRERAS, Guillermo. Silvestre Revueltas, genio atormentado.
México, Editorial Manuel Casas, 1954, pags.192.

COSIO VILLEGAS, Daniel. et al (y otros), Historia general de
México. Tomos I-II, El colegio de México, 1981. José Luis
Martínez, México en busca de su expresión. Jorge Alberto
Manrique, El proceso de las artes, 1910-1970. Carlos Monsiváis,
Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX, (tomo II),pags
1685.

DIAZ DU-POND, Carlos. La ópera en México de 1924 a 1984.

UNAM, 1986, pags.418.

ESTRADA, Julio. La música de México. Vol. II y IV, México,

UNAM, 1984, pags.167.

GARCIA MORILLO, Roberto. Carlos Chávez, vida y obra. México,

Fondo de Cultura Económica, 1960, pags.239.

GARLAND, Peter. Silvestre Revueltas. México. Alianza Editorial,

1994, pags.145.

GUTIERREZ NAJERA, Manuel. Crónicas y artículos sobre ópera y

teatro. México, UNAM, 1984, pags.472.

LENERO, Vicente. Manual de periodismo. México, Grijalvo, 1986,

pags.315.

MALMSTROM, Dan. Introducción a la música mexicana del siglo XX.

México, Fondo de Cultura Económica, 1977, pags.252.

MANZANOS, Arturo. Apuntes de la historia de la música. México,

SEP/SETENTAS, 1975, pags.174.

MAYER SERRA, Otto. Panorama de la música mexicana, desde la

independencia a la actualidad. México. El Colegio de México.

1941, pags.197.

MORENO RIVAS, Yolanda. Rostros del nacionalismo en la música

mexicana. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pags.257.

NAJERA ZAMORA, Manuel. Beethoven. México, ECLALSA, 1961,

pags.161.

ORTA VELAZQUEZ, Guillermo. Breve historia de la música en

México. México, Manuel Porrúa, 1970, pags.493.

ORTA VELAZQUEZ, Guillermo. Cien biografías en la historia de la

música. México, Olimpo, 1963, pags.275.

REVUELTAS, Rosaura. Silvestre Revueltas por él mismo. México,

Era, 1989, pags.301.

ROJAS AVENDANO. El reportaje moderno. México, Dirección General

de Publicaciones, 1976, pags.245.

---SILVESTRE REVUELTAS. México, PRI, colecc. Tradición en

la cultura, 1988, pags.45.

TELLO, Aurelio. Salvador Contreras vida y obra. México,

CENIDIM, 1987, pags.112.

VELASCO, Jorge. De música y músicos. México, UNAM, 1983,

pags.121.

VIVALDI, Martín. Géneros periodísticos. México, Prisma, 1970,

pags.276.

HEMEROGRAFIA

Nuestra Música. Galindo, Blas. "Compositores de mi generación".
pág.73, México, Revista trimestral, AÑO III, Núm. 10, abril de
1948.

Nuestra Música. ROMERO, Jesús C.. "Manuel M. Ponce, Premio
Nacional".pág.90, México, Revista Trimestral, Año III, Núm. 10,
abril de 1948.