

MUSICA MEXICANA

p o r

Esperanza Pulido

I

Para comprender la lenta evolución de la música culta en México, precisa remontarnos a los orígenes del mexicano actual, mezcla del indio y del español. Sin una comprensión justa de los fenómenos de atavismo y transculturación, el panorama permanece borroso e incierto. Por tanto, necesitaremos relatar, aunque sea someramente, el estado en que se hallaba la música a la llegada de los españoles a la tierra que habían de bautizar con el nombre de Nueva España.

Si, como prueba Paul Westheim (*Arte antiguo de México*), las artes plásticas no eran, entre los antiguos mayas y nahoas, un arte por el arte, sino que se valían de ellas para expresar, por su medio, la esencia religiosa de que estaban impregnados, asimismo, acontecía con la música.

La música era para aquellos pueblos antiguos del México actual un rito mágico y un incentivo social. "Los aztecas no tenían palabra equivalente a la expresión *bellas artes*, ni especulaban acerca de cuestiones estéticas (Vaillant. *La civilización azteca*). No existía el músico individual, el artista con personalidad propia. Un gran anonimato presidía el conjunto nutrido de cantos y ritmos destinados a las ceremonias rituales de los diversos meses del año.

Uno de los más famosos reyes nahoas —Netzahualcoyotl—, poeta, filósofo y vidente, fundó una Academia de Música, que lo era, en realidad, de todas las artes. Allí se reunirían los compositores para discutir sus melodías y ritmos, de común acuerdo con los poetas y los coreógrafos. Sus nombres permanecían en la penumbra: ninguno de ellos pasó específicamente a la posteridad, ni en los anales, ni en los códices. El compositor, el poeta y el coreógrafo eran hombres a cuyo cargo estaba la expresión mágico-ritual de la comunidad.

Más aún: la música no se escribía, ni siquiera en jeroglíficos. Los artistas creadores eran también maestros que enseñaban la ejecución e interpretación de sus obras a los jóvenes, por medio del oído. A fuerza de repeticiones infinitas lograban la perfección. Impecables debían de formarse los mancebos y doncellas adiestrados especialmente en escuelas ad hoc. Ellos aprendían a tocar los instrumentos, a danzar y a cantar. Ellas sólo debían ejercitar sus cuerdas vocales y los músculos de sus cuer-

pos. En el arte de la danza alcanzaron niveles de pulimiento que maravillaron a los primeros conquistadores.

Las artes plásticas se realizaban colectivamente. Así, también, la música. Sólo en ciertas fiestas del año, como la del *mancebo hermoso* y la de la *sal*, solistas de ambos sexos eran adiestrados largamente, para que muriesen al fin, tras el conjuro mágico de sus movimientos corpóreos: porque el sacrificio humano constituía el clímax exigido por casi la totalidad de los dioses del panteón azteca.

Relativamente a la técnica de la música azteca y maya, es casi seguro que sólo hayan conocido las escalas pentatónicas, que pudiéramos clasificar de mayores y menores. En algunas de las flautas antiguas (tlapitzalli), que posee el Museo de Antropología e Historia de la ciudad de México, ciertos investigadores han logrado producir armónicos. Pero ¿qué tubo, por pequeño que sea, no los contiene esencialmente? Claro está que los tubos, como las cuerdas vocales de los cantantes y las de los instrumentos musicales, son susceptibles de poseerlos con mayor o menor riqueza y esto les confiere, justamente, su colorido especial. Lo cual no prueba, por otra parte, que los antiguos mexicanos y mayas hayan sabido arrancarles su secreto a sus instrumentos de aliento para inventar escalas de un mayor número de sonidos que los producidos por el tubo libre y sus diversos registros.

Que existía concierto entre los instrumentos y las voces humanas lo sabemos de cierto por los antiguos cronistas. Y que según indicaban los corifeos a los coristas los varios cambios de tono característicos de su música, se afinaban con ellos los huéhuetls* (aflojando o estirando los parches) y se cambiaban las flautas, fue también motivo de comentarios calurosos de los observadores españoles que nos los transmitieron.

*

Al consumar Cortés la conquista de Tenochtitlán** cayó en su poder el resto del territorio mexicano (*mexicano* en el sentido actual del vocablo). Comenzaron a llegar entonces a las nuevas posesiones de España buenos misioneros franciscanos, entre los que no faltaban algunos músicos: Fr. Pedro de Gante, Fr. Francisco Ximénez y Fr. Juan Caro fueron los primeros maestros de música de los indígenas, que se impusieron la obligación de enseñar el canto llano a los nuevos conversos. Tratándose de las antífonas, la tarea debe de haberles sido fácil: las repeticiones in-

* Tambores.

** Capital del Imperio Azteca.

númeras en que incurren éstas se acordaban perfectamente con las aún más abundantes de los cantos y danzas rituales aztecas y deben haber ejercido sobre el indio la misma influencia que el copioso santoral católico, no menos abundante que el de los dos mil dioses (sic) nahoas de que hace mención el un tanto exagerado López de Gómara (*Historia General de las Indias*). Así como a este último factor atribuye Westheim la facilidad con que efectuaron los frailes la conquista religiosa de los indígenas, el otro pudo perfectamente —según nos parece— haber contribuido a la rápida absorción de la música eclesiástica por los nuevos súbditos de Carlos V.

Fr. Bernardino de Sahagún, cuya *Historia General de las cosas de la Nueva España* contiene una gran parte de lo que sabemos acerca de los antiguos aztecas y otras razas sojuzgadas por éstos, trató de introducir algunas melodías autóctonas en la liturgia católica. Como poseía ciertos conocimientos musicales, transcribió, o mejor dicho, parece que tomó, o hizo tomar al dictado algunas melodías nahoas, para introducirlas en su *Psalmodia Cristiana*, que hacía cantar a los indios en la lengua aborigen. De esta obra sólo existe un ejemplar en el mundo, pero como, desgraciadamente, las notaciones en cuestión no fueron incluidas allí al imprimirse la obra del benemérito fraile, es seguro que se hayan perdido para siempre. En la *Psalmodia Cristiana* sólo escribió Sahagún mensuras para los ritmos de las melodías nahoas.

Sea como fuere, el hecho de que los pueblos primitivos que en la actualidad habitan en regiones apartadas de los centros que llamamos civilizados, practiquen el pentafonismo, y únicamente el pentafonismo, no autoriza la contundencia respecto a lo que se cree ser base de la música azteca precortesiana. Los instrumentos habrán algún día de guiar, con mayor certeza, a los investigadores científicos.

Para nuestras observaciones nos basamos solamente en los hechos en que concuerdan la mayoría de los cronistas antiguos: todo tema poético recibía adecuada interpretación musical y coreográfica; las melodías y los ritmos se repetían infinitamente en el transcurso de cada danza y de cada canto.

La música religiosa europea aprendida inicialmente por los mexicanos concordaba con la última característica: las antifonas del canto gregoriano eran monótonas repeticiones de monodías y mensuras para cada versículo de los salmos y demás prosa litúrgica.

*

El siglo XVI es apropiadamente llamado Siglo de Oro de la Polifonía española. En los años subsiguientes a la caída del imperio azteca, Fernández de Castilleja sería maestro de músicos y compositores, tales como Morales, Guerrero y otros. Tomás Luis Victoria se convertiría en el más grande exponente del misticismo religioso en música.

En el siglo XVII los últimos quince años que pasó Victoria en España influyeron grandemente sobre la música religiosa de su patria. Esta influencia del maestro de capilla de las Descalzas Reales de Madrid había de extenderse hasta las principales colonias de ultramar.

Buenos maestros de capilla vinieron a las catedrales de la Nueva España. Gabriel Saldívar (*Historia de la Música Mexicana*) cita a Hernández Franco, Manuel Sumaya y otros, así como la existencia, en el archivo de la Catedral de México, de numerosas obras de la polifonía española e italiana.

A este respecto, los descubrimientos de Miguel Bernal Jiménez (compositor michoacano prematuramente fallecido), ofrecen mayores atractivos. En su ciudad natal (Morelia) y el antiguo Colegio de las Rosas —comúnmente conocido como de *las rositas*—, encontró el autor de *Tata Vasco* un archivo musical sumamente importante para el conocimiento de la música que se hacía y enseñaba en el México colonial del último siglo de la dominación española. Entre un gran acopio de música religiosa se hallaban una Sinfonía de Sarrier, una Obertura de Rodil, sonatas para guitarra, del tipo de las de Scarlatti, de autores anónimos, cantatas festivas, etc.

De Sarrier y de Rodil no existen datos en ninguna historia de la música, ni en enciclopedia alguna. Hasta ahora sigue ignorándose si se trata de compositores mexicanos, o de hispanos emigrados. Lo cierto es que estas obras encontradas por Bernal Jiménez les revelan músicos conocedores de su oficio y bien preparados en las técnicas clásicas de la composición. Eran admiradores de Haydn.

Con algunas de las principales obras de música secular encontradas en el archivo mencionado, organizó Bernal Jiménez un concierto presentado por la Sociedad de Amigos de la Música de Morelia en la tercera década de este siglo.

El Colegio de Santa Rosa de Santa María era una escuela de música para niñas criollas, fundada entre 1743 y 1746 y cuya clausura debió ocurrir entre 1857 (año de la Reforma) y 1882.

Entre las pocas personas que han tenido acceso al archivo musical de la Catedral metropolitana, el musicólogo norteamericano Robert Stevenson (*Music in Mexico*), tuvo ese privilegio. Según comunica en su

obra, encontró en el archivo en cuestión algunos villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz, musicados por el compositor José Agurto y Loaiza, maestro de capilla de la Catedral. Pero, como no se tomó la molestia de transcribir esa música, ni de averiguar cosa alguna respecto a la personalidad del citado compositor, seguimos ignorando su procedencia y tendencias.

*

La decadencia española en todas las artes tuvo por fuerza que repercutir en las colonias. "Cuando, a fines de la época colonial (Mayer-Serra. *Música y Músicos de Latinoamérica*) surge una gran figura representativa entre los compositores, todavía íntimamente ligada con las actividades eclesiásticas y teatrales de su tiempo —nos referimos al "diestro y acreditado" maestro *José Aldana*—, había ya decaído la música religiosa, después de su florecimiento en los siglos XVI y XVII, para dejar su lugar a la asimilación del clasicismo instrumental vienés (Haydn y Mozart) que aún determina la escritura de los primeros compositores de la colonia."

*

En el año de 1910 —muerte de Aldana y principio de la guerra de Independencia— comienzan los compositores mexicanos su propia lucha de independencia de la música religiosa, y su asimilación de las formas del teatro lírico y el salón. A principios de este siglo vinieron las primeras compañías de ópera italiana a la capital de la Nueva España. La primera ópera representada en el Coliseo Nuevo fue *Il Fanatico Burlato*, de Cimarosa, que en 1803 fue representado con el título de *El Filósofo Burlado*, impuesto por la censura.

Como en el resto del mundo, la ópera italiana produjo aquí un impacto formidable. Los compositores se dejaron influir por ella y se formó con prontitud un público de aficionados al *do* de pecho y al *mi* sobreagudo de tal o cual divo o prima donna.

La intensificación de esta característica comenzó a hacerse patente desde 1921, con la llegada de Manuel del Popolo, Vicente García y su compañía. De allí en adelante dominarían el panorama de las influencias Rossini, Donizetti, Verdi y Bellini. *Aniceto Ortega*, *Melesio Morales*, *Antonio* y *Octaviano Valle* y *Cenobio Paniagua* son los primeros compositores mexicanos de óperas escritas en un estilo imitativo italiano. Solamente uno de éstos —Melesio Morales— logró que su ópera *Ildegonda*,

estrenada en México el año de 1862 por la famosa soprano mexicana Angela Peralta, fuese representada una vez en Florencia, Italia.

Melesio Morales es también responsable de una superabundancia de música solanesca italianizante, de la que fueron campeones Felipe Larios, José Antonio Gómez, Luis Baca y Julio Ituarte.

Pero, como al mismo tiempo comenzaron a venir a México concertistas europeos de renombre, la reacción se produjo lentamente. *Aniceto Ortega* aparece como primer compositor mexicano romántico que se dejara influir por Beethoven y Weber; pero, desgraciadamente, estas excelentes influencias llegadas a México a mediados del siglo pronto habrían de ser contrarrestadas por las francesas, no de César Franck, Fauré y Debussy, sino de Massenet, Saint Saëns y los románticos de su tipo, que *Gustavo E. Campa*, a finales del siglo y primer tercio del siglo XX ejerciera en el Conservatorio.

De esta escuela procedieron, aparte del propio Campa, compositores como Rafael J. Tello, Estanislao Mejía, José F. Vásquez, Juan León Mariscal, Alfonso de Elías y otros.

Julián Carrillo, becado en Alemania, comenzó a escribir sinfonías de acuerdo con las técnicas de Reger, Strauss y Wagner, hasta que le entró la manía de los intervalos más pequeños que el semitono.

El nacionalismo, apenas esbozado por Julio Ituarte en sus Aires Nacionales de salón, tuvo como primer gran corifeo a Manuel M. Ponce.