

MUSICA MEXICANA

Por

Esperanza Pulido

II

MANUEL M. PONCE

Manuel M. Ponce, ofrece en su producción una trayectoria técnica y estética, dividida en varias etapas bien definidas.

De Ricardo Castro al Julián Carrillo, tonalista, todos escribieron música en un estilo unificado, procedente, ora de influencias francesas románticas, de la línea Massenet-Saint Saëns, ora de alemanas del tipo Max Reger-Reinecke.

Ponce, por el contrario, fue tributario de cuatro períodos, durante sus cincuenta y tantos años de compositor.

En el primero cultivó las formas de Lied y Danza. El estudio sistematizado de algunos tipos del folklore criollo de su país determinó en él una misión nacionalista enfocada unilateralmente. Este período inicial partió de 1900.

El segundo período abarca los años comprendidos entre 1909 y 1925. Después del primer viaje europeo del compositor, influyen en él poderosamente los románticos italianos de la escuela de Liszt, y su escritura comienza a adquirir brillantez pianística, por medio de un lenguaje prestado, pero tan lleno de inflexiones del criollo mexicano, que llegan estas a imprimirle un sello característico.

El tercer período podría llamarse el de "revisión de la técnica", que provoca un cambio total de medios de expresión. Este se extiende hasta 1933.

Por fin, la cuarta y última etapa, que termina con la muerte del compositor, en 1948, es, en realidad, un período truncado en plena evolución.

En ninguno de estos períodos sería posible considerar a Manuel M. Ponce como innovador de técnicas musicales; pero, como él mismo lo expresó: "...para el compositor que no es genial, existe un lenguaje accesible a todo el mundo, por medio del cual puede decir su mensaje."

Supo Ponce hacer suyos varios lenguajes. El de su época romántica sería, quizás, el que mayor personalidad había de darle; pero tuvo la desgracia de escribir una canción, cuya popularidad mundial le convertiría internacionalmente en "el autor" de la famosa "Estrellita" —melo-

día de la que él mismo se hizo solidario durante toda su vida, puesto que hasta reminiscencias suyas se escuchan en el Concierto para Violín—, una de las últimas obras de Ponce.

Formas de expresión del primer período

En la dancita del *Sarampión*, compuesta a los 8 años de edad, aparece ya un innato buen gusto armónico y la búsqueda de ritmos poco comunes.

Desde 1905, o sea, a la edad de 19 años, emprende Ponce el estudio consciente y sistematizado del folklore musical criollo de su país.

Sorprendióle grandemente encontrar en diversas y apartadas regiones de México una gran uniformidad de un tipo determinado de canción, que correspondía a un modelo específico, “como si los rapsodas populares —escribió— se hubiesen puesto de acuerdo para utilizar esta pequeña forma musical, vaciando en ella con variados ritmos y caracteres distintos la expresión de sus sentimientos profundos.”

Esta forma es la del *Lied*:

A—B

C—B (ritornello).

El origen campesino de tal forma se desconoce en México; pero lo cierto es que, convertida al ambiente mexicano impresionó hondamente a Ponce, influyendo en él desde que la descubrió diseminada por tantos rincones del país donde efectuó sus búsquedas.

Cuando la escuchó, al acompañamiento de guitarras, las armonías se limitaban a los acordes de tónica, subdominante y dominante (las famosas posiciones de “primera, segunda y tercera”, que en el lenguaje elemental de los guitarristas populares son características).

Entusiasmado con sus hallazgos decidió Ponce sacar estas melodías de su humilde condición y revestirlas con un lenguaje armónico y contrapuntístico, que les diere lustre y categoría en los centros urbanos. Comenzaron entonces a adquirir popularidad en los salones. Una editorial de la Ciudad de México las lanzaba al mercado, conforme le iban siendo entregadas por el compositor.

El idioma musical de Ponce comenzaba a enriquecerse con el contacto y el análisis de las obras de Chopin y los románticos franceses de la época.

Las primeras canciones mexicanas que armonizó —según confesión propia— le fueron transmitidas por labios maternos: “Ven, oh Luna” y “La Barca del Marino”, constituyen sus primicias nacionalistas y dan

la pauta para todas aquellas melodías analizadas en la parte correpondiente de este trabajo.

En esta primera etapa abordó Ponce otras formas pequeñas. La primera obrita que comenzara a singularizarlo fue una "Gavotta", en Re bemol mayor, dedicada a la Argentina, quien la coreografió e incluyó en su repertorio.

Esta no se sujeta a la forma de la gavota clásica, con la estructura seccional de dos en dos compases. La primera parte de la de Ponce, se divide en un par de períodos: las dos primeras frases constan de cuatro compases y las dos restantes de dos.

La segunda parte abandona la anacrusis característica, para hacer los oficios de una especie de Trío (ya que no de Musetta).

Tras el primer D. C. obligado, un segundo Trío se ampara de la anacrusis y va a dar al D. C. final.

Sus armonías son de acordes perfectos, acordes de séptimas, apoyaturas, retardos, modulaciones a tonos vecinos, etc. El segundo Trío mueve sus dos voces en contrapunto simple; pero con tan sencillos medios logró Ponce un ambiente criollo en la primera parte de esta obrita, en la que se oponen dos elementos: alegría y tristeza.

Las características que distinguen el tratamiento que da Ponce a la Canción Mexicana pueden determinarse por acompañamientos melódicos, en contrapunto con la canción; el uso oportuno y feliz de armonías cromáticas; modulaciones de sorpresa; apoyaturas largas productoras de efectos armónicos novedosos en la música mexicana; acordes de novena que, a partir del primer viaje europeo del compositor, habrían de abundar y de enriquecerse con alteraciones extrañas al acorde.

MELODÍAS DE LA PRIMERA EPOCA

La forma A-B, C-B del tipo de la canción mexicana en cuestión, fue comparada por el propio Ponce con la de la siguiente melodía sefardita:

Se pregunta Ponce * si fueron los judíos, en gran número establecidos en México desde los primeros años de la Conquista, quienes trajeron el modelo que ha perdurado en las canciones mexicanas hasta nuestros días.

Incumbe a otros la investigación de esta hipótesis de Ponce, por corresponder a los dominios del folklore. Nosotros examinamos un buen número de canciones mexicanas y comparándolas con la melodía sefardita en cuestión llegamos a las siguientes conclusiones:

*Escritos Musicales (Ed. Stylo, México, 1948).

Ej. 1

Musical notation for Ej. 1, showing three staves of music in G major and 3/4 time. The first staff contains two phrases labeled A and B. The second staff contains a phrase labeled C. The third staff contains a phrase labeled B.

La iniciación en anacrusis de la sefardita concuerda con la de nuestras canciones criollas del tipo específico, las cuales comienzan siempre así su frase A.

Aquella termina su primera frase con dos intervalos de segunda mayor descendente. La mayoría de las melodías mexicanas abundan en terminaciones descendentes, pero en las que se presenta con frecuencia un intervalo de 3ª mayor o menor, seguido de una 2ª mayor o menor, o viceversa ("La Barca del Marino", "Ven, oh Luna", "Soñó mi mente loca", "Isaura de mi Amor", etc.).

La segunda frase de la sefardita abandona la anacrusis. En cambio, la frase B de la mexicana la conserva en todos los casos.

Ej. 2

Musical notation for Ej. 2, showing four staves of music in G major and 3/4 time. The first staff is labeled "A Marchita el alma" and "B". The second staff is labeled "C". The third and fourth staves are labeled "B".

La canción mexicana prolonga en ocho compases su frase B, como lo había hecho con la A. Y para desarrollarse necesita una segunda parte, formada por la frase C, de ocho compases, y retorno a la B.

Como lo habíamos expresado anteriormente, esta forma mexicana de *Lied* impresionó profundamente al Ponce de la primera época, hasta el punto de hacerla suya en una gran cantidad de canciones nacionales, que llegaron a identificarse con el compositor característicamente.

Cuando se vale de las formas de danzas su melodía se vuelve libre, según ocurre con la gavota analizada y las danzas mexicanas; pero los giros melódicos conservan la influencia de la canción mexicana en toda esta primera parte de la producción ponciana.

Segunda etapa

El compositor nacionalista se desarrolla dentro del ambiente limitado de su país y busca nuevos horizontes.

Ponce nunca sintió la inquietud que más tarde había de caracterizar a Carlos Chávez y a sus secuaces: la fusión de todos los elementos mexicanos que forman nuestra nacionalidad. Ponce siguió la tendencia de la mayoría de los jóvenes de los países latinoamericanos, que no encuentran en los suyos plena satisfacción a sus anhelos: dirigirse a Europa en pos de perfeccionamiento.

Al compositor mexicano le atrajo, del Viejo Continente, Italia. Este hecho es significativo para situar las tendencias del joven Ponce, cuyo temperamento romántico le impulsa a buscar maestros como Marco Enrico Bossi y Luigi Torchi, compositores procedentes directamente de la escuela de Liszt y pertenecientes, en su patria, al grupo de los Sgambati y los Martucci.

Al llegar a Italia llevaba Ponce una técnica pianística no despreciable, por lo que en sus nuevos estudios de composición comenzó a utilizar los recursos propios del instrumento.

Afanoso de perfeccionamiento, en todos los dominios de su arte, toma de Italia lo que ésta puede darle en terrenos de la composición y, atraído por lo que oye decir de Alemania, se dirige a Berlín, para incorporarse a la Escuela de Altos Estudios Musicales y a la clase de Martin Krause; pero los estudios de composición que realiza allí no influyen en lo absoluto sobre su lenguaje musical, porque no se adaptan a su temperamento.

Regresa a México en 1909 y comienza a digerir lo absorbido en Europa. El nacionalista criollo ha enriquecido su técnica con todos los

procedimientos de la Escuela Romántica, sin por ello abandonar sus tendencias características.

El pianista y musicólogo Pablo Castellanos, reconoce en Ponce una calidad de "verdadero fundador del floklore estilizado de su país."¹ Mayer-Serra le llama "el Pedrell y el Albéniz de su patria."²

La Francia de Franck, Fauré, Debussy y Ravel; la Italia de Castelnuovo, Tedesco y Respighi, se hallaban por aquel entonces en pleno postromanticismo; pero como México conservaba sus poetas y sus costumbres románticas, Ponce, el músico, no podía sustraerse a las influencias del momento.

Según lo expresó Ponce en unas pláticas radiofónicas que, a guisa de entrevistas, se llevaron a cabo un poco antes de su muerte en la Ciudad de México, era aquélla la hora mexicana de Nicolás Rangel, López Velarde, el "Negrito Poeta", y en las *peñas* de estos poetas entraba el joven músico como en su casa.

Urbina improvisaba versos y Ponce tocaba lo que había escrito durante la semana. Era música de la llamada *de salón*, representada por mazurkas, vales, danzas y canciones arregladas y propias, que seguía produciendo el compositor a granel. Estas mazurkas, de las que publicó Ponce 18, seguían la forma de las originales polacas —terminación del primer motivo sobre el segundo tiempo del compás siguiente—, pero con libertad de expresión. Algunos giros de sus melodías traen a la mente algunas características de la canción mexicana. Uno de tales giros se expresa por una segunda mayor o menor (corchea con puntillo, seguida de semicorchea), descendiendo a una negra por intervalos de quinta y sexta (en ocasiones hasta una séptima).

De la Mazurka N° 17

Ej. 3



¹"Diversos aspectos de la obra de Manuel M. Ponce". Documento mimeografiado de la Asociación Musical Manuel M. Ponce, México.
²Música y músicos de Latinoamérica. W. M. Jackson, 1947.

En varias de estas mazurkas introduce Ponce una especie de Trío, en movimiento vivo y ritmo contrastado con el de la mazurka, terminando con Da Capo.

Por aquel entonces compuso Ponce su "Estrellita", según el modelo de la canción mexicana, con sus frases A y C en terminación femenina y la B en masculina. Aquí el salto de séptima descendente procede de una segunda mayor y se repite una vez en dos frases sucesivas, confiriendo a la melodía un tinte melancólico.

Comienza también, entonces, a abordar la canción libre, o sea, la interpretación musical de poemas específicos. Luis G. Urbina le inspira más que los otros poetas mexicanos del grupo.

(Continuará).