

ROTECA
-Guatemala
Vol.4
ep.-Dic.)

CULTURA DE GUATEMALA



Segunda Época



Año XVI, Vol. IV

Septiembre - Diciembre 1995

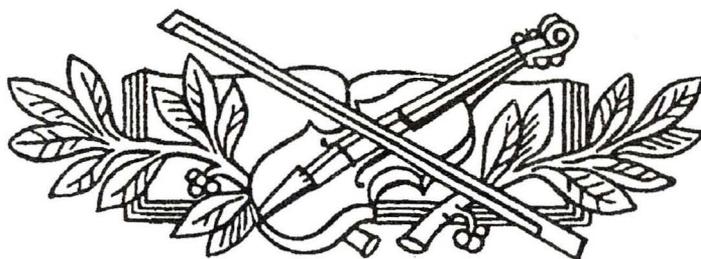
Anuario Musical 1995

*Una pequeña música nocturna (detalle). 1988.
Aceite sobre durpanel. 0.91 x 1.85 m.
Efraín Recinos.*

CULTURA DE GUATEMALA



Segunda Época



Anuario Musical
1995

Año XVI, Vol. IV

Septiembre - Diciembre 1995

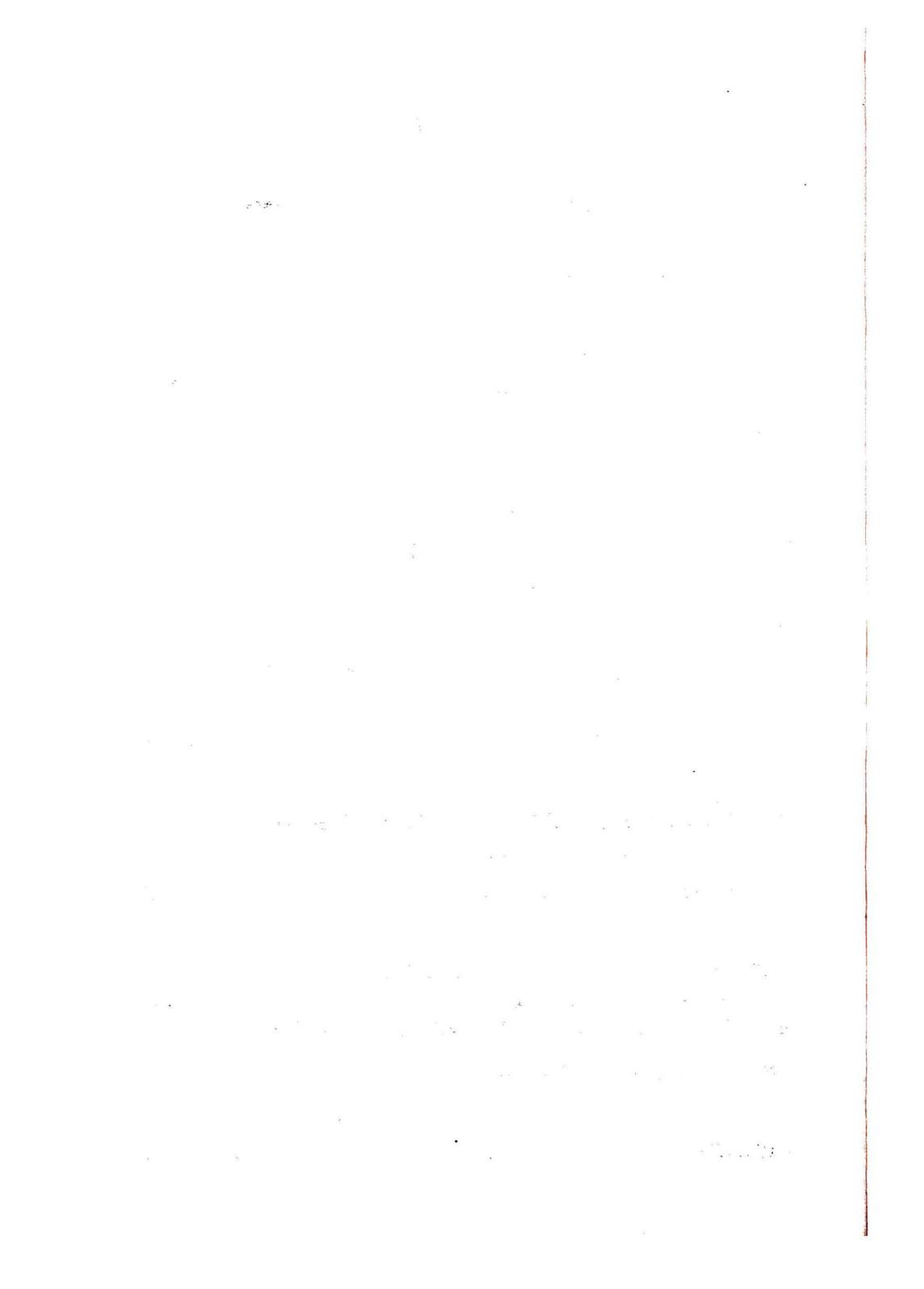
Lic. Gabriel Medrano Valenzuela
Rector

Licda. Guillermina Herrera
Vicerrectora General

Dr. Charles Beirne, SJ
Vicerrector Académico

ÍNDICE

	Pág.
PANORÁMICA DE LA MÚSICA AUTÓCTONA DE GUATEMALA	
<i>Mtro. Lester Homero Godinez Orantes</i>	7
HACIA UN LENGUAJE PROPIO DE LATINOAMÉRICA EN MÚSICA ACTUAL	67
<i>Mtro. Joaquín Orellana</i>	87
MÚSICA Y TECNOLOGÍA: UNA RELACIÓN INDISOLUBLE	
<i>Mtro. David de Gandarias</i>	121
ASPECTOS DE LA CULTURA MUSICAL EN PORTUGAL EN TIEMPOS DE J.S.BACH	
<i>Dr. Gerhard Doderer</i>	141
RENACE LA SINFONÍA "LA EXPOSICIÓN" DE INDALECIO CASTRO (1839-1911)	
<i>Dr. Dieter Lehnhoff</i>	149
LAS DESCONOCIDAS MEMORIAS DE JOSÉ EULALIO SAMAYOA: PROBABLE PRIMER ESCRITO AUTOBIOGRÁFICO CONSERVADO EN GUATEMALA	
<i>Dr. Luis Luján Muñoz</i>	183
DISCOS	195



PRESENTACIÓN

En el presente número, que es el segundo del Anuario Musical que por disposición del Sr. Rector de la Universidad Rafael Landívar, Lic. Gabriel Medrano, forma parte de nuestra revista Cultura de Guatemala desde 1994, tenemos el agrado de presentar diversos trabajos de destacados músicos y musicólogos sobre una variedad de tópicos.

Como complemento a las conferencias y foros que el Instituto de Musicología de la Universidad desarrolló durante 1995, se publican en el apartado “Estudios” de este número varios trabajos relacionados con dichas presentaciones.

De tal manera, el lector encontrará el estudio “Panorámica de la música autóctona de Guatemala”, del conocido marimbista e investigador Mtro. Lester Homero Godínez, trabajo que ya fuera expuesto por su autor en el I Encuentro Centroamericano de Música Folklórica y Contemporánea en San José, Costa Rica, pero que había permanecido inédito hasta la fecha.

Sobre la creación musical actual incluimos dos ensayos. Uno de ellos es un importante enunciado del compositor Mtro. Joaquín Orellana, titulado “Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica en música actual”, que apareciera en 1983 en el folleto *Recuento de una labor*, y que representa el pensamiento de Orellana acerca de la composición contemporánea; muchas de sus ideas han formado una tendencia que ha tenido un efecto palpable sobre numerosos músicos latinoamericanos. El otro ensayo que se refiere a la composición contemporánea se titula “Música y tecnología: una relación indisoluble”, y fue presentado por su autor, el compositor guatemalteco Mtro. David de Gandarias, en la Universidad Rafael Landívar, en mayo de 1995.

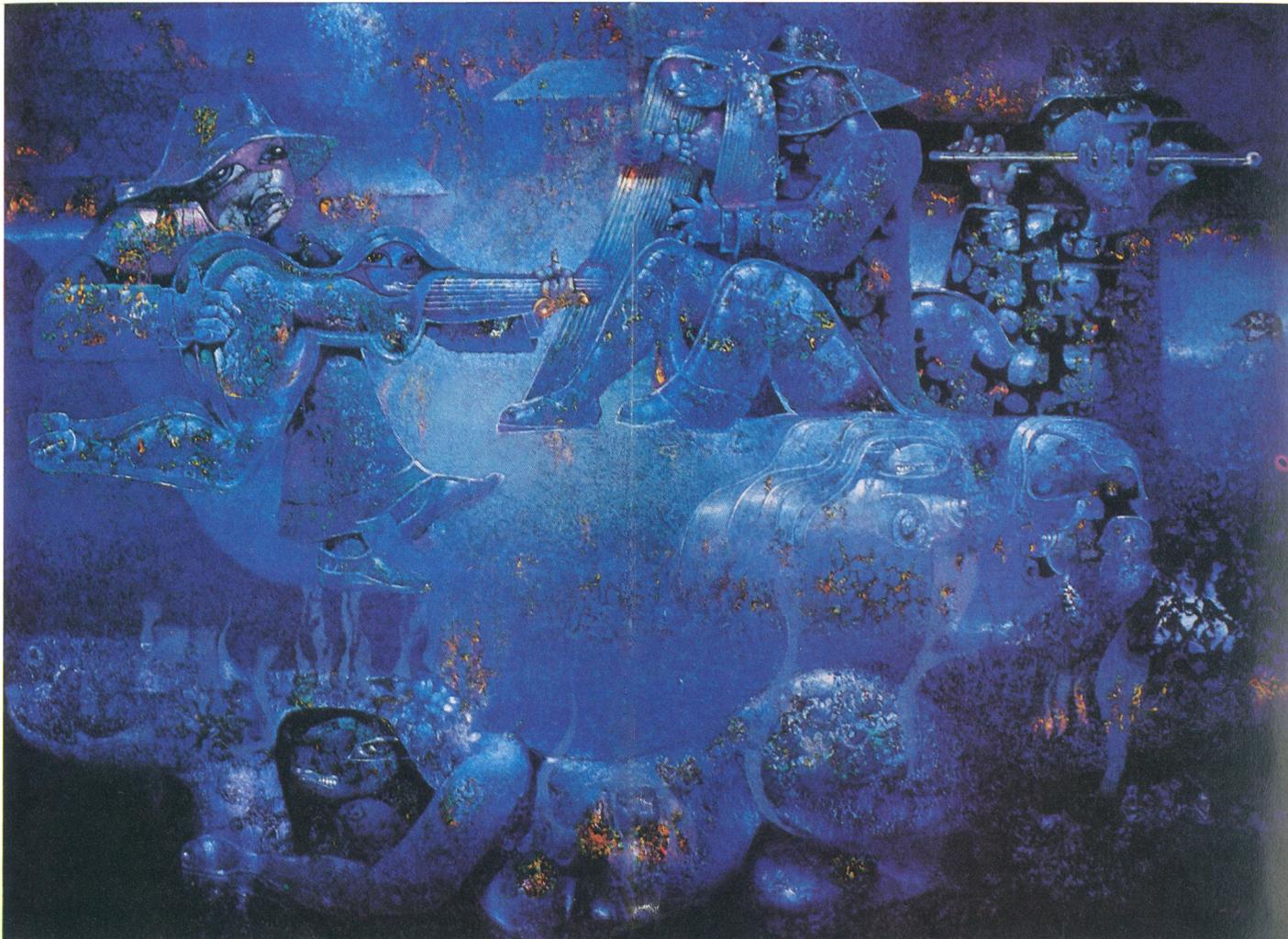
También figura el artículo “Aspectos de la cultura musical portuguesa durante la primera mitad del siglo XVIII”, disertación ofrecida en la Academia de Geografía e Historia de Guatemala por su autor, el musicólogo germano-portugués Dr. Gerhard Doderer, en marzo de 1995. Esta interesante presentación formó parte de las actividades de intercambio que se realizan entre el

Departamento de Ciencias Musicales de la Universidad Nova de Lisboa, Portugal, y nuestro Instituto de Musicología.

Se incluye también un informe sobre el diario del compositor José Eulalio Samayoa, descubierto por el historiador guatemalteco Dr. Luis Luján Muñoz.

En nuestro apartado “Acontecimientos” se informa sobre actividades musicales relevantes del año. Y finalmente, se ofrecen reseñas, respectivamente, de un libro y un disco —ambos de reciente publicación— para contribuir al interés en la publicación de material bibliográfico y discográfico sobre la música de Guatemala.

*Instituto de Musicología
Universidad Rafael Landívar*



*Una pequeña música nocturna. 1988.
Aceite sobre durpariel. 0.91 x 1.85 m.
Efraim Recinos.*

**PANORÁMICA DE LA MÚSICA
AUTÓCTONA DE GUATEMALA**

PANORAMICA DE LA MUSICA AUTOCTONA DE GUATEMALA¹

Mtro. Lester Homero Godinez Orantes

Advertencias preliminares

El presente estudio no constituye un trabajo folklorista, etnomusicológico o sociológico en el sentido estricto. Sí constituye un trabajo eminentemente musicológico consciente de las colindancias con las disciplinas arriba mencionadas, así como también representa un valioso documento que a dichas disciplinas presentará un soporte técnico más científico.

El tema es abordado por primera vez, por lo que el estudioso encontrará una nueva terminología que se propone de manera hipotética y que estará sujeta a discusión en vías de su perfeccionamiento.

Ha sido intención del autor presentar los dos primeros capítulos con la misma elocuencia descriptiva y analítica del tercero —afán simplemente difícil pero no imposible— que se promete para más adelante.

El término “música autóctona” como es utilizado en el presente trabajo quizá no responda a los requerimientos de los teóricos folkloristas. Aquí se emplea bajo una dialéctica empírica y tomando en consideración el concepto que el guatemalteco común tiene de dicho término.

Los capítulos y I y II se presentan a manera de hipótesis con base en lo que podría llamarse una dialéctica especulativa.

Al respecto cito: “Quizá ahora parezca que me he sobrepasado en interpretación, especialmente en aspecto que puedan parecer más como especulación que como conclusiones bien fundadas. Soy culpable, pero que quede bien claro que no presento más que hipótesis y, francamente, no veo la manera de presentar hipótesis sin especular”.²

No engañaré a nadie presentando ejemplos de música prehispánica e indígena de la colonia. Antes bien soy el primero en confesar tal imposibilidad por razones que se expondrán en el presente trabajo.

I. "Música" Prehispánica

Es imperativo, para efectos del estudio de la música folklórica actual de Guatemala, realizar una mirada retrospectiva hacia las manifestaciones o expresiones sonoras de los antiguos habitantes de la región denominada Mesoamérica (Paul Kirchoff, 1943) en cuyo contexto de encuentra situada la República de Guatemala, en búsqueda de las posibles raíces de las mencionadas expresiones.

Cabe mencionar, no obstante, que dicho intento ha resultado en la mayoría de los casos bastante desalentador; **primero**, porque dichas manifestaciones fueron realizadas en un plano abstracto y no consta que los antiguos habitantes de esta región hayan desarrollado técnicas para la perpetuación física de esas expresiones —como en el caso del lenguaje— por medio de la escritura a través de jeroglíficos, idiogramas, etc., mismos que afortunadamente han sobrevivido hasta nuestros días y que por ese hecho han facilitado la labor de los estudiosos; **segundo**, porque pocos especialistas musicólogos han incursionado con éxito en este campo de estudio, que sin embargo, ha sido bastante

bien aprovechado por antropólogos, arqueólogos, etc., planteándose por ello la dificultad de reconstruir nuestro pasado sonoro. A pesar de ello, no se excluye que en futuros estudios de las culturas precolombinas puedan encontrarse claves que conduzcan a la asociación de una frase hablada—usual o ceremonial— con un germen o embrión melódico, todo ello a partir de los vestigios arqueológicos que han perdurado hasta la actualidad.

En otras palabras, se plantea la posibilidad de que el mismo legado arqueológico actual, que incluye glifos o idiogramas, nos esté presentando además de su significado semántico estricto o simbólico, una idea melódica (para lo cual entenderíamos por melodía a toda línea de sucesión de sonidos con sentido relativamente coherente). Este planteamiento se basa en que algunos temas musicales indígenas actuales se manifiestan casi como lamentos o expresiones que en la mayoría de los casos llevan asociados algún significado usual o ceremonial.

Un ejemplo es la expresión ceremonial “matiox tat” (que en Cackchiquel significa “Gracias a Dios”), cuya inflexión hablada es imitada en forma aproximada por la chirimía. Esta expresión además lleva asociada la expresión gestual o reverencia de etiqueta de que habla Rojas Lima (1985).

Bajo estas premisas, es fácil deducir que antiguamente se conoció el canto, si con esta palabra designamos aquellas expresiones sonoras emitidas con la voz humana incluyendo las manifestaciones del lenguaje usual o ceremonial, que, según se ha demostrado, constituyen antecedentes primarios del canto. No obstante, no debemos descartar que las emisiones, modulaciones o expresiones con la voz nacen con el hombre mismo. (Esto nos explica porqué ya en la época colonial posterior, debido a la amenaza, represión y/o discriminación a que el indígena estuvo sometido, éste se inhibió de cantar, viéndose obligado a instrumentalizar sus expresiones).

Ahora bien, las expresiones sonoras y otro tipo de manifestaciones culturales de los pueblos prehispánicos de Mesoamerica tuvieron siempre

connotaciones de índole metafísica, con algunas excepciones de aspectos de la vida cotidiana. Pero en general, en el caso de las expresiones sonoras, consta que estas siempre estuvieron relacionadas o asociadas con los ritos ceremoniales religiosos, místicos o mágicos, debido a que eran pueblos de organización teocrática. Esto es uno de los elementos más importantes e ineludibles en posteriores estudios por parte de musicólogos de estas culturas, en vías de las más justas aproximaciones y explicaciones de tales expresiones.

En lo que respecta a los muchos instrumentos y útiles sonoros (para usar la expresión de Joaquín Orellana) encontrados por los arqueólogos, debo decir que si bien es cierto que constituyen un material valiosísimo, para efectos de la reconstrucción del pasado sonoro de Mesoamérica resultan infortunadamente limitados, a pesar de los esfuerzos de algunos especialistas por lograr dicha reconstrucción. Se han hecho clasificaciones, análisis e inventarios de tales piezas como ocarinas, flautas de barro, instrumentos aérofonos zoomorfos o antropomorfos, llegándose a la conclusión que los mismos presentan características individuales

muy particulares, impidiéndose una panorámica de conjunto que permita establecer sucesiones tonales a base de consenso de elementos comunes, con lo que se podría determinar escalas tipo o patrones interválicos. Es por ello que, aplicando los códigos musicales de la cultura hispano-europea, subsisten dudas como las siguientes:

- ¿Qué patrones rítmicos determinaron dichas manifestaciones?
- ¿Qué tendencias y estructuras melódicas las rigieron?
- ¿Qué compás o compases predominaron?
- ¿Existió, cuando menos, una forma estructural?
- ¿Conocieron la armonía en algún nivel de desarrollo?

Se conoce un buen número de trabajos con diversos enfoques acerca de la música prehispánica, de los cuales se deduce que la afirmación en el sentido de lo infructuoso de la reconstrucción de nuestro pasado sonoro es lamentablemente válida. Me permito comentar algunos:

Felipe Flores Dorante y Lorenza Flores García.
Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos: silbatos mayas.

Este constituye un interesante trabajo sobre material arqueológico, que según apuntaba al principio de este ensayo, ofrece la facilidad de tener prestancia o concreción. Ahora bien, por ser específico ya es limitado, persistiendo las dudas ya planteadas anteriormente en el plano técnico-musical.

E.Thomas Stanford. *Sobrevivencia de la música Prehispánica en México.*

Comentario sobre algunas grabaciones de música prehispánica de México hechos en la actualidad. Este trabajo es altamente especulativo y conjetural, pues aún no se han establecido criterios para detectar lo prehispánico en las manifestaciones actuales.

Gerard Béhague. *Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical.*

Considero que este estudio tiene una enorme aplicación en la actualidad y en tiempos pasados bastante recientes. Pero en lo que respecta a su aplicación al campo prehispánico es realmente arriesgado, por cuanto el concepto de la ejecución

musical es un concepto de la cultura hispano-occidental, a pesar de las abundantes justificaciones, ajustes y acomodaciones un tanto forzadas del autor. En otras palabras, no se considera que la ejecución haya sido objeto primordial en la realización de las manifestaciones artísticas, aunque sí pudieran haber existido normas y códigos.

Henrietta Yurchenko. *Estilos de ejecución en la música indígena mexicana con énfasis particular en la Pirecua Tarasca.*

La autora confiesa la escasez de material de estudio de la música indígena en la colonia, y tanto más, de la música Prehispánica.

Max-Jardow Pedersen. *La música maya: Producción del significado musical en oriente del estado de Yucatán.*

El nombre eriza el cabello. Este trabajo se refiere a la importancia de la música en algunas poblaciones denominadas por él "Mayas" del Yucatán (México) en la actualidad. Debemos recordar que ni aun etnógrafos o antropólogos de renombre internacional han asegurado que los

actuales habitantes de la región maya, sean realmente descendientes de los verdaderos mayas que según se sabe, “desaparecieron misteriosamente hace muchos siglos”. El nombre del trabajo confunde, pues ni más ni menos se refiere a connotaciones actuales de la música en poblaciones yucatecas.

Conclusiones

- 1) La insistencia en el uso del término “música” para referirnos a las “expresiones sonoras” de las culturas prehispánicas puede llevarnos a una búsqueda que quizá sea equivocada. Es decir, es posible que dicho término nos haga buscar algo que no vamos a encontrar, por tratarse de un concepto que contiene códigos propios de la cultura hispano-europea. Se ha demostrado que toda manifestación “artística” de dichas culturas estaba integrada a las prácticas religiosas, rituales y ceremoniales, y bajo ese criterio deben estudiarse. Por tanto, el término expresiones sonoras es bastante más amplio y posee la neutralidad adecuada.

- 2) Estos razonamientos y otros muchos más, que a la larga devienen en conjeturas o especulaciones aventuradas son el resultado de la falta de material de referencia que permita al investigador de las expresiones sonoras realizar estudios con base científica; es decir, dichas expresiones no tuvieron materialización física que subsista a través del tiempo, al contrario de los vestigios arquitectónicos, escultóricos, pictóricos, de cerámica, etc., que han facilitado la labor del investigador en general.

- 3) La asociación del lenguaje con elementos melódicos puede ser uno de los caminos más viables hacia la posible reconstrucción de nuestro “pasado sonoro”.

Reflexión

La cita de Paul Schmidt “Ordinariamente se pensaría que los motivos decorativos constituyen el ejemplo por excelencia de lo estético”,³ me hizo reflexionar sobre diversos yerros en la supuesta calificación del material arqueológico de las culturas prehispánicas. Aunque Schmidt no quiso decirlo

en este sentido, creo que hemos abusado un tanto sobre dicho material al aplicar nuestros conceptos estéticos para calificarlo.

Por ejemplo, es práctica usual de un pintor, pintar para exhibir o exponer. Pero para los mayas, en contraste, prevalecía el contenido simbólico místico-religioso en las decoraciones o impresiones, sin sospechar que adelante serían calificados como objetos de arte, no siendo ese su objeto. Existe pues una enorme incongruencia al buscar valores estéticos propios de nuestra cultura en objetos o piezas provenientes de otras culturas.

II. La Música indígena durante la Colonia

Consideraciones Preliminares

Sobre este tema, que se aborda por primera vez en Guatemala, debo comenzar confesando la escasa supervivencia de material de estudio y de consulta que se pueda encontrar hasta la fecha. Este lamentable hecho se debe a causas que tienen

explicación lógica si tomamos en cuenta los móviles de conquista y sojuzgamiento que los españoles tuvieron respecto a las culturas indígenas autóctonas americanas.

Posterior a la dominación militar en la conquista, el español, que tomó posesión de estas tierras en nombre de Dios y de los Reyes Católicos, se urgió en encontrar mecanismos para la perpetuación del control del poder, planteándose los mismos en dos sentidos:

- a) La Represión Física, y
- b) La Represión Religiosa.

La flagelación y otros castigos físicos hasta la muerte estaban destinados a todo aquel indígena que se rebelara a la autoridad de los conquistadores, y también al que se negara a aceptar el Evangelio. Por lo tanto, fue práctica lógica y usual para el español en el logro de sus propósitos, la absoluta negación de los valores culturales de los indígenas y la consiguiente imposición de los valores culturales hispano-europeos.

Sucede, sin embargo, que el indígena también busca mecanismos que le permitan la preservación de su identidad que se ve cruelmente menospreciada. El indígena comprende que no le será fácil evadir el dominio español y opta por convivir inteligentemente con él. Resulta irónico, no obstante, que sea el mismo español quién proporcione dichos mecanismos al indígena.

Los religiosos españoles, en su afán de ganarse la confianza del indígena, comienzan a darle participación en la organización de la iglesia y las distintas agrupaciones coadyuvantes de la misma tales como cofradías, hermandades, etc., que si bien es cierto que son entidades eminentemente hispanas, en manos de los indígenas comienzan a adquirir diferentes características, dándose inicio al surgimiento del concepto Cofradía Indígena.

La Cofradía Indígena y su importante significado es objeto de un brillante estudio del antropólogo guatemalteco Dr. Flavio Rojas Lima, quien califica a dicha entidad como “reducto ideológico” del indígena y bastión de una inteligente resistencia pacífica conservada hasta la fecha.⁴

David Vela, también guatemalteco, habla al respecto de una especie de mimetismo o camuflaje cultural que ocultaba todas las tradiciones y las manifestaciones de los indígenas hábilmente disfrazadas, bajo la apariencia de la cofradía.⁵

Desde aquel entonces, la Cofradía Indígena ha jugado un papel de suma importancia que había sido pasado por alto por la gran mayoría de historiadores, de manera que, si bien es cierto que el trabajo de Rojas Lima no es el primero sobre el tema, sí es el primero en reorientar el valor de la Cofradía Indígena como la máxima entidad de la organización indígena durante la colonia.

Dice Rojas Lima:

“Se intenta finalmente una interpretación de la Cofradía Indígena como una categoría específica, como una especie del género, como un subtipo, que merece tratarse como una unidad particular de análisis debido a sus peculiaridades y a la trascendencia que alcanzara en un contexto histórico-social determinado”.⁶

La relación del concepto Cofradía Indígena con el presente trabajo, tiene su razón de ser cuando se entiende a dicha entidad como máxima entidad de preservación de los valores culturales ancestrales de los indígenas y como un puente o vehículo de continuidad del pasado prehispánico al presente contemporáneo. Este valor se observa hoy en día en la autoridad que los cofrades, principales o alcaldes de las cofradías sobrevivientes, aún mantienen sobre sus comunidades, decidiendo sobre la conveniencia o no de las actividades de la población, el manejo del calendario ceremonial de raíz prehispánica, las fechas propicias para el mercadeo, agricultura o cosecha. Y en las actividades ceremoniales deciden, según la tradición, qué tipo de música o de toques se utilizarán en las fiestas; las danzas o bailes tradicionales, los ritos, la comida, etc. Se deduce, por lo tanto, que fue la cofradía la que propició el fusionamiento de valores indígenas autóctonos con valores hispano-europeos, dando origen a expresiones artísticas nuevas y adquiriendo la música una más clara definición.

La música indígena que surge ya definida por contener elementos cualificativos tales como

compás, armonía, tonalidad, etc., la adopción del sistema temperado europeo y otros elementos, no admitió mayor influencia en aspectos melódicos y estilísticos, presentando una fisonomía muy particular con grandes diferencias en relación a la madre música hispana, y al resto de Mesoamérica, hecho que es señalado por Raymond Pilet y por Roberto Garfias en la siguiente forma:

“En lo que se refiere a la autenticidad indígena de las melodías ella se puede afirmar por su carácter especial, por la raza de los ejecutantes, por los instrumentos con los cuales se interpreta pero sobre todo porque en el país son consideradas por todas las personas como indígenas”. Se debe hacer notar que todas las melodías son en tres tiempos y en escala mayor, tal como son las melodías primitivas. El modo mayor encaja maravillosamente con los campos bañados de sol, y la leyenda del dios que llevara la música del sol a la tierra es una idea poética muy ingeniosa. Es la música de un país donde las condiciones de vida

debieron ser relativamente duras; aunque la historia no ha sido aquí más terrible que en otros lugares y, como se anotó anteriormente, una parte de Guatemala fue anexada pacíficamente por los conquistadores.

Si estos aires no son indígenas, deberían ser españoles, porque los españoles son, por así decir, los únicos europeos que han permanecido por mucho tiempo en Guatemala. Ahora bien, he vivido en España y conozco la música popular de este país y nunca he escuchado ni encontrado en las colecciones inspeccionadas, música similar a la guatemalteca. De todas maneras, existe además un obstáculo físico en lo que se refiere a la introducción de la música castellana. Como ya lo expresé anteriormente los indígenas no cantan, mientras que los españoles poseen una música esencialmente vocal, Interpretar esta música en instrumentos indígenas debió ser muy difícil; uno no puede

imaginar las caprichosas melodías andaluzas interpretadas en flautas, chirimías o marimbas.

Sin poder cantar los aires españoles, los indígenas no pudieron haber adaptado además los instrumentos destinados para acompañarse; la guitarra y otros instrumentos de cuerdas les son casi completamente desconocidos. Nunca emplean las castañuelas. Sus instrumentos son los de antes, es decir, instrumentos de viento y de percusión muy primitivos y tal vez debido a una falla natural, ellos han debido conservar su música original más pura que la de otros pueblos".⁷

El etnomusicólogo mexicano Roberto Garfias, dice lo siguiente:

“De cualquier manera, si la marimba es tocada en los Altos de Guatemala reteniendo elementos de la culturas africana o si también, se incorporaron o

no, elementos de tradiciones musicales europeas, se ve claro que esta música es notablemente distinta de cualquier otra música de marimba de México y Centroamérica y pertenece a otras culturas indígenas o mestizas. Esto se aplica tanto en la técnica de ejecución como en la forma de la música”.⁸

Con respecto a la adopción de instrumentos musicales por parte de los indígenas como la marimba, la chirimía, el violín, el arpa, la guitarrilla, etc., ésta se dió definitivamente en el seno de la Cofradía Indígena. Es decir, podemos afirmar que en la adopción de instrumentos extraños, prevaleció el criterio de la Cofradía Indígena sobre la imposición española, por cuanto dichos instrumentos conservan sólo la apariencia ajena pero en el fondo ya son enteramente indígenas como lo confirman las siguientes características: 1) construcción rústica, 2) materiales de fabricación extraídos del medio natural circundante americano, 3) accesorios tales como cuerdas de violín o arpa, boquilla de chirimía, arco para las cuerdas, etc., adaptados de materiales autóctonos, y 4) técnicas de ejecución totalmente

rudimentaria con elementos estilísticos peculiares muy particulares.

Cabe señalar que los cofrades o autoridades de la Cofradía realizaban un Ritual de Ofrecimiento del uso de tales instrumentos a los santos y a Dios y los sacerdotes, Chuchkajaus, brujos o zahorines, dictaminaban si los tales “eran del agrado de los santos”, fallo al cual nadie se opondría posteriormente.

Los cronistas e historiadores coloniales participaron del menosprecio o bloqueo cultural hacia el indígena practicado por los españoles como medio de garantizar el control del poder. Ello nos explica porqué la escasez de material de investigación y de estudio de la realidad del indígena durante la Colonia, en contraste con la vastedad de datos, documentos, libros, actas, hechos, etc. de la vida del español y luego del criollo y del ladino actual. Suficiente con recurrir al Archivo General de Centroamérica, Archivo General de la Nación, Academia de Geografía e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, iglesias, conventos y demás instituciones religiosas para constatar la

injusticia histórica de menosprecio a la cultura indígena a través de cerca de cuatro siglos de colonialismo, quedándonos estupefactos de que aun en la actualidad se siga practicando lo que llamaríamos una discriminación cultural. En los últimos cien años, la música indígena ha recibido día a día la creciente presión de los valores culturales que le rodean, y sigue el indígena librando una épica batalla por la preservación de sus valores. Esta presión está ejercida por las instituciones estatales (la Educación, por ejemplo, que en este caso sería más una alimación para caer en la enajenación), y otras.

Conclusiones

- 1) Para el estudio de la música indígena durante la Colonia se señala la incompetencia de las entidades estatales y academias, y surge como única fuente posible, la Cofradía Indígena, en cuyo seno se establece la expectativa de encontrar valiosos elementos, documentos, etc., que conduzcan a tal reconstrucción.
- 2) La música indígena surge de la combinación de elementos prehispánicos autóctonos y de

elementos de la cultura hispano-europea. La fisionomía no obstante, resulta original y muy particular, con abismales diferencias tanto de la música hispana como la del resto de Mesoamérica, como lo corroboran Raymond Pilet y Roberto Garfias en las obras citadas.

III. La Música autóctona actual

Finalmente y entrando en materia técnica diremos que entendemos por música autóctona en Guatemala a todas aquellas expresiones musicales con características de ancestro indígena, dentro de la cual encontramos dos grandes grupos claramente definidos:

1. La Música Indígena
2. La Música Pseudo-Indígena

1. La Música Indígena

La música indígena es la música propia y característica de la Etnia Indígena actual de nuestro país. Hablar de autenticidad de esta corriente es tan arriesgado como hablar de autenticidad étnica, a estas alturas de complejidad social, por lo que los parámetros que limitan o definen dicha corriente son bastante aproximados. Puede agregarse, no obstante, que difiere notablemente de la música indígena norteamericana, mexicana, suramericana y del resto de Mesoamérica.

La búsqueda esencial de la línea melódica de la música indígena guatemalteca es el encuentro de un gozo sublime en un plano de introversión profunda, por medio de ciertos estados de melancolía y tristeza. Así mismo algunos temas presentan aspectos de rogativa al Ser Supremo o a los Dioses, personificados en los actuales santos católicos, en una especie de mimetismo cultural conformado en el seno de la Cofradía Indígena. Una tendencia y reiteración hacia notas altas de la escala, evidencian esa característica de rogativa o búsqueda de “alturas celestiales”. Las frases en los tonos medios

presentan aspecto de “lamento”. Dichas frases “niegan” la estructura de los 8 o 16 compases. Un *Leitmotiv* es desarrollado recitativamente y con toda espontaneidad sin apego a una definición estructural “a la occidental”.

La forma estructural básica o generalizada (aunque no estricta) de la música indígena guatemalteca puede formularse así:

E+T+D+T+R

En la que **E** significa Entrada, que representa más la intención de imprimir el carácter interpretativo de la pieza, que una mera introducción; **T** es el boceto aproximado de un tema o motivo fundamental, no definido estrictamente; **D** podría concebirse como un desarrollo, pero más que eso es una recreación improvisada o variaciones de los ejecutantes; y por último un remate **R** para finalizar la pieza. Esta forma es aplicable tanto a toques ceremoniales como a los distintos tipos de son autóctono.

En cuanto a los patrones armónicos, se reducen a combinaciones infinitas entre el Primero

(I) y Quinto (V) grados armónicos. En algunos casos se agrega el cuarto (IV) grado, y en casos extraordinarios se incluyen el Tercero (III) y Sexto (VI) grados, como se observa en algunos sones de Huehuetenango.

La estructura rítmica es la medida ternaria en compases de $3/8$, $3/4$ y $6/8$ (este último batido en dos), aunque se conocen danzas de procedencia indeterminada en compases binarios, $2/4$ o $2/2$.

Dividiremos la música Indígena en:

1.1 Música Ritual

1.2 Sones Tradicionales

1.1 Música ritual

En términos generales, la música indígena es ceremonial. Por ello, muchas formas encuentran su razón de ser y su función específica dentro de determinados ritos o actos ceremoniales, tales como cambios de cofradías, celebración de días mayores, rogativas al Santo Patrón, procesiones y otros actos que cuentan con un “toque” musical específico. Por

su dotación instrumental la dividiremos en:

1.11 Pito y tamborón

1.12 Flauta de caña y tamborón

1.13 Chirimía y tamborón

“Toque” es el nombre genérico de las formas expresivas de la música ritual. Existen por lo tanto, “Toque de procesión”, “Toque ceremonial”, “Toque de Cofradía” (e.g. “toque de la cofradía de San Pedro”). Estas expresiones se hallan íntimamente ligadas a la organización de la Cofradía Indígena, y son los cofrades principales quienes por tradición determinan el “toque” a ejecutarse, confirmándose así que es la cofradía la máxima entidad de conservación y preservación de tradiciones indígenas. En la actualidad existen “Toques ladinizados” como resultado de la inquietud creativa del ladino guatemalteco, pero estos solamente tienen validez como expresión artística, pues las cofradías desconocen estos toques.

1.2 Sones tradicionales

El *son* es la forma tradicional guatemalteca por excelencia, y es la forma más importante de la música indígena. Acerca del vocablo *son* se especula que se deriva del término inglés “song” que significa canción o canto. Se cree que por la palabra “song” los angloparlantes del Caribe durante la expansión colonial de Gran Bretaña (aproximadamente siglo XVII) generalizaban todo tipo de formas musicales populares. Luego, ese término se difundió a otras regiones americanas, aunque fonetizado al español y con características diferentes.

Ello explica por qué en la América de hoy se designa con la palabra “son” a formas musicales populares diferentes como el son cubano, que es forma musical afrocaribe conocida fuera de Cuba como salsa; el son montuno, también afrocaribe de la costa panameña y colombiana, de carácter más cadencioso; en México el son jalisciense en el área de Tecalitlán, Jalisco; el son jarocho o veracruzano, en el cual encuentro mucha familiaridad con la jota aragonesa; y el más indígena, el son huasteco, cuya área de dispersión la encontramos en la parte

Norte de Veracruz y el Estado de San Luis Potosí. Este son tiene relación de parentesco con el huapango, conteniendo estos tres sones la característica común de ser ternarios. El son de Guatemala es, entre otros más, el objeto de nuestro estudio.

Son autóctono o tradicional

Este son contiene la mayor cantidad de elementos de la etnia indígena interpretada en su contexto socio cultural y de locación, sin relativas o rebuscadas alteraciones, arreglos o mutaciones. Se escribe generalmente en compás de 3/8, aunque se encuentran algunos ejemplos en compases de 3/4 y 6/8. Precisamente el compás y el patrón rítmico constituyen los principales elementos que evidencian la influencia de la cultura hispano-europea. Podríamos, por deducción, asegurar que el *son tradicional* surge de la combinación de elementos rítmicos melódicos indígenas con compases hispano-europeos, entendiéndose que el contenido armónico va implícito con toda definición melódica.

La línea melódica la ejecuta, en marimba sencilla, el Tiple o Primerista con técnica de dos baquetas a octavas, terceras o sextas; o de tres baquetas a octava y tercera o a octava y sexta. El acompañamiento lo ejecuta el centro, a tres baquetas y el bajo a dos baquetas a octavas quintas y cuartas, quienes ejecutan únicamente en el 2o. y 3er. tiempo de cada compás, haciendo caso omiso del Primer tiempo fuerte del compás.

El área de dispersión del son tradicional o autóctono se extiende a los departamentos de Huehuetenango, El Quiché, Alta Verapaz, Baja Verapaz, Guatemala, Sacatepéquez, Chimaltenango, Sololá, Totonicapán, Quetzaltenango, San Marcos y la parte Norte de Suchitepéquez y Retalhuleu.

Los sones tradicionales que trataremos aquí son los que contienen mayor cantidad de elementos o características indígenas, siendo algunas de ellas:

- a) Los ejecutantes, esencialmente indígenas.
- b) La línea melódica de profunda raíz indígena no rebuscada.

- c) Estructura vagamente definida, rehuyendo frases de 8 o 16 compases.
- d) Patrón armónico muy sencillo y en algunos casos monótono.
- e) Técnica rústica de ejecución o interpretación.
- f) La obra es ejecutada en su propio contexto sociocultural.
- g) El cromatismo melódico y armónico son totalmente ajenos.

La convivencia de las etnias indígenas y ladina ha propiciado el proceso de transculturación, por lo que es frecuente escuchar sones ladinizados en conjuntos musicales indígenas. Existen en Guatemala comunidades potencialmente importantes dada su alta concentración de músicos y conjuntos musicales y que pueden ser definidos como puntos de difusión y/o influencia en este género musical. Tal es el caso de Rabinal en Baja Verapaz, de Jacaltenango en Huehuetenango, de San Jorge La Laguna en Sololá, de San Sebastián y San Felipe en Retalhuleu, y de Almolonga en Quetzaltenango.

El contexto de locación y el contexto sociocultural son elementos esenciales que definen al son tradicional y determinan su estilo y sus características, es decir que los sones tradicionales difieren entre sí dependiendo de la región o comunidad a que pertenecen. Así, podemos encontrar entre los más importantes:

1.21 Son Rabinalense

1.22 Son de las Verapaces (cuerdas y marimba)

1.23 Son Huehueteco

1.24 Son Sololateco

1.25 Son Chichicasteco

1.26 Son Cubulero, etc.

Las características de los sones tradicionales se aplican indistintamente a conjuntos de marimba (1.2.1), y a conjuntos de cuerdas (1.2.2); estos últimos se encuentran diseminados en los Departamentos del Quiché y Alta Verapaz.

1.2.1 Marimbas tradicionales

El instrumento de mayor proyección del son tradicional es la marimba sencilla (de teclado diatónico) de construcción rústica. Las cajas de resonancia han sido, generalmente, de tecomates o bambú, mientras que hoy en día son hechas de cedro o ciprés.

Santa Eulalia en Huehuetenango es famosa por su industria de marimbas sencillas, que últimamente ha invadido el mercado nacional. También allí se producen materiales tales como hormigo rústico, tablazones o teclados rústicos, teclados acabados, baquetas, tela, etc. Personalmente, he visto marimbas sencillas de Santa Eulalia en Rabinal, San Pedro Carchá, Ciudad de Guatemala, Quetzaltenango, alrededores de Chichicastenango, y Sololá.

Por marimba sencilla también se designa al conjunto de marimbistas y su instrumento. Los intérpretes van desde un ejecutante (Chichicastenango), dos ejecutantes (San Jorge La Laguna, Sololá) y generalmente hasta tres, cuatro y cinco marimbistas.

1.2.2 Conjuntos de cuerdas:

El área que corresponde a la parte Norte del Departamento de El Quiché y Alta Verapaz en su totalidad se considera área de difusión de los conjuntos de cuerdas (violín, guitarrilla y arpa de fabricación rústica) muy característicos de dicha región, grupos tradicionales que en algunos casos forman parte del repertorio para Marimba.

El violín tiene función melódica. El arpa tiene función melódica y armónico-rítmica. La guitarrilla es melódica cuando se toca como mandolina y luego cumple función de acompañamiento armónico-rítmico. Estos instrumentos obviamente fueron adoptados de la cultura europea.

La “Marimba sencilla cuache” (marimba y tenor) es un concepto definitivamente ladinizado, y está clasificado dentro del son típico de la música pseudo-indígena.

La instrumentación, es decir la distribución de los registros musicales de una marimba sencilla varía con el número de ejecutantes.

En un trabajo posterior tendré a bien realizar un mapeo de dispersión del Son Tradicional y definir las principales características de cada uno de los distintos tipos.

2. Música pseudo-indígena

Corriente musical originada como una derivación de la música indígena bajo el punto de vista de la etnia ladina. Acerca de sus orígenes se especula que algunos sacerdotes o religiosos españoles, en su afán de ganarse la confianza de los indígenas, intentaron interpretar su música en órganos o pianos con la consiguiente alteración en su transcripción o adaptación en tiempos de la colonia, pero de esta música poca se encuentra recopilado, estableciéndose sobre ello una especial expectativa para el futuro.

Sin embargo, existe un hecho muy significativo en el desarrollo de esta corriente, y es el que se refiere a la construcción de la primera marimba de doble teclado cromática por el maestro

Sebastián Hurtado con la asesoría del maestro pianista y compositor Julián Paniagua Martínez, en 1894. Con el teclado cromático, pues, la marimba adquiere mayor versatilidad y la posibilidad de interpretar formas europeas en auge en esa época, como el Vals, la Mazurca, el Shotís y la Polca.

Posteriormente, el ladino guatemalteco tiene motivaciones de índole nacionalista y vuelve su mirada hacia los elementos indígenas, considerando que, más que ladino, es guatemalteco. Este concepto, que supera todas las diferencias étnicas, da lugar al surgimiento de la música pseudo-indígena, que se puede definir como música con características indígenas, pero que no es indígena propiamente dicha.

La Marimba es el medio principal de expresión de esta corriente, habiendo sido adoptados otros instrumentos secundarios, algunos de raigambre indígena.

2.1 Son típico

2.2 Son barreño

2.3 Son chapín

2.4 Son de proyección folklórica

2.1 Son típico

Con el surgimiento de la marimba de doble teclado (cromática) y los conjuntos de marimba y tenor a consecuencia de la influencia del ladino, el son tradicional se “depura”: define sus temas, ordena la secuencia de sus partes, las segundas y terceras voces tienen ejecutantes específicos, los temas se “cuadran” en frases de 8 y 16 compases de acuerdo a lineamientos escolásticos, etc.

En síntesis, podemos decir que el son típico es derivado del son tradicional, con la diferencia de que el primero ha depurado sus temas con apego a los códigos musicales de la cultura europea.

Se reconocen algunas características específicas:

- a) Se escribe generalmente en compás de $3/4$ y con algunas excepciones $6/8$.
- b) Sus temas melódicos, (al “cuadrarse”) se simplifican o se escuchan más sencillos.

- c) Su carácter es melancólico y triste de acuerdo a la idiosincracia de la etnia indígena.
- d) El centro armónico se usa con técnica de mano derecha en el tiempo fuerte definiendo así su patrón rítmico.
- e) El bajo, según los Hnos. Hurtado y Bethancourt, se interpreta a tres baquetas (bajo simple con la mano izquierda, mientras la mano derecha refuerza el centro armónico); según Tzul y otros, predomina el bajo simple en tiempo fuerte o en técnica de octavas.
- f) Existe un tercer patrón rítmico igualmente importante y es el de el son tradicional ladinizado, a cargo del centro y el bajo.

Este tipo de son es interpretado por todos los grupos musicales Pseudo-Indígenas de marimbas.

- g) El uso de los saxofones y el clarinete como adopción, en algunos casos.
- h) Se generalizan los conjuntos de marimba y tenor estableciéndose los registros “Tipo” de la Marimba guatemalteca:

- * Pícolos I y II
- * Tiples I y II
- * Bajo Tenor
- * Centro Armónico
- * Bajo de Marimba

La mejor forma de clasificar el son típico es tomando en cuenta el uso o manejo de los registros de la marimba, es decir, la “orquestación” en la marimba.

2.11 Grupo completo (2, 3 o 4 partes), sencillas o doble teclado.

Como ejemplos cito las siguientes composiciones: “Almolonga” de Daniel Hurtado, “Quiriguá” de Fabián Bethancourt, “Atanasio Tzul” y “San Francisco” de Gerardo Tzul, así como la música de Antonio Mendoza Montejo (Jacaltenango)

2.12 Solo de tiple — grupo completo. Ejemplos: “Sentimiento Quiché” y “San Agustín Tonalá” de Otoniel Godínez; “Callecitas de mi Pueblo” de

Gerardo Tzul; “Paxtocá” de Rubén Bethancourt; “Santa María Cauqué” de Lester Godínez; y “Son de mi Tierra” de J. Antonio Tzul.

2.13 Solo de tiple — dúo de sax o sax con clarinete

“Chuicavioc” de Gabriel Hurtado; “Incienso” de Daniel Hurtado; “Mis tristezas” de Gerardo Tzul; y “La Voz del Campo” de J. Antonio Tzul.

2.14 Solo de tiple — registro de saxos — grupo completo

Ejemplos: “Siempre sufriendo” de J. Antonio Tzul; y “Tzanjuyup” de Germán García.

2.15: Solo de pito o tzijolaj — grupo completo

“Santiago Sacatepéquez” de Victor Hugo Maldonado; y “La Cofradía” de Gerardo Tzul.

El uso de los saxofones con la música tradicional es un fenómeno surgido a principios de este siglo en la región de la bocacosta de los Departamentos de Quetzaltenango, Retalhuleu y Suchitepéquez, y acogida con gran vehemencia en

el altiplano de nuestro país. Aún no se ha podido establecer el porqué de la aceptación del saxofón por algunas cofradías indígenas del altiplano tomando en cuenta los criterios hasta cierto punto estrictos de dichas entidades, especialmente en lo referente a la adopción de elementos culturales ajenos. En situaciones de este tipo debió prevalecer la opinión de todas las autoridades o principales de la cofradía, incluyendo la de los Chuchkajaus o “sacerdotes” tradicionales (Rojas Lima, 1984), también llamados alcaldes rezadores o chamanes.

En mi opinión personal podría afirmar que el carácter del saxofón y del clarinete reúne ciertas cualidades que satisfacían a cabalidad las estrictas condiciones de la cofradía, tales como la melancolía y tristeza que dichos instrumentos pueden producir, los cuales, junto con el carácter introspectivo, son elementos fundamentales de la idiosincracia indígena. En ese sentido se explica por qué la trompeta no tuvo tal aceptación: a esta se le considera demasiado extrovertida y de sonido fuerte y brillante, quizá con cierta dosis de prepotencia, condición que choca al indígena.

Para finalizar, habremos de reconocer los siguientes datos del son típico:

- a) 1894: Nacimiento aproximado del son típico con la construcción de la marimba de doble teclado (Sebastián Hurtado, Julián Paniagua Martínez).
- b) 1920: se define el son típico, se consideran como padres de esta corriente a las familias Hurtado y Bethancourt de Quetzaltenango, corriente a la cual ellos llaman “música india”.
- c) 1969: “aparición” relativa de Antonio Mendoza Montejo de Jacaltenango Huehuetenango, con importantes aportes para el son típico en marimba sencilla cuache (marimba y tenor).
- d) 1978: “aparición” relativa de Germán García Gómez de San Francisco, la Unión, Quetzaltenango, con nuevos aportes para esta corriente.

2.2 Son barreño

El Barreño es una famosa tonada popular española del siglo XIX. Las tonadas y villancicos ibéricos, en diversidad de formas y aspectos,

tuvieron gran aceptación en todos los países hispanoamericanos, incluyendo naturalmente a Guatemala.

El francés Raymond Pilet reportó ante el congreso de americanistas en 1890 en París dos melodías escuchadas en la región de Quetzaltenango, ejecutadas por indígenas en marimba (sencilla, diatónica), una de las cuales era el “barreño”, que, según informaba,

“es la única que, por excepción tiene letra en español: Letra que evidentemente fue adaptada con posterioridad por ladinos o mestizos. Este hecho lo deduje por dos motivos: Primero, únicamente los ladinos lo cantan, y segundo, es un baile generalizado entre ellos (los ladinos) desde hace poco”.⁹

La tonada está escrita en compás de 3/4.

“Cuando este barreño vino, nadie lo sabía bailar, ahora que todos lo saben no lo dejan de bailar”, dice más o menos el verso español que aún en la actualidad cantan los niños en las Escuelas

y que se conoció en nuestro país por la acción de los Religiosos católicos. Luego de la acción militar en la conquista, fueron los religiosos quienes desarrollaron el mayor volumen de penetración y difusión cultural de los valores europeos.

Sin embargo, en la década de los 1930 los maestros Laureano Mazariegos y Toribio Hurtado, ejecutaban una sucesión de temas en una composición a tiempo de son que ellos denominaron “el barreño”. Esta pieza, según consta en documentos de la Casa de la Cultura de Occidente, Quetzaltenango, está dedicado a un gran amigo de ambos maestros, oriundo de San Sebastián Retalhuleu.

El Barreño de los maestros Hurtado y Mazariegos es hoy por hoy una verdadera joya musical que quizá pueda relacionarse con el Barreño español; pero si esto es cierto, éste fue verdaderamente magnificado, transformado y desarrollado con temas originales.

A partir de “El Barreño” de Hurtado-Mazariegos se genera una nueva corriente que:

combina temas, escritos en compases de $3/4$ y de $6/8$, es interpretado en marimba sencilla por sólo 3 ejecutantes a 3 y 4 baquetas, la ejecución es difícil y requiere gran vistuosismo y dominio del instrumento. La característica principal es la estructura del centro armónico en las partes en $3/4$.

A partir de este famoso son “El Barreño”, se inicia una corriente musical con características propias que tuvo bastante difusión en la región de bocacosta del país, pero que hoy en día constituye medio de expresión de compositores en todo el territorio guatemalteco.

Los sones compuestos posteriormente han introducido algunas variantes con relación al Barreño original. Citaremos algunos ejemplos de Son Barreño: Gerardo Tzul, “El Brinco” (1971), en dos partes, la segunda con quinteto de saxofones; Lester Godínez, “Pueblo dormido” (1979), en dos partes, tres ejecutantes —el tiple con técnica de cuatro baquetas, dos contra dos—; Lester Godínez, “Atitlán” (1980), dos partes, la primera trío y la segunda conjunto completo con carácter de son

típico; German García, "Barreño para mis paisanos" (1978), cuatro partes con conjunto completo, todo interpretado en 3/4 con centro armónico sin cambio de patrón; Alfonso Bautista, "Río Nahualá" (1983), en dos partes, la primera en trío con técnica de cuatro baquetas —dos contra dos— en teclado cromático; la segunda, conjunto completo en allegro molto.

2.3. Son chapín

Tipo de son estilizado de carácter alegre y festivo; nació de la necesidad de los centros de esneñanza de presentar a los educandos el son como representativo de nuestra música, pero sufre alteraciones al trasladarse al piano, instrumento utilizado con fines didácticos en las aulas escolares. Ya en el piano, el son adquiere características propias de la etnia ladina y se desarrolla principalmente en los centros urbanos del país.

Su carácter alegre contrasta con la melancolía y la tristeza de los sones típico y autóctono. Se escribe en compás de 6/8 y sus inicios se aproximan a finales del siglo pasado. Establecido como forma

retorna a la marimba con características propias ya definidas. El son chapín es el son de la etnia ladina de Guatemala. Citaré algunos de los ejemplos más importantes: Everardo de León, “El grito”; Higinio Ovalle, “Chichicaste”; Domingo Bethancourt, “El cacique dormido” (3 partes); Roberto García, “El rezado”; y Belarmino Molina, “El sanjuanero”.

2.31. Son clásico

Un dato especial acerca del son chapín es que este son es instrumentado para banda de instrumentos de viento, de manera que compositores como Benigno Mejía, clarinetista de la Banda Marcial y la Orquesta Sinfónica de Guatemala, encuentran medio propicio para desarrollar sus inquietudes. Este Maestro crea lo que él denomina —son clásico— que es parte de un desarrollo del son Chapín, con elementos marcadamente ladinos y con algunos criterios escolásticos (1940-50); asimismo se evidencia fuerte influencia de compositores operáticos como Rossini. Algunos de ellos, como “La Despedida”, “El Gran Tecún”, “Herencia Maya-Quiché” fueron interpretados por la Orquesta Sinfónica Nacional y la Banda Marcial de Guatemala.

2.32. Son ladino

El movimiento generado por los conjuntos de marimba propios de las dependencias del Gobierno de Guatemala, creados —con excepción de la Marimba de Concierto de Bellas Artes y la Marimba Nacional de Concierto— con el fin de cumplir funciones recreativas y sociales, tales como amenización de convivios, festividades, desarrollaron un tipo de son variante del son chapín que definiremos (de momento) como son ladino. Este tiene la peculiaridad de buscar elementos de la idiosincracia indígena, llegando a parecerse al son típico con la diferencia del patrón rítmico.

El son ladino modelo es el famoso Son “Cuando llora el Indio” de Jesús Hurtado, tema musical del programa “Chapinlandia” de T.G.W., Radio Nacional de Guatemala.

2.33. Son de Pascua

El ladino guatemalteco se satisface del surgimiento de una forma musical con características que le son propias a su idiosincracia, hecho que es aprovechado por sus compositores

quienes se inspiran en temas y motivos que le son familiares.

La Noche Buena chapina con sus tamales, sus nacimientos, el pito, la hoja de pacaya, la manzanilla, el ponche de cáscara de piña y frutas, los cohetes y el ambiente festivo muy peculiar, inspira y motiva el surgimiento de un tipo de son chapín con todo el sabor a la Noche buena chapina: el son de pascua. Citaremos como ejemplos: “La Nochebuena”, de Salvador Iriarte; “El Pavo”, de Anselmo Saénz; y “Fin de Siglo”, de Salvador Iriarte.

2.4 Son de proyección folklórica

Esta corriente surge en el seno de la Marimba de Concierto de Bellas Artes de Guatemala, a partir de el son “amanecer Nim K’ij” de Lester Godínez (1980). Este tipo de son conjuga frases inspiradas en elementos esenciales de la cultura indígena así como de su entorno natural, con la aplicación de técnicas de composición escolásticas. Aunque no constituye un “hecho folklórico” propiamente dicho, puede ser representativo de nuestra música en un momento dado. Se plantea esta corriente como una de las nuevas opciones en la ruta de desarrollo

del son guatemalteco en marimba, mismo que, como todo valor cultural, está sujeto a sufrir transformaciones con el transcurso del tiempo. Citaremos algunos ejemplos, todos de Lester Godínez, autor del presente trabajo: “Amanecer Nim K’ij” (“Gran Día”), Estudio No. 1 de Proyección Folklórica (1980); “La Quebrada” (“Mansión del Quetzal”), Estudio No. 2 de Proyección Folklórica (1982); “Tsio-Ti” (“Canto de Pájaros”), Estudio No. 3 de Proyección Folklórica (1982); “El Sembrador”, Estudio No. 4 de Proyección Folklórica (1983); “Rabin Ajau” (“Hija del Rey”), Estudio No. 5 de Proyección Folklórica (1984); y “Ushune” (“Poza Encantada”), Estudio No. 6 de Proyección Folklórica (1985). A este tipo también pertenece “Maltiox Loy” (“Gracias Señor”) de Amílcar Corzo (1984).

Síntesis conceptual e hipotética

I. “Música” Prehispánica

Hipótesis: Hacia la reconstrucción de nuestro pasado sonoro: El encuentro de claves que nos conduzcan a establecer una íntima asociación entre

frases rituales o ceremoniales plasmadas en glifos y jeroglíficos, con gérmenes o embriones melódicos.

Propuesta: Se propone el uso del término *expresiones sonoras* en lugar de el término *música*, que es de origen hispano-europeo, por considerarse más amplio y natural.

Se cuestiona la validez del uso de conceptos estéticos y códigos propios de una cultura, para “calificar” valores de otra cultura sustancial y esencialmente diferente.

Planteamiento: Se plantea una revisión general del uso de códigos y conceptos estéticos aplicados al material arqueológico precolombino encontrado hasta la actualidad, especialmente todo aquel material clasificado como “objeto de arte” prehispánico.

II. Música indígena durante la Colonia

Hipótesis: Se concibe a la Cofradía Indígena como la máxima entidad de preservación de los valores culturales ancestrales de los indígenas, así como la única garantía de sobrevivencia de la identidad cultural de dicha etnia.

Recomendaciones: Se recomienda en general a todas las entidades, personas individuales y/o colectivas a que observen el más absoluto respeto a toda manifestación, forma y modo de vida e idiosincrasia de las comunidades indígenas de nuestro país.

III. Música autóctona actual

Propuesta: Se propone una nueva clasificación de nuestra música autóctona actual, con base e análisis estructural técnico-musical, según el siguiente esquema:

Clasificación de la música autóctona actual

1. Música Indígena

1.1 Música Ritual

1.11 Pito y Tamborón

1.12 Flauta de caña y Tamborón

1.13 Chirimía y Tamborón

1.2 Sones Tradicionales

1.21 Son Rabinalense

1.22 Son de la Verapaces (Marimba y cuerdas)

1.23 Son Huehueteco

- 1.231 Son Jacalteco
- 1.232 Son Bataneco
- 1.233 Son Toneco
- 1.234 Son Todo Santero, etc.

- 1.24 Son Sololateco
- 1.25 Son Cubulero, etc.

2. Música Pseudo-Indígena

2.1 Son Típico

- 2.11 Grupo completo (7 ejecutantes)
 - 2.111 Marimba sencilla (diatónica)
 - 2.112 Marimba de Doble Teclado (cromática)
- 2.12 Tiple-Grupo Completo
- 2.13 Tiple-Dúo de Saxos-Grupo Completo
- 2.14 Tiple-Registro de Sax o Clarinete-Grupo completo
- 2.15 Pito o Chirimía y Grupo Completo

2.2 Son Barreño

2.3 Son Chapín

- 2.31 Son Chapín
- 2.32 Son de Pascua
- 2.33 Son Ladino
- 2.34 Son Clásico, etc.

2.4 Son de Proyección Folklorica

BIBLIOGRAFÍA RELACIONADA CON EL TEMA.

Anleu-Díaz, Enrique. *Esbozo Histórico-Social de la Música de Guatemala*. Publicación del Depto. De Actividades Literarias de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes. Guatemala, 1978.

Arrivillaga Cortés, Alfonso. "Introducción a la Historia de los instrumentos musicales de la tradición popular guatemalteca". *La Tradición Popular*, Boletín del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala No. 36. Guatemala, 1982.

Carmack, Robert. *Historia Social de los Quichés*. Seminario de Integración Social Guatemalteca, publicación No. 38. Guatemala, C.A. 1979.

Flores Dorantes, Felipe, y Flores, Lorenza. *Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos: silbatos mayas*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Científica No. 102, 1981.

Garfias, Roberto. "La Marimba en México, Belice y Centroamérica". *Sabiduría Popular*. México: Colegio de Michoacán, 1983.

Guzmán-Bockler, Carlos, y Jean-Loup Herbert. *Guatemala: una interpretación histórico-social*. Segunda Edición. México D.F.: Siglo XXI Editores S.A.

Martínez Peláez, Severo. *Racismo y análisis histórico de la definición del indio guatemalteco*. Colección Investigación para la Docencia. Guatemala: Departamento de publicaciones, Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de San Carlos de Guatemala, 1979.

Mata Gavidia, José. *La influencia de España en la formación de la Nacionalidad Centroamericana*, ensayo histórico-crítico. Segunda Edición. Guatemala: Seminario de Integración Social Guatemalteca, publicación extraordinaria, 1981.

Paret-Limardo de Vela, Lise. *Folklore Musical de Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1962.

Orellana, Joaquín. *Recuento de una labor*. Guatemala: Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1982.

Ortiz Amiel, Rodolfo. *Leyes y Categorías de la Dialéctica*. Selección y adaptación de obras de los autores Eli de Gortari, V. Afanosiev y O. Yajot. Colección Textos Filosóficos No. 7. Guatemala: Departamento de Publicaciones Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de San Carlos de Guatemala, 1978.

Reina, Ruben E. "La Ley de los Santos". *Seminario de Integración Social Guatemalteca*, No. 32. Guatemala, 1973.

Rojas Lima, Flavio. "La Cofradía Indígena: Una Medalla de Dos Caras". *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala* LIII (1980): 172-190.

_____. "La Simbología del Lenguaje en la Cofradía Indígena". *Cuadernos del Seminario de Integración Social Guatemalteca*, No. 29. Guatemala, 1984.

_____. "El Sincretismo Cultural: Un Enfoque Sincrético". Separata de *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala* LVII (Enero-diciembre 1983): 89-121.

-
- ¹ Ponencia presentada por su autor en el I Seminario Centroamericano de música folklórica y contemporánea, patrocinada por UNESCO. San José de Costa Rica, Agosto de 1985.
 - ² Paul Schmidt, *Uaxactún: extinción de una cultura*. México: UNAM, 1983, p. 8.
 - ³ Paul Schmidt, *op cit.*, p. 16.
 - ⁴ cf. Flavio Rojas Lima, *La Cofradía Indígena: una medalla de dos caras*. Guatemala, 1980.
 - ⁵ David Vela, comunicación personal, 1983.
 - ⁶ Rojas Lima, *op.cit.*, p. 173.
 - ⁷ Raymond Pilet, "Melodías Populares de los indígenas de Guatemala", *Anales de la Academia de Geografía e Historia* LVI (1982): 258.
 - ⁸ Roberto Garfias, "La marimba en México, Belice y Centroamérica". *Sabiduría Popular* (México: Colegio de Michoacán), 1983.
 - ⁹ Pilet, Raymond, *op. cit.*, 251, 257.

**HACIA UN LENGUAJE PROPIO
DE LATINOAMÉRICA EN
MÚSICA ACTUAL**

HACIA UN LENGUAJE PROPIO DE LATINOAMÉRICA EN MÚSICA ACTUAL

Mtro. Joaquín Orellana

A los compositores de Latinoamérica

Al encarar la situación del compositor latinoamericano y su actuación social como hombre producto de su medio y de su tiempo, es ineludible tratar aspectos de la música contemporánea que conciernen a problemas en la comunicación y a los efectos de la cultura importada.

Las producciones nacionalistas. La opuesta corriente atonal.

En épocas “felices” los compositores latinoamericanos plasmaron más o menos en sus obras el sentir propio de sus diferentes lugares y regiones. Sumergidos las más de las veces en los diferentes “ismos” que les llegaban con retraso desde la lejana Europa, lograron, a pesar de todo, expresarse con identificación del medio y del carácter. Durante la actividad nacionalista que les

fue tan cómoda por su clara tendencia a estilizar melodías y ritmos folklóricos autóctonos y populares, pudieron, en grandes estructuras sinfónicas, universalizar las facetas particulares de su América Latina y elaborar los temas y canciones de “su tierra” dentro de procedimientos formales que les dieron elevadas dimensiones en el arte culto de la creación musical.

Así en pleno aunque trasnochado nacionalismo musical americano, nada era mejor y más fructífero, a la vez que solidario, que componer con el oído puesto en los ritmos del pueblo y del indígena, admirando modelos como *Estancias, Fausto Criollo y Pampeanas* del Ginastera nacionalista de los años 30-45, en que campeaban cuecas y malambos junto a nostálgicas melodías de la tierra. De la misma manera, en obras como *Huapango* (Moncayo), *Salón México* (Copland), la telúrica *Eroçao* y las *Bachianas* de Heitor Villalobos, para citar sólo algunas, los temas populares escalaron los grandes escenarios de concierto.

Estos temas funcionaban obviamente dentro de *sistemas tonales*. Es decir, que su propia

construcción interválica preponderaba una regularidad de “consonancias” (acordes perfectos). Pero, al surgir un período no tonal, que como consecuencia del dodecafonismo formó escuela con sus consiguientes leyes rigurosas, dichos temas tonales y la tonalidad de su entorno tonal (la obra), ya no pudieron tener una presencia en tal vanguardia. Un diseño melódico tonal da por sí mismo la medida de estructuras tonales que lo circundan, correspondiendo tan estrechamente una cosa a la otra, que cualquier otro entorno sonoro lo convertirá en una incongruencia, una arbitrariedad, simplemente un sin sentido, un híbrido.

Al quedar sin efecto la ya viciada tendencia nacionalista en América y difundirse la arrolladora corriente dodecafonista-serial, gran cantidad de compositores hicieron suya la nueva y desconcertante teoría de los doce tonos, que por primera vez en la historia conocida de la música, rompía los viejos cánones y disolvía por completo la unidad tonal.

El atonalismo organizado lo inició Schönberg a partir de 1912 con las estructuras canónicas de

su *Pierrot Lunaire*, aun cuando en ensayos anteriores lo preludiaban Webern, Berg y el mismo Schönberg desde 1908. A partir de 1924 la técnica dodecafónica ya encauzada por las normas seriales sufrió múltiples modificaciones de acuerdo a principios de estilo, formas, estéticas y temperamentos, con lo que demostró su fecundidad y su adaptación a múltiples criterios individuales. El propio Schönberg evidenció cambios notables en sus períodos de 1923 a 1935; y de 1935 a 1951, año de su muerte.

Para un tipo de expresión nacionalista, las nuevas corrientes importadas constituyeron la sensación de que todo había acabado y que nada podía ya decirse en términos de americanismo. Para muchos fue una especie de mordaza y motivo de zozobra. Algunos continuaron, otros intentaron mezcolanzas fallidas. La mayoría, en plena deserción, se abrazó a los procedimientos seriales, a la especulación de los timbres, a la música electrónica y sus fascinantes ornamentaciones sonoras. ¡Había qué saber! ¡Había qué conocer!

Sin necesidad de referirse forzosamente a “actualidades” o a que “se deba ser actual” y menos a “modas” o “ismos”, sabemos bien que es vital tener conciencia de un plano estético en el que la naturaleza del diálogo entre emisor y receptor haya sufrido cambios. Saber que un arte evolucionado implica otros conceptos sobre la combinación de elementos, visión distinta de seres y de cosas, cambio de enfoques y de formas, diversidad de nuevas sugerencias al campo receptivo, que requieren por ende otra actitud del escucha frente al hecho sonoro, y en el camino hacia la identidad, esta conciencia es sólo un estado para ver un poco claro; para reconocer qué se compone; cómo se compone; y cómo debe verse a quienes van a recibir un mensaje musical.

Los compositores rezagados. La actualización. La crisis. El desemboque.

Incontables son los casos de compositores de América Latina, que viviendo en países poco o nada informados sobre actualidad artística, realizan una labor creativa de cierta calidad, la mayoría de las veces dentro de pálidos reflejos de un nacionalismo

ya acabado, con reminiscencias de procedimientos, formas y técnicas europeas fenecidas desde hace mucho en esos lugares. Por un lado, sus obras son buenas y poseen un estilo propio, pero que por otra parte no reflejan para nada los aspectos medulares de la *realidad sonoro-social* de su medio circundante.

Si alguna vez viajan a países de avanzada musical donde eventualmente se integren a un mundo de nuevas articulaciones sonoras, y si al hacer escuchar sus producciones se les comentara, por ejemplo, “que son obras buenas pero que hubieran tenido validez 30 años antes”, sufrirían así una desquiciante sensación de desvalorización, al darse cuenta que su música no refleja su época.

Al integrarse progresivamente al conocimiento de las texturas de la música actual, al introducirse en nuevas dimensiones sonoras, formando otras nociones en las que el sonido ya no se organiza en temas sino en “entretejidos sonoros”, abordando diversos sistemas de notación musical, toda clase de grafías de naturaleza taquigráfica, nuevos útiles sonoros y otros medios de producir el sonido, el

ritmo discontinuo, el ritmo aleatorio y la polirritmia, cambian sus anteriores conceptos y como resultado se ven desplazadas sus antiguas bases, provocándoles un desorden interno con la crisis consiguiente.

Luego transcurrirá una etapa de readaptación en la que adoptarán otro lenguaje musical, ocurriendo entonces que, de producciones europeas de hacía treinta años, pasan a elaborar obras musicales de europeos actuales.

Al retornar a su país de origen, sucede una crisis a la inversa: su renovada voz no encontrará eco. Como un cliché mental musical ubicado en el pasado impera en su medio, su nueva postura ante los hechos sonoros aparecerá como algo insólito e inaceptable. No pudiendo aceptar otra noción de coherencia, la gente comentará que sus obras no son “música” sino una superposición de ruidos desordenados.

El presidente de la Fundación de Música Fromm, institución de avanzada por la lúcida asistencia que brinda a los compositores

contemporáneos, ha dicho de los jóvenes compositores profesionales que son los hombres más solitarios de la música contemporánea. “Aunque conocen todo lo realmente contemporáneo, no tienen con quien compartir este conocimiento. Su oportunidad de ingresar en la vida musical pública ha quedado malograda por la barrera insuperable de su propia originalidad, y por la hostilidad de individuos e instituciones que niegan al público todo aquello que se resiste a ser standarizado”.

Esta actitud se extiende a todos los ámbitos, incluyendo las entidades oficiales encargadas de proporcionar colaboraciones y financiamientos, entorpeciéndose así las posibilidades de obtener los útiles técnicos que requiere la música contemporánea. Se agudiza así el drama interno del compositor, ya que los impulsos estéticos que le fueron generados reclaman una realización. A la tortura de la voz oprimida se agrega una honda soledad. Un lógico refugio, la aspiración a una reconcentracón en sí mismo, lo empuja al aislamiento.

Mi experiencia personal. Conclusiones. "Las Humanofonías".

Pero, de algún modo ocurrirá un cambio saludable en esa conflictiva situación que comienza a transformarse. A sus oídos llegarán poco a poco emanescencias sonoras con nuevas promesas. Vislumbrarán progresivamente un poderoso campo de infinitas posibilidades expresivas, con perfiles de característicos acentos.

Deambulando por las calles del pueblo, escuchando las voces de los niños indígenas llamando a sus madres; el llanto quejumbroso del indio *bolo* (borracho) en escapes de resentimiento; el vagido de un recién nacido hambriento superpuesto al llanto lejano de alguna marimba; los sonidos del atrio cuajado de limosneros que imploran en dialecto, engarzados al canto gregoriano que sale de la iglesia sobre obstinadas e indiferentes letanías; la voz del centinela que trajo al sargento y el sargento que se llevó al indio, y el hijo del indio implorando "Tatixel, tatixel": he ahí el dictado que por fin escuchó. Lo "ve" hecho música-mensaje. Enmarca los sonidos en la cinta, aspira por su

micrófono trozos de “paisaje”. Enmarca los sonidos como en un cuadro. Vuelve con el magnetófono. Va a registrarlos en la cinta magnetica y después a darles su vida en la obra.

Comenzará así a darse cuenta que lo que en realidad canta en ese pueblo son las infinitas voces ambientales; que la verdadera alma musical no surge de los “músicos” ni de la “música” sino de ese patetismo sonoro que se difunde a través de todos los ámbitos. Dará principio una inmersión natural en su ambiente sonoro, en las cosas que suenan con una presencia de lenguaje. Ese medio sonoro irá poco a poco dictándole inusitadas formas e imágenes. Y así, de ese modo, en mi persona ocurre el fenómeno, la progresiva “conversión”. Realizo entonces obras musicales que he denominado *Humanofonías y Primitivas*.

Mis fuentes sonoras básicas fueron entonces: las algarabías de mercado, los fragores de turbas, las imprecaciones, las voces de la indigencia infantil y adulta, el canto de los voceadores de periódicos, el improperio, la impulsión sonora de la agresividad verbal, la queja, el llanto, el coloquio amoroso,

vagidos y lamentos, llamados y voces inductoras, el canto gregoriano como representación del *leitmotiv* religioso al lado del vocablo indígena, las súplicas y los lamentos, el grito, en el terror o en el dolor.

En *Malebolge (Humanofonía II)*, las voces de la expiación y la tortura son en toda la obra una constante, a diferencia de la Humanofonía I que se enmarca en una panorámica social. Malebolge opone las sonoridades más sórdidas del ser humano al canto gregoriano. Sus ecos de tortura (ahogos de todo tipo, diarreas, delirios agónicos) alternan con el canto religioso; y esto es real: tenemos cuerpos de detención, cárceles, dentro del mismo sector arquitectónico que algunas iglesias.

Estas fuentes sonoras conforman la obra musical a través de la cinta magnética. Por medio de ese recurso técnico, dichos elementos se empalman, se funden o se oponen. Se agrupan y superponen en densidades progresias o se diluyen en quejas "ostinato". Esta forma de expresión me permitió en voz propia, estar y o mismo en esas voces, y poder encauzarlas y dirigirlas por vías coherentes de conducción musical.

La gestación de una vanguardia musical latinoamericana

Pasado el efecto cegador de las tendencias europeas últimas, las pre-ordenadas y frías estructuras multiseriales y la música tecnetrónica, algunos compositores se concentran de nuevo en sí mismos, en el valor sonoro de su telúrica y de sus timbres característicos (instrumentos) y, muy especialmente, en los sonidos ambientales más representativos; el manejo musical de nuestros valores primitivos como representación de la fuente pura y primigenia. En mi caso personal, los instrumentos que he construido a partir de los autóctonos, y que son variantes tímbricas de los mismos: las más de las veces a partir de los elementos más simples, hechos para un fin musical específico, funcionando dentro de determinados contextos como insustituibles, y ofreciendo una imagen de permanencias. Esta vanguardia se gesta con las voces de la telúrica y de la raza, siendo en cierto modo “contestatoria” a la era tecnológica.

Laborando en esta naciente especialidad puedo citar a algunos de mis colegas de quienes he

conocido obras alineadas en dicha corriente: Eduardo Bértola (argentino): *Trópicos*, 1975; Graciela Paraskevaídís (argentina): *Huaquí* 1975 (cinta magnética); Gerardo Gandini (argentino): *Los Proverbios*; Mariano Etkin (argentino): *Música Ritual*; Conrado Silva (uruguayo); Jaqueline Nova (colombiana); Blas Atehortúa (colombiano); coriún Aharonián (uruguayo) con una obra electroacústica titulada *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís*, elaborada con sonidos de quenas exclusivamente. Una obra hecha en cinta magnética, con la extensa riqueza agreste de las quenas, que suenan en diversidades de acción, “atacando”, “suspirando” o “llorando”.

A mi modo de ver, el contenido latinoamericano en los sonidos, como en cualquier otro ambiente, sólo puede estar en las condiciones sonido-situación social, sonido ambiental propio, sonido-estado psicológico y timbres característicos. En general, los sonidos producidos por los seres humanos son los mismos en todas las latitudes, pero las características propias de cada lugar pueden conformar el contenido especial, hacer un enunciado del carácter, pronunciar un mensaje de

los valores propios e incluso constituir un estilo o crear una tendencia.

¿No somos acaso los latinoamericanos, otra cosa que indígenas y mestizos oprimidos por ultrapotencias y sus tiranías locales? ¿No llevamos acaso un rencor ancestral de hombres primero conquistados y después sojuzgados? Nuestras acciones y pasiones políticas están enraizadas en nuestro histórico conflicto. Así, pues, nuestro mensaje *humanofónico* no puede sino contener la queja, el lamento, la súplica, la rebeldía, el hablar simple de nuestro indígena, su dejo de subordinado humilde y pasivo, que es como un cantar entre rejas que aguarda la oportunidad de dar un grito; grito que por fragmentos se escapa a veces en sus borracheras; esa infinidad de modulaciones en su hablar, que al ser extractadas del significado nos dan un mensaje musical (sonoro-social) que contiene y transmite claramente su condición humana. Son esas sonoridades las que en procesos musicales, en la cinta magnética están presentes en mis *Humanofonías*.

Es obvio, pues, que un pueblo más sufrido que otro, emite mayor número de acentos patéticos en los sonidos que conforma. Es decir, que la inflexión-queja o la sonoridad-imprecación, o el brote de una sorda rebeldía constante, son de mayor incidencia. Si además de haber aflorado a tan afortunado estado, el compositor se sumerge en la vida de los seres que lo reodean, y si con hondura latinoamericana se sumerge en sí mismo, la resultante sonora será propia, será auténtica tarde o temprano. Contendrá un mensaje con un cuerpo masivo y con clara representación de tipo y de carácter. Estará presente lo que vale, como lo que pide o como lo que exige o sencillamente su mensaje de vida o su mensaje de esperanza.

Con fuego y con sangre en el sonido y en el acento, dirá y batallará sin por ello estar comprometido, ya que no se trata de un compromiso ni de una decisión arbitraria el hacer música con sonidos ambientales, sino que el compositor procura decantar las voces que le han impactado, dentro de una expresión netamente musical, ya que al conmoverlo, tales voces le dan su mensaje que es el propio suyo, y él, siendo el punto de reflexión,

emite lo que ha recibido, conformado en la obra de arte donde los elementos ambientales cobran valor de símbolos. Esta clase de música, por tanto, si tiene un cuerpo ideológico, es por razones de inherencia, ya que el compositor sustituye los grados musicales por los sonidos ambientales, los cuales le sirven de inspiración para crear una obra eminentemente musical. Yo he construido, por ejemplo, un instrumento denominado “sonarimba”, basado en el instrumento autóctono, que permite dispersar su timbre en alturas, ritmos y espacio, colocándolo a nivel de textura, en mis *Primitivas*, aflorando en mayor número de instrumentos y en la extracción más refinada de la modulación del vocableo indígena, en la obra *Tzulumanachí*, donde la conformación de un “lenguaje” va delineándose mejor y más concretamente.

En conclusión podemos decir que un compositor latinoamericano plenamente realizado es aquel que evoca las situaciones y acciones de su medio, pero ubicado en su época; y, quien en un principio no refleje su actualidad, y se integre posteriormente a ella sin expresar nada de su medio, lo cual lo hará indauténtico, si al volver, por una

circunstancia fortuita o no, pasa su “medio sonoro” a través suyo, dando lugar a una fusión afortunada, logrará así el ideal, la identidad y la plenitud de estar inmerso en una realidad ambiental que es su propia realidad interna, y de no ser un ajeno, sino un auténtico y solidario compositor latinoamericano.

**MÚSICA Y TECNOLOGÍA:
UNA RELACIÓN INDISOLUBLE**

MÚSICA Y TECNOLOGÍA: UNA RELACIÓN INDISOLUBLE¹

Mtro. David de Gandarias

Introducción

La relación entre el arte y la tecnología es un hecho necesario: toda comunicación artística se ha realizado siempre a través de los instrumentos de su tiempo, desde el hipotético hueso o tronco que el hombre por primera vez manipula y convierte en instrumento de defensa, el cual fue talvez el primer instrumento musical.

La transfiguración de la materia en objeto, en instrumento, constituye una dimensión que en el devenir histórico se ha ido articulando en relaciones cada vez más complejas, según diversos grados de interacción entre idea y medio. En el arte musical, el instrumento constituye el material del que está hecha la obra. El instrumento, además de tipificar una época histórica, provee los límites físicos dentro de los cuales se desarrolla el trabajo creativo.

Cada sistema u objeto sonoro es creado siguiendo precisas directivas, que cumplen con ciertas expectativas que son el espejo del pensamiento social (y por ende, artístico e instrumental) de su tiempo.

El sistema tonal, tan importante en la historia del pensamiento musical occidental, nace de la aplicación de principios matemáticos que tienen su origen en la herencia conceptual de la cultura grecorromana.

Toda idea tiene una correlación, una analogía con el mundo externo y nace, se nutre de esa exterioridad. La concepción de cómo la obra de arte debe estar conformada y organizada, se produce de la interrelación entre los materiales que forman la idea de esa obra y los instrumentos con los cuales estos materiales serán formados y transformados. De tal manera, no se puede concebir el *Perseo* de Cellini sin el conocimiento de las técnicas de fundición de metales: el cuerpo de toda obra nace de la íntima interrelación entre materia e instrumentos.

Es interesante notar cómo cada instrumento crea su música y cómo cada música corresponde a un instrumento. Como instrumentos consideramos tanto los sistemas musicales mismos, como también los cuerpos físico-vibratorios que producen el sonido.

Cada instrumento tiene una correspondencia histórica, viene preñado por el devenir temporal, de donde hay una especie de simbolismo cultural que le es propio: el instrumento es a la vez signo y comportamiento musical.

La nueva estética a principios del siglo XX

“Un día, sorpresivamente, me pareció claro que el desarrollo del arte musical se detiene a causa de nuestros instrumentos... Cada libre intento de vuelo de parte del compositor será vano: en las más recientes partituras como en aquéllas del futuro próximo chocaremos siempre de nuevo en las particularidades de los clarinetes, trompetas, violines, que en efecto no pueden comportarse en modo diferente a aquél que prescriben sus

propias limitaciones. A ello se suma la falta de naturalidad en los ejecutantes cuando tocan su instrumento; las vibrantes efusiones del violoncello, el titubeante ataque del corno, la timidez asmática del oboe, el vanidoso deslizamiento del clarinete...”

Este es un lúcido fragmento del “Ensayo de una nueva estética musical”, cuyo autor, Ferruccio Busoni, preludiaba ya en 1906 las inquietudes que habrían de revolucionar el arte sonoro.

Poco más tarde, en 1913, sucedieron tres hechos que darían una muestra de cómo la concepción de la música había evolucionado en la mente de los artistas, no así en la mente del público. El primero de estos sucesos fue el estreno en París del ballet *El rito de la primavera* de Stravinsky por la Compañía del Ballet Ruso dirigida por Diaghilev, con coreografía de Nijinsky. El segundo suceso fue la presentación en Viena, por parte de Arnold Schönberg, de trabajos de sus alumnos Alban Berg y Anton Webern. Y el tercero de estos hechos, y de seguro el más olvidado en la historia tradicional de

la música, es la presentación en Milán en el Teatro dal Verme de obras del futurista Luigi Russolo.

En cada uno de estos casos las presentaciones terminaron en verdaderas batallas campales entre sostenedores y enemigos de las nuevas formas de expresión musical. Estos encuentros en respetados teatros de la época, nos dan una idea del durísimo choque entre tradicionalismo y vanguardia que caracterizó las primeras décadas del Siglo XX; polémica que prosigue aun en nuestros días, con una más velada apariencia, pero con parangonable intensidad.

Para nuestros oídos suena curioso que alguno haya golpeado a otro por razones estéticas. No se puede concebir este pasaje más que en un tiempo en el cual aún existía la capacidad del asombro. En nuestra desencantada época, las luchas que debe librar el arte contemporáneo —y en Guatemala, el arte en general— son más bien contra la indiferencia y la incomunicación.

En la Europa de principios de siglo estas manifestaciones que causaron tanto revuelo se

venían gestando desde hacía largo tiempo como un lógico y necesario paso —al menos ahora nos parece así— hacia la evolución del pensamiento musical. El sistema tonal después del apogeo del Romanticismo, había llegado a la utilización del cromatismo exasperado como técnica compositiva, portando con ello el consecuente agotamiento, por decirlo así, de la capacidad de la fundamental de poder sostener una estructura así constituida.

Siendo el arte musical un problema de oficio —armónico y contrapuntístico, al menos para aquellas épocas—, era lógico que el pensamiento musical buscase otros medios de expresión. Simplificando se puede decir que encontramos en estas tres manifestaciones tres diferentes concepciones, tres maneras de pensar la música completamente distintas entre sí. En cada una de éstas son otros los parámetros musicales que sufren de una transformación o un tratamiento completamente nuevo.

En cada una de estas manifestaciones cobran importancia determinante distintos parámetros musicales. De tal manera, en el serialismo de la

Escuela Vienesa encontramos la liberación de las ataduras tonales, o sea de la jerarquización de las alturas de sonido; en el primer Stravinsky del Rito de la Primavera se puede observar cómo la estructura musical puede depender del elemento rítmico; y en los futuristas, cuya figura musical de más relieve es Luigi Russolo, encontramos la emancipación del ruido y su descubrimiento como elemento formal y estructural.

¿Quiénes eran los futuristas? El releer algunos pasajes del llamado *Manifiesto Futurista*, publicado en el París de inicio de siglo (1909), nos dará una idea de su pensamiento:

“La literatura exaltó hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el febril insomnio, la carrera, el salto mortal, la bofetada y el puño. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera con su capó adornado de gruesos

tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la *Victoria Alada de Samotracia*..”

Es claro en este famoso pasaje cómo la estética futurista es la de la naciente sociedad industrial.

“¡Nosotros estamos sobre el promontorio de los siglos...! ¿Por qué tendríamos que mirar hacia atrás, si queremos desfondar las misteriosas puertas del imposible? Nosotros queremos glorificar la guerra — sólo higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertadores, las bellas ideas por las que se muere y el desprecio de la mujer... Nosotros cantaremos las grandes masas agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta; cantaremos las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas, cantaremos el vibrante fervor nocturno de

los arsenales y de los talleres incendiados de violentas lunas eléctricas; las insaciables estaciones, devoradoras de humeantes cóleras; las fábricas suspendidas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes semejantes a gimnastas gigantes que saltan los ríos, relampagueantes en el solco brillo de cuchillos, los aventurosos piroscafos que olfatean el horizonte, las locomotoras de amplio pecho que pisotean sobre los rieles, como enormes caballos con tubos como bridas, y el vuelo deslizante de los aeroplanos, cuya hélice regaña al viento como una bandera y parece aplaudir como una multitud entusitasta”.

Y prosigue en alarde de entusiasmo poético:

“¡Vengan entonces los alegres incendiarios de los dedos carbonizados! ¡allí! ¡allí!... ¡Vamos! ¡dad fuego a los estantes de las bibliotecas!... ¡Desviad el curso de los canales para inundar los museos!... ¡Oh,

el gozo de ver flotar a la deriva, laceradas y desteñidas sobre aquellas aguas, a las viejas telas gloriosas!...¡Empuñad las piochas, las hachas, los martillos y demoled, demoled sin piedad las ciudades veneradas! Derechos sobre la cima del mundo, nosotros arrojamos una vez más nuestro reto hasta las estrellas!”

Al releer estos fragmentos del *Manifiesto Futurista* se comprende la fuerza de ruptura e innovación que caracterizó el inicio del presente siglo y que conmovió hasta sus cimientos las añejas concepciones de lo que es Música. En efecto, el arte después de las dos primeras décadas del siglo XX, no volverá jamás a ser el mismo —a pesar de los conservadores—, y el Futurismo constituye uno de los principales movimientos precursores que contribuyeron y sustentaron este cambio.

Básicamente los aportes del Futurismo a la música son: el descubrimiento o la emancipación del ruido, y la consecuente proposición de sustituir el sistema temperado, y por ende el sistema tonal, por un sistema microtonal. En este sentido se

habían pronunciado ya muchos pensadores y compositores; baste recordar al mexicano Julián Carrillo para mencionar a alguien muy cercano a nosotros, con su obra *El Sonido Trece* (1895). Entre los europeos hay que mencionar a Ferruccio Busoni, quien había propuesto en su ensayo “Ensayo de una Nueva Estética Musical” (1906) la división de la octava en 36 intervalos. Muchos otros compositores que buscaban el mismo fin, en realidad el abandono del sistema tonal, en realidad el abandono del sistema tonal estaba en el aire ya desde finales del siglo XIX, no porque fuera ese el fin esencial, sino por el hecho de explorar, de descubrir, de conquistar nuevos terrenos para la expresión musical. Estos conceptos (a saber: el ruido y la microinterválica) son instrumentos que hoy son utilizados corrientemente por muchos compositores, sobre todo porque son los medios electrónicos los más aptos para desarrollar tales principios.

La orquesta futurista era un conjunto de instrumentos creados por Luigi Russolo llamados *intonarumori*. Estos instrumentos tenían nombres como “rozadores”, “explotadores”, etc., y en cada

uno de ellos venía desarrollado un cierto comportamiento acústico de los materiales. Los roncadores, por ejemplo, eran objetos que consistían en una cuerda tensa que era rozada por una rueda movida a su vez por una manivela, una especie de ronron gigante al cual venían adaptados resonadores de diverso tamaño.²

La música después de la primera década del siglo se convierte en un febril campo de experimentación en todos los órdenes: en primer lugar y luego de haber superado el trauma de los orígenes de la sociedad industrial (o sea la contraposición entre hombre y máquina), asistimos a una multiplicación de trabajos referidos a la máquina o que en alguna manera celebran el advenimiento de la mecanización. Se podrían mencionar solamente algunos ejemplos de las cientos de obras de este tipo que se escribieron: *Pacific 231* de Arthur Honegger (1923), famosísima caracterización de la locomotora en el arte; el *Ballet Mecanique* de George Antheil (1927) y *H.P. (horsepower)* de Carlos Chávez (1925).

Se va perfilando la tendencia de pensamiento de la nueva era, donde el impulso científico-tecnológico se contrapone a la estética evocativa y pastoral de las gestas heroicas del romanticismo musical.

Por otra parte se continúa con la profundización del Serialismo, que más tarde compositores como Boulez, Stockhausen, Nono y en América Babbitt, llevarían al extremo en lo que fue llamado serialismo integral y que consiste en crear series no solo para las frecuencias de la escala temperada, sino también para las duraciones y las intensidades. Es el caso mencionar aquí su contraparte: la utilización del azar en la estructuración de la obra lo que más tarde se denominaría música aleatoria, o sea la música en la cual la casualidad desempeña un papel estructural. Los pioneros en este campo fueron Darius Milhaud en Francia y John Cage en América.

La investigación de los parámetros temporales de la música siguió adelante, manifestándose en la polirritmia (ya introducida en su tiempo por Debussy, Ravel y Stravinsky) que llevó a

experimentos como los de André Jolivet y Olivier Messiaen. Se eliminan las barras de compás, y conjuntamente con el descubrimiento del ruido se multiplican las obras para instrumentos de percusión, que es la familia de instrumentos acústicos que más se ha enriquecido en el presente siglo. Este hecho, así como la difusión de las nuevas prácticas instrumentales, está en directa consonancia con el descubrimiento del ruido como elemento estructural.

Característica importantísima de esta época es el abandono del tradicional esquema formal compositivo, o sea del desarrollo temático reemplazado ya sea por el serialismo no temático, o por la alternancia de diversos niveles celulares.

La mirada del artista se vuelve hacia las culturas extrañas; aumenta el interés por el Jazz, las músicas primitivas, el Oriente y el exotismo. Sobre este animadísimo trasfondo, se manifiesta otra de las grandes fuerzas que han determinado la creación musical de nuestro siglo: se dan a conocer los primeras obras experimentales de Música Concreta.

“Las bocinas abrieron sus bocas y escupieron en la sala cascadas de ruido, sonidos, jirones de palabras comprensibles o carentes de significado. Todo ello gritaba furiosamente casi sin interrupción, arrastraba el oído de un ángulo a otro de la sala..., lo tiroteaba con una descarga de golpes; pero habían también pasajes líricos, dulces susurros y sonidos que parecían provenir de lejanas y maravillosas orquestas...alguna vez evocaba aquella sensación que se siente de noche en el bosque oscuro, entre sus leves murmullos y crepitaciones, el sutil silbido de los ratones y el extraño llamado de un buho. Murmuraba y gemía, reía y gritaba como en una desesperación o furia infinita...”

Este poético pasaje de Pieberg describe sus sensaciones durante una de las primeras presentaciones de *musique concrète*.

La música electroacústica

Alrededor de 1946, Pierre Schaeffer, ingeniero y técnico de la Radio Francesa, comenzó a realizar

experimentos con el ruido en grabaciones magnetofónicas (discos). En ese tiempo no se contaba aun con la grabadora. Es clara la impostación radiofónica de los experimentos de Schaeffer: el ruido y en general los más variados sonidos grabados en disco eran utilizados en las radios de todo el mundo para sonorizar, ambientar en modo eficaz los radiodramas y radiocomedias. Ya en 1928 en Alemania, Paul Hindemith y Ernst Toch habían realizado obras musicales experimentales utilizando el gramófono (primitivo tocadiscos) como instrumento musical, habiendo observado cómo la altura del sonido cambiaba según el número de giros del tocadiscos. El equipo de Schaeffer llevó mucho más allá la experimentación con el medio magnetofónico, grabando sonidos en las más variadas maneras: quitando el ataque de los instrumentos, invirtiendo el percurso temporal o elaborando montajes continuos, en fin, descubriendo una amplia gama de posibilidades tímbricas y de comportamiento temporal de los sonidos.

En esta nueva música y en la música electrónica en general se encontró desde el principio una correlación entre esta y la metafísica. Hay una

tendencia innata en el escucha a conferirle evocaciones ya místicas, ya extraterrenas al nuevo arte sonoro; esa bruma misteriosa forma parte de la primera aproximación a un fenómeno extraño. El descubrimiento de nuevos territorios, la develación de algo, el descubrir un mundo nuevo de sensaciones y estímulos, hace al espectador asociarlo a lo sobrehumano. Además, la música, arte del tiempo por excelencia, fugaz e impalpable, enraizada por tanto en nuestra interna capacidad de memoria y reflexión, arte intelectual por naturaleza, tiende a ser asociada desde siempre a la metafísica.

“Hemos llamado *concreta* nuestra música, porque está constituida de elementos preexistentes, tomados en préstamo de un cualquier material sonoro, sea este ruido o música tradicional. Estos elementos son compuestos en modo experimental mediante una construcción directa que tiende a realizar una voluntad compositiva sin la ayuda, por otro lado imposible, de una notación tradicional”.

En esta definición de Schaeffer, aparecida en la revista musical *Polifonía* en 1950, se evidencian dos puntos importantes que caracterizarán la música electrónica y electroacústica del futuro: La independencia del compositor del instrumentista: el compositor está en capacidad, como el pintor, de trabajar en la obra musical con la paleta sonora que se haya trazado y componer la obra en el estudio sin el concurso de instrumentos e instrumentistas externos; la obra cuando sale de las manos del compositor es un objeto terminado, al cual solo hace falta reproducir por medio de las bocinas. De aquí se deriva la ausencia de necesidad de una codificación en partitura de la obra (además de que la notación tradicional es insuficiente para representar las texturas sonoras y el ruido, porque claramente fue creada con otros fines rigurosamente delimitados).

Desde la audición en octubre de 1948 en la Radio Francesa de las primeras obras de música concreta, el desarrollo y el interés de los compositores en los nuevos medios fue siempre creciente y continuo.

La obra *Poème Electronique* (1958) de Edgard Varèse, realizada para la Exposición Universal de Bruselas de ese mismo año, servía de escenario sonoro a uno de los primeros experimentos multimediales. En el montaje del Pabellón de la Philips en dicha feria, del cual la obra formaba parte, participaron el arquitecto Le Corbusier, su asistente, el arquitecto y compositor griego Yannis Xenakis, quien más tarde desarrolló la música estocástica, y el mismo compositor Edgar Varèse.

Es interesante mencionar que el sistema sonoro utilizado para la reproducción de este trabajo contaba con 425 bocinas. La composición del espacio, o sea la consideración del mismo como parámetro compositivo, es otra de las preocupaciones conceptuales importantes sobre todo a partir de la segunda mitad de nuestro siglo.

Después de 1948, los estudios de música electrónica se multiplicaron en toda Europa, en los Estados Unidos y en Japón, y más tarde en América Latina. El interés por los nuevos medios fue, si no total, inmenso entre los compositores de todas partes del mundo, y los compositores de mayor

renombre en el mundo de la música contemporánea se interesaron en la música electrónica. Baste mencionar algunos nombres: Olivier Messiaen, André Jolivet, Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Edgard Varèse, John Cage, Milton Babbitt, Vladimir Ussachevsky, Luigi Nono, Luciano Berio, Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen, etc.

Actualmente existen decenas —y en algún caso centenas— de laboratorios para la música electrónica y experimental en las universidades y conservatorios, así como en instituciones de investigación científica e industrial de todos los países desarrollados y en algunos países latinoamericanos, africanos y orientales.

La música concreta y la música electrónica son la manifestación de un fenómeno que se venía gestando ya desde las últimas décadas del siglo XIX con la invención por parte de Bell del teléfono y la contemporánea invención del gramófono acústico de Edison.

El instrumento pionero de la música electrónica fue creado en los Estados Unidos por el

abogado e inventor Thaddeus Cahill, patentado en 1897 llamado Telharmonium o dinamófono. Era efectivamente el instrumento más grande que se había construido hasta entonces, pesaba seguramente más de 200 toneladas y necesitaba de varios vagones de tren para su transportación; según descripciones que se han dado de él, “tenía el aspecto de una fábrica de tamaño medio” y “ocupaba un piso entero de un edificio”.

Consistía esencialmente de generadores de corriente que producían ondas sinusoidales mediante una serie de ruedas dentadas que giraban cerca de los polos de parejas de electroimanes; constaba de varios teclados dotados de registros e interruptores que ayudaban al intérprete a “formar” los sonidos, atenuando o resaltando determinados armónicos por medio de resistencias. Esta magnífica y bizarra invención inspiró a Busoni —y a tantos otros— quien vio en ella el futuro de la música.

Después de Cahill, Lee de Forest, ya inventor de la válvula eléctrica, patentó en 1916 los derechos de autor para el “perfeccionamiento de sistemas eléctricos que hacen posible la producción de notas

musicales". La experimentación con las válvulas electrónicas fue realizada en paralelo por Armand Givelet y por el maestro de música y telegrafista Maurice Martenot. Este último creó el instrumento llamado Ondes Martenot, el cual es en realidad el único instrumento electrónico de concierto que encontró un amplio uso por parte de famosos compositores como Maurice Ravel, Darius Milhaud y Arthur Honegger.

Otro de los instrumentos pioneros digno de mención es el bellissimo Theremin Box, fruto de la inventiva del físico y violoncellista ruso Leon Theremin. Se presentaba como una pequeña caja con dos antenas, una a la derecha y otra a la izquierda. El intérprete, moviendo las manos en el campo electrostático inducido por dichas antenas, parecía sacar sonidos como por encanto de la pequeña caja. Este instrumento, tanto por la pureza de su timbre como por la teatral manera de tocarse, tuvo gran éxito en Europa y los Estados Unidos durante los años 20 y 40, llegando a contar con grandes virtuosos del instrumento, entre los cuales la más famosa fue Clara Rockmore. Entre los compositores que escribieron obras para el

Theremin-Box están Varèse y Martinou. Fue además utilizado en la música de diversos films de los años 40.

En 1926, el maestro y organista berlinés Jörg Mager presentó el llamado Sterófono, instrumento que partiendo del principio del eterófono al cual fueron adaptados teclados y mejoras técnicas para la emisión separada de los sonidos. Es el primer instrumento electrónico polifónico, y tuvo cierta resonancia en Europa en los años 30. Otros instrumentos pioneros que deben ser mencionados son: el Dinafono de René Bertrand (1928), del cual se decía que “imitaba a la perfección los timbres de los instrumentos tradicionales y podía sonar como un corno de caza o un violoncello”; el Trautonium, invención del organista alemán Friedrich Trautwein (1925), instrumento que fue construido en serie por la Telefunken a partir de 1932, y para el cual diversos compositores escribieron obras, entre ellos Richard Strauss y Paul Hindemith; el Mixturtrautonium de Oskar Sala, con el cual se realizó la primera columna sonora de un film realizada enteramente con medios electrónicos.

Otros instrumentos son: el Melochord (1949), la Clavioline (1947), el Novachord (1938), el Electronium Pi, La Multimónica, el órgano AWB (1952), el Pianophon (1954), el Tuttivox, etc.

En 1955 la RCA (Radio Corporation of America) presentó el Electronic Music Synthesizer llamado MARK I, con el cual entramos directamente a la época contemporánea en lo que se refiere a la concepción de instrumentos electrónicos con este sintetizador y con los modelos perfeccionados. Posteriormente han trabajado compositores como Milton Babbitt, Otto Luening, Vladimir Ussachevsky y otros en el Columbia Princeton Music Center.

Durante los casi cien años que separan el Dinamófono de los últimos sintetizadores han sucedido en el campo de la tecnología una infinidad de cosas importantes. Después de la invención de la válvula electrónica en 1915, se realizan en la década del 1920 importantes perfeccionamientos en el área de los transductores electromecánicos: el micrófono y las bocinas. Después —y a un ritmo más acelerado— llega el perfeccionamiento de la componentística, la grabación discográfica realizada

con dispositivos electromecánicos, la invención de la grabadora de cintas magnéticas, para llegar a los transistores y luego a los circuitos integrados, los *chips* de nuestro tiempo. Asistimos hoy a la proliferación de instrumentos que utilizan tecnología digital: sintetizadores basados en síntesis generativas diversas como la FM, look-up table, samplers, dispositivos de grabación digital, etc.

Música e informática

“Todo aquello que el oído percibe es la composición más o menos fortuita, más o menos voluntaria, de un buen número de átomos musicales, los cuales obedecen a un mecanismo interno más o menos complejo. La coherencia de esta perspectiva no nos lleva a los rudimentarios fonógenos (gramófonos), sino a los instrumentos electrónicos, no en el sentido de aparatos a ondas, como aquellos de Trautwein o Martenot, sino a las máquinas cibernéticas. En efecto, sólo máquinas de este género, probablemente de muchas toneladas y que cuestan

cientos de millones, con circuitos oscilantes que le proporcionan memoria, permitirán el juego infinito de combinaciones numéricas complejas, que son la llave de todos los fenómenos musicales”.

En este iluminado fragmento de los diarios de Pierre Schaeffer se expresa el sueño común de generaciones de compositores: la perfecta máquina musical, y al mismo tiempo se predice en cierta forma el futuro de la relación entre música y máquina.

Efectivamente, el siguiente paso fue la utilización de los así llamados calculadores electrónicos, las modernas computadoras, en la creación musical. El “robot musical” se realizaba en los experimentos realizados por Leharen Hiller y Leonard Isaacson, en el laboratorio de música electrónica de la Universidad de Illinois, en 1956 con la primera obra creada por unba computadora. En efecto, la calculadora electrónica Illiac compuso una suite en cuatro movimientos para cuarteto de arcos, iniciando de esta manera una época en la

creación de música con computadoras. Esta utilización de la computadora —o sea el hecho de automatizar la creación de una obra, de permitir que sea la máquina la guía del proceso creativo— ha continuado a través de años de experimentación, creando programas para lo que se ha dado en llamar “composición asistida”. Un ejemplo, entre tantos, es el programa *Max* desarrollado por el IRCAM de París, uno de los centros de investigación músico-tecnológico más importantes de Europa en colaboración con la empresa americana Opcode.

En el campo de la música ligera se ha desembocado en lo que se ha dado en llamar composición algorítmica, en donde los programas proveen de variaciones o en algunos casos componen diversos temas dependiendo de las instrucciones que se les provean. El campo de la composición automática ha fascinado desde siempre a los teóricos y compositores; ya en 1660 el padre jesuita Athanasius Kircher en su libro *Misurgia Universalis* describe un dispositivo mecánico para la composición de música, llamado “Arca musarithmica”.

En el siglo XVII ya se comprendía que el fundamento de la música no es otra cosa que la organización de elementos numéricos, y efectivamente, como dice Pieberg, “no se trata de un juego de vanguardia, sino del tentativo del iluminismo en develar los secretos de la música.”

El desarrollo de este tipo de pensamiento continuó a través de los siglos con la invención de diversos sistemas e instrumentos más o menos mecánicos. El sueño del robot que compone no es un privilegio de nuestro siglo: baste decir que entre los compositores que utilizaron o recurrieron a medios mecánicos en la creación de algunas de sus obras están Carl Phillip Emmanuel Bach, Josef Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, entre tantos otros.

La utilización de la computadora como compositor es solo uno de los tantas maneras de utilizar la computadora en el campo de la música. El aspecto seguramente más interesante que caracteriza a la lutería electrónica no está tanto en haber creado nuevos instrumentos en el sentido tradicional del término para aflancarlos a aquellos

acústicos, sino en haber creado un “instrumento para definir los propios instrumentos”. El medio informático musical es un “instrumento abierto” cuyas características pueden ser definidas por el compositor.

Otros campos de la informática musical son:

2. Análisis acústico, psico-acústico, análisis de la forma de onda.
3. Síntesis musical: a través de diversos instrumentos matemáticos.
4. Elaboración de partituras.
5. MIDI.
6. Grabación y reproducción (sustituyendo a la grabadora).
7. Interpretación de partituras u obras musicales.
8. Diseño y realización de instrumentos musicales.

Conclusión

“El mundo que habitamos es un mundo técnico. Es el mundo de los procesos, de las funciones, líneas aéreas y estaciones, el mundo de las máquinas y de los cálculos, de los mecanismos, ruidos, fábricas y transmisiones, el mundo de los técnicos, ingenieros, físicos, especialistas, profesores, sirvientes y directores, de los casi incalculables sindicatos, asociaciones, haciendas, trabajadores, industrias, canales, ciudades, pozos mineros, profundidades y alturas, de los horarios de tren, de los electrones, de las masas que tocan continuamente la puerta...”³

No podemos entender nuestro tiempo si no comprendemos su arte, si no apreciamos sus manifestaciones estéticas. Profundizando espiritualmente en nuestra existencia técnica, estableceremos un sólido nexo con el presente, aproximándonos sin prejuicios y con atención al arte de nuestros días; aprenderemos conceptos y claves de interpretación de nuestro mundo.

-
- ¹ Trabajo presentado por su autor, el compositor guatemalteco David de Gandarias, en la Universidad Rafael Landívar, el 5 de mayo de 1995, por invitación del Instituto de Musicología.
 - ² Un maravilloso ejemplo de estética futurista en Guatemala son las creaciones de Joaquín Orellana, el más importante compositor guatemalteco contemporáneo, que ha creado una serie de instrumentos y útiles sonoros partiendo de la idea de la diseminación de la marimba. Son impresionantes las similitudes entre la orquesta de Russolo y aquélla de Orellana quien, consciente o inconscientemente, participa en parte de la estética futurista.
 - ³ Max Benze, *Technische Existenz*. Stuttgart, 1949.

**ASPECTOS DE LA CULTURA
MUSICAL EN PORTUGAL
EN TIEMPOS DE J.S.BACH**

**ASPECTOS DE LA CULTURA MUSICAL
EN PORTUGAL
EN TIEMPOS DE J.S.BACH¹**

Dr. Gerhard Doderer

La música portuguesa durante los reinados de Juan IV (1640-56), Alfonso VI y Pedro II (1656-1706) bien se puede describir como una “música de lo posible”, ya que a pesar de haber tenido que enfrentar claras limitaciones en lo socioeconómico, esta música presenta un alto grado de sutilidad y expresividad.

Es a partir del último tercio del siglo XVII que se empieza a detectar un incremento en la sensibilidad de los músicos del país por ideales sonoros no ibéricos. Acontecimientos importantes en materia de política exterior, como la paz de Utrecht de 1713, que puso fin al conflicto con la vecina España, y una constante mejoría de la situación financiera de la corona portuguesa gracias a la explotación de metales y piedras preciosas en Brasil, repercutieron también en el campo de la música, fortaleciendo la

influencia alemana, francesa y principalmente italiana. El ascenso al trono de Juan V (01.01.1707) significó un decisivo impulso para las artes, reorientando también la situación musical del país. El monarca, quien a través de su madre María Sofía de Palatinado-Neuburgo y su esposa Mariana de Austria estaba familiarizado con las tradiciones musicales alemanas, austriacas e italianas, le concedió su importancia a la música para el incremento del prestigio nacional e internacional. De manera sistemática propició una serie de programas musicales prácticos y musicopedagógicos, y de esa manera inició a corto plazo un importante proceso de desarrollo musical. La influencia de la reina, quien como todas las princesas de la casa de Habsburgo era muy docta en materia musical, fue fundamental en este proceso.

Después de 1710 arribaron a Portugal numerosos cantantes e instrumentistas, entre quienes sobresale el anterior maestro de capilla de la Capella Giulia, Domenico Scarlatti, quien desde fines de 1719 hasta principios de 1727 guió los destinos de la Capilla Real en Lisboa. Los ocho años de Domenico como

maestro de capilla y profesor de clavecín del príncipe D. Antonio, hermano de Juan V, y de doña María Bárbara de Bragança, hija del monarca, fueron sumamente significativos tanto para sus pupilos como también para él mismo. Si bien por un lado su presencia en Lisboa ejerció un efecto catalizador, facilitando la aceptación del ideal musical y sonoro italiano, por otro lado estos años definieron la vida de Scarlatti para siempre. En su joven alumna Doña María Bárbara, hija de Juan V y Mariana de Austria, Domenico encontró una personalidad que influyó profundamente en su desarrollo humano y artístico. Esta influencia se manifestó en su determinación de pasar los últimos años de su vida, a partir de 1729, como músico de cámara en las cortes de Sevilla y Madrid en el servicio de su ex-alumna, cuando ésta se convirtió en Princesa de Asturias y más tarde Reina de España.

Con la llegada a Lisboa de los músicos italianos, la vida musical portuguesa empezó a cambiar a todo nivel. Personalidades de la alta nobleza y del clero incidieron en forma directa y permanente en el cultivo de ciertas prácticas y géneros musicales; el mecenazgo hizo posible la publicación de ediciones,

cuya dedicatoria por parte de los compositores revela las preferencias musicales de quienes subvencionaron la impresión.

En lo referente a los acontecimientos musicales en la sociedad portuguesa de la primera mitad del siglo XVIII, anteriormente poco documentadas, recientemente se ha hecho posible consultar una fuente contemporánea de gran riqueza. En la correspondencia de los embajadores del Vaticano acreditados en Lisboa se encuentran entre las "informazioni" de los secretarios de embajada innumerables informes breves acerca de acontecimientos sociales, económicos, militares y también musicales de la vida cotidiana portuguesa, en los cuales naturalmente destacan en forma especial los músicos italianos. A través de estos informes, archivados junto con la demás correspondencia de la Nunciatura en el archivo secreto del Vaticano, hoy en día contamos con información detallada sobre la vida musical portuguesa durante el reinado de Juan V.² La única excepción son los años 1728-31, durante los cuales se interrumpieron las relaciones diplomáticas entre Portugal y la Santa Sede. En comparación con

otras fuentes, que han llegado a nosotros en forma de relatos de viajeros (Brockwell, Brome, Busching, Merveilleux, Montgont, Saussurre, Twiss) o bien diarios personales (Francisco Xavier de Meneses, Alexandre de Gusmao, Tristao de Cunha) o correspondencia privada (Doña María Bárbara, Doña María Victoria), los informes de la Nunciatura Apostólica en Lisboa tienen el más alto valor informativo. Esto aún en comparación con la *Gazeta de Lisboa*, semanario que informó a partir de 1715 sobre los acontecimientos en todos los sectores de la vida pública en Portugal.

En Lisboa, centro de la gigantesca potencia colonial Portugal, se agruparon todos los acontecimientos musicales importantes alrededor de dos puntos de gravitación, por un lado limitados a la corte y a la nobleza cercana a la capital, y por otro lado accesible a la población general. Gracias a los datos de la Nunciatura y de la *Gazeta de Lisboa* sabemos de más de 350 ocasiones en las cuales se representó música instrumental-vocal, muchas veces dramática o semidramática, en el Paço da Ribeira en las habitaciones del rey o de la reina. A ello se suman más de 200 celebraciones litúrgicas muy bien

dotadas de música llevadas a cabo en la Patriarcal, capilla del palacio real. En cuanto a número de ejecutantes, la música de las fiestas litúrgicas celebradas en las más importantes iglesias de Lisboa (como también las de las ciudades mayores como Porto, Brata, Evora y Coimbra) no se quedan atrás de las de la Patriarcal. Esta riquísima vida musical que se puede documentar en todo el país sin embargo decaería casi completamente a partir de principios de la década del 1740, con excepción de la capilla real de Lisboa, como consecuencia del precario estado de salud del monarca.

Una figura clave en el intenso proceso de transformación de la vida musical de Portugal a principios del siglo XVIII había sido la reina Mariana de Austria. Inmediatamente después de su llegada de Viena en el año de 1709 había empezado a propiciar conciertos y representaciones operáticas en el Paço da Ribeira, sustituyendo poco a poco las hasta entonces esporádicas representaciones de comedias y zarzuelas españolas por obras orientadas formal y estilísticamente en los modelos italianos. Su cuñado, Don Antonio de Braganza, fue en esto un aliado conocedor de la materia. Los años entre

1709 y la llegada de los primeros cantantes italianos se caracterizan por una explosión de acontecimientos musicales en la corte iniciada por doña Mariana, ocasiones en las cuales se representaban cantatas, serenatas, “reppresentazioni in musica” y otras obras semidramáticas en idioma castellano, alemán e italiano con ayuda de sirvientes y damas de la corte, e incluso de la hermana del rey, doña Francisca de Bragança.

A doña Mariana se deben también las representaciones musicales y teatrales que se empiezan a llevar a cabo con gran regularidad con ocasión de los onomásticos de miembros de la familia real, primero en las salas privadas o de audiencia reales, luego en un pequeño teatro dispuesto en el palacio para la escenificación de comedias, “dramas em música” y óperas, lo cual pronto provocaría la crítica abierta del clero. La asistencia a este tipo de conciertos se pocas veces se limita al círculo más restringido de la casa real, sino está abierto a la participación de la nobleza de la corte y de Lisboa. Curiosamente, la forma musical del Oratorio no se cultiva en el palacio ni en las

iglesias de Lisboa y del interior del país, mientras por otro lado las intervenciones musicales en las sesiones de la Real Academia de la Historia o las escuelas de retórica gozan de gran popularidad. En los paseos de la reina en el río Tejo durante los meses de verano, en embarcaciones fabricadas especialmente para ello, con frecuencia participan cantantes e instrumentistas de la capilla real.

Juan V por su lado no revela ninguna inclinación personal hacia la música; con frecuencia, utiliza excusas como indisposición o asuntos políticos urgentes para faltar a serenatas, cantatas o celebraciones musicales de su propio onomástico. No obstante, como todos los demás miembros de su familia, está bien entrenado en el canto gregoriano, y durante la segunda parte de la década del 1730 se documenta su gusto por la ópera. Entre los miembros de la familia real que sí presentan inclinaciones y conocimientos musicales no solamente están la reina, don Antonio de Bragança y doña María Bárbara, sino también el heredero al trono don José y su esposa María Victoria se dedican al cultivo de la música.

Si bien la llegada de los primeros cantantes italianos en los años 1717 y 1719 (entre ellos Domenico Scarlatti) dio ocasión a escenas callejeras desagradables por parte de la población, también se observaron gestos generosos por parte del rey y de la nobleza cuando se trató del alojamiento de estos cantantes, quienes repetidamente gozaron del reconocimiento real. Entre 1720 y 1733 se observa un incremento en el número de los cantantes italianos (mayormente “castrati”, pero también tenores y bajos) que actuaban en las capillas de Lisboa (12), Braga (8), Evora (8) y Porto (8) de 11 a 36, aumentando con el tiempo. A ellos se atribuye que la vida musical portuguesa fuera cuñada en poco tiempo por el estilo y la ejecución italianas, de manera que tanto en el canto solístico como coral (con o sin acompañamiento instrumental) llegó a predominar el virtuosístico estilo “concertato”. La costumbre de cantar el “Te Deum” el día de San Silvestre en la iglesia jesuita de San Roque “a maneira romana” se originó en 1718 y duró hasta 1745. Como en Italia, los cantantes exigen y obtienen un podium especial en la Patriarcal y muchas otras iglesias de la capital, donde participan

en incontables celebraciones litúrgicas (Loreto, S.Roque, Catedral S.María, S.Vicente de Fora, Santa Justa, N. Senhora da Graça, S. Francisco de Paula, S. Nicolao, S. Francisco da Ordem Terceira, etc.). Las viejas zarzuelas y comedias ceden a los “dramas em música” en estilo italiano. Entre las tareas de estos “virtuosi”, de los cuales algunos llegarían a desempeñar importantes puestos de maestro de capilla en la Catedral de Santa María, la Patriarcal o la iglesia de Loreto, estaba no solamente la musicalización de la liturgia en la capilla real, sino también la realización de toda música concertante que les fuera encargada por la corte. Las ocasiones eran las fiestas del santoral, fiestas patronales, bautizos ceremoniales, bodas, exequias, novenas y triduas, así como la celebración de acontecimientos especiales como victorias, tratados de paz o elecciones papales.

El canto monódico litúrgico, o sea el canto gregoriano, en la capilla de la corte está a cargo de los jóvenes capellanes, quienes se ciñen a la práctica usual de la Capella Giulia. A partir de 1718, la instrucción en el canto coral pasa a manos de Monseñor Cimbali, contratado desde Italia

específicamente con este propósito. Los cantantes formados por él en la Patriarcal por su parte transmiten sus conocimientos a sus colegas en las iglesias de Mafra o Evora. A partir de 1729 el cultivo del canto coral se transfiere al monasterio de los paulinos de Santa Catarina de Ribamar, donde se mantiene una tradición del así llamado “canto capucho”. Para la dirección de esta escuela se logra comprometer al maestro de capilla de S. Giovanni en Laterano, Giovanni Giorgio, quien permanece en Lisboa hasta 1755. Varios jóvenes músicos portugueses como Joao Rodrigues Esteves, Francisco Antonio de Almeida y Antonio Texeira son enviados a Roma para perfeccionarse, becados por la corona. Después de su regreso llegaron a ocupar los cargos más importantes en la vida musical portuguesa, contribuyendo en forma decisiva al fortalecimiento de la influencia italiana.

Esta evidente predominancia del ideal estilístico italiano también se encuentra en subramas musicales como por ejemplo el baile social, el tiene gran aceptación como “a la moda francesa e italiana”. El gran juego de campanas instalado en la torre de la Patriarcal en esos años

ya no funciona a través de una mecánica “portuguesa”, sino más bien “a la italiana”, o sea por medio de un teclado. Lo mismo es el caso para la parte mecánica de los enormes juegos de campanas que se instalaron a paertir de 1734 en los campanarios norte y sur de la Basílica del Palacio en Mafra.

Entre los compositores locales y extranjeros que se mencionan continuamente se encuentran Cristóvão de Fonseca, Francisco Antonio de Almeida, Antonio Teixeira, Carlos Seixas y los italianos Domenico Scarlatti, Momo, Antonio Tedeschi, Gaetano Maria Schiassi, Gaetano Mossi y Giovanni Bononcini. Este último compone en Viena una cantata para ser presentada en el Paço da Ribeiro. Asimismo, encuentra el máximo reconocimiento por su misa solemne compuesta en Lisboa en 1734, y por su ópera “Farnace” dirigida por él mismo para la inauguración del primer teatro de ópera público del empresario A. María Paghtetti. En esa misma época encuentra enorme aceptación un teatro de ópera popular que trabaja con marionetas; los autores conocidos son el dramaturgo portugués José Antonio da Silva (“el judío”) y el compositor Antonio

Teixeira, quien se orienta en el estilo de la “ópera buffa”. Una forma previa de teatro musical popular existía desde inicios del siglo XVIII; se desarrollaba en un escenario al aire libre instalado en la plaza del Paço da Ribeira, y estaba abierto al público. Sin embargo, aún no conocemos detalles sobre esta modalidad, ni tampoco sobre las composiciones que se utilizaron en los palacios y las casas de la nobleza como bailes e intervenciones teatrales. Lo mismo aplica para el caso de las numerosas procesiones triunfales con representaciones alegóricas acompañadas por danza y por música vocal e instrumental que se acostumbraban en todo el país.

Entre centenares de composiciones semidramáticas representadas en el Paço da Ribeira, la primera ópera verdadera se llega a montar en 1728, orientada en las “fiestas armónicas” castellanas que habían subido a escena en la embajada española en 1723 y 1727.

No obstante el apoyo de la reina, las representaciones operáticas en el teatro del palacio real, construido específicamente con ese propósito, llegan a su fin a principios de la década del 1740.

La razón para ello se encuentra en el auge de la ópera pública, apoyada por la nobleza y la alta burguesía, a la cual se tenía acceso irrestricto que no se limitaba a los círculos familiares íntimos del Paco da Ribeira.

La construcción de instrumentos, que contribuía principalmente instrumentos de teclado y de cuerda a esta intensiva vida musical, estaba en manos de numerosos artesanos locales y algunos extranjeros residenciados en Lisboa. A pesar de que se podría tener la impresión de que el clavecín solamente se encuentra en el ambiente de la música cortesana y teatral, se ha documentado la utilización de clavecines y clavicordios en las residencias de la burguesía. Los instrumentos que se han conservado atestiguan normas altísimas de construcción instrumental, con características pronunciadamente portuguesas.

El estado de salud del rey a partir de 1740 ejerce una influencia directa y de consecuencias considerables sobre la vida musical del país. La reina, quien por períodos funge como regente, prohíbe las representaciones de la ópera pública y

no tolera esparcimientos musicales en el Paço da Ribeira. También las grandes representaciones litúrgicas concertantes con participación de coros y música instrumental, que anteriormente habían contado con la continua presencia del rey y de la familia real, empiezan a hacerse menos frecuentes. En 1742, el rey sufre una nueva recaída; la vida musical empieza a erosionarse, dando lugar al paulatino enmudecimiento musical incluso de las celebraciones litúrgicas. Este proceso lleva, por medio de una reducción de fuerzas instrumentales en el estilo coral, a una escritura concertada solamente apoyada por el órgano, regresándose con frecuencia al estilo antiguo como se había hecho en algunas pocas iglesias desde 1720 en emulación de la usanza de la capilla pontificia. Esto a su vez incrementa la atención dispensada a la construcción de órganos: de manos de organeros castellanos, gallegos y belgas surgen instrumentos impresionantes, los cuales a pesar de ciertas innovaciones en su arquitectura externa se orientan en las tradiciones constructivas y las formas musicales ibéricas, presentando de esa manera un elemento conservador en medio de ciertas tendencias musicales innovadoras.

Con la intención de asignar a la música un papel preponderante en el campo de la representación política (hacia el interior tanto como el exterior), el rey logró, gracias a su sensibilidad musical y los medios financieros a su disposición, establecer una regulación para todas las expresiones musicales tanto sacras como seculares de su país. Su preferencia por la música italiana contrasta visiblemente con su gusto por el arte francés que manifiesta en el vestuario y el mobiliario. Como hombre del barroco, valoriza también el gesto musical extrovertido; de tal manera, hace recubrir con lámina de oro a los órganos de las iglesias de igual modo que las carrozas de lujo de su familia y de sus embajadores. Músicos como Domenico Scarlatti, Jaime de la Te y Sagau y Carlos Seixas son condecorados con órdenes importantes, de alto rango también en el campo político.

Habiendo el rey elegido la iglesia más que el teatro de ópera como escenario para su espectáculo político, no pudo darse un desarrollo continuo del tetro musical. Más bien surgió por ejemplo la gigantesca construcción del monasterio y del palacio en Mafra, en cuya arquitectura con dos campanarios

y seis órganos se hace realidad una concepción arquitectónico-musical sui generis inigualada. Juan V logró establecer su posición de poder dentro de la sociedad portuguesa no como un “rey sol”, sino como un “rey pontífice”: prefirió ocupar su sitio al lado del santísimo en el ceremonial litúrgico, y no al frente el “ballet de cour” en el escenario operático.

Sólo con el ascenso al trono de su hijo José I en 1750 empezaría a operarse un cambio profundo en la posición sobreentendida del soberano, y con ello también en el papel de la música en la sociedad portuguesa.

¹ Conferencia pronunciada por su autor, catedrático del Departamento de Ciencias Musicales de la Universidad Nova de Lisboa, por invitación del Instituto de Musicología de la Universidad Rafael Landívar, el día 18 de marzo de 1995 en el Auditorio de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala. Traducción del original alemán: Dr. Dieter Lehnhoff.

² En el presente artículo se omiten las citas en italiano de los documentos manuscritos, contenidos en la versión alemana como notas al pie de página. (Nota del traductor).

1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100
 101
 102
 103
 104
 105
 106
 107
 108
 109
 110
 111
 112
 113
 114
 115
 116
 117
 118
 119
 120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525
 526
 527
 528
 529
 530
 531
 532
 533
 534
 535
 536
 537
 538
 539
 540
 541
 542
 543
 544
 545
 546
 547
 548
 549
 550
 551
 552
 553
 554
 555
 556
 557
 558
 559
 560
 561
 562
 563
 564
 565
 566
 567
 568
 569
 570
 571
 572
 573
 574
 575
 576
 577
 578
 579
 580
 581
 582
 583
 584
 585
 586
 587
 588
 589
 590
 591
 592
 593
 594
 595
 596
 597
 598
 599
 600
 601
 602
 603
 604
 605
 606
 607
 608
 609
 610
 611
 612
 613
 614
 615
 616
 617
 618
 619
 620
 621
 622
 623
 624
 625
 626
 627
 628
 629
 630
 631
 632
 633
 634
 635
 636
 637
 638
 639
 640
 641
 642
 643
 644
 645
 646
 647
 648
 649
 650
 651
 652
 653
 654
 655
 656
 657
 658
 659
 660
 661
 662
 663
 664
 665
 666
 667
 668
 669
 670
 671
 672
 673
 674
 675
 676
 677
 678
 679
 680
 681
 682
 683
 684
 685
 686
 687
 688
 689
 690
 691
 692
 693
 694
 695
 696
 697
 698
 699
 700
 701
 702
 703
 704
 705
 706
 707
 708
 709
 710
 711
 712
 713
 714
 715
 716
 717
 718
 719
 720
 721
 722
 723
 724
 725
 726
 727
 728
 729
 730
 731
 732
 733
 734
 735
 736
 737
 738
 739
 740
 741
 742
 743
 744
 745
 746
 747
 748
 749
 750
 751
 752
 753
 754
 755
 756
 757
 758
 759
 760
 761
 762
 763
 764
 765
 766
 767
 768
 769
 770
 771
 772
 773
 774
 775
 776
 777
 778
 779
 780
 781
 782
 783
 784
 785
 786
 787
 788
 789
 790
 791
 792
 793
 794
 795
 796
 797
 798
 799
 800
 801
 802
 803
 804
 805
 806
 807
 808
 809
 810
 811
 812
 813
 814
 815
 816
 817
 818
 819
 820
 821
 822
 823
 824
 825
 826
 827
 828
 829
 830
 831
 832
 833
 834
 835
 836
 837
 838
 839
 840
 841
 842
 843
 844
 845
 846
 847
 848
 849
 850
 851
 852
 853
 854
 855
 856
 857
 858
 859
 860
 861
 862
 863
 864
 865
 866
 867
 868
 869
 870
 871
 872
 873
 874
 875
 876
 877
 878
 879
 880
 881
 882
 883
 884
 885
 886
 887
 888
 889
 890
 891
 892
 893
 894
 895
 896
 897
 898
 899
 900
 901
 902
 903
 904
 905
 906
 907
 908
 909
 910
 911
 912
 913
 914
 915
 916
 917
 918
 919
 920
 921
 922
 923
 924
 925
 926
 927
 928
 929
 930
 931
 932
 933
 934
 935
 936
 937
 938
 939
 940
 941
 942
 943
 944
 945
 946
 947
 948
 949
 950
 951
 952
 953
 954
 955
 956
 957
 958
 959
 960
 961
 962
 963
 964
 965
 966
 967
 968
 969
 970
 971
 972
 973
 974
 975
 976
 977
 978
 979
 980
 981
 982
 983
 984
 985
 986
 987
 988
 989
 990
 991
 992
 993
 994
 995
 996
 997
 998
 999
 1000
 1001
 1002
 1003
 1004
 1005
 1006
 1007
 1008
 1009
 1010
 1011
 1012
 1013
 1014
 1015
 1016
 1017
 1018
 1019
 1020
 1021
 1022
 1023
 1024
 1025
 1026
 1027
 1028
 1029
 1030
 1031
 1032
 1033
 1034
 1035
 1036
 1037
 1038
 1039
 1040
 1041
 1042
 1043
 1044
 1045
 1046
 1047
 1048
 1049
 1050
 1051
 1052
 1053
 1054
 1055
 1056
 1057
 1058
 1059
 1060
 1061
 1062
 1063
 1064
 1065
 1066
 1067
 1068
 1069
 1070
 1071
 1072
 1073
 1074
 1075
 1076
 1077
 1078
 1079
 1080
 1081
 1082
 1083
 1084
 1085
 1086
 1087
 1088
 1089
 1090
 1091
 1092
 1093
 1094
 1095
 1096
 1097
 1098
 1099
 1100
 1101
 1102
 1103
 1104
 1105
 1106
 1107
 1108
 1109
 1110
 1111
 1112
 1113
 1114
 1115
 1116
 1117
 1118
 1119
 1120
 1121
 1122
 1123
 1124
 1125
 1126
 1127
 1128
 1129
 1130
 1131
 1132
 1133
 1134
 1135
 1136
 1137
 1138
 1139
 1140
 1141
 1142
 1143
 1144
 1145
 1146
 1147
 1148
 1149
 1150
 1151
 1152
 1153
 1154
 1155
 1156
 1157
 1158
 1159
 1160
 1161
 1162
 1163
 1164
 1165
 1166
 1167
 1168
 1169
 1170
 1171
 1172
 1173
 1174
 1175
 1176
 1177
 1178
 1179
 1180
 1181
 1182
 1183
 1184
 1185
 1186
 1187
 1188
 1189
 1190
 1191
 1192
 1193
 1194
 1195
 1196
 1197
 1198
 1199
 1200
 1201
 1202
 1203
 1204
 1205
 1206
 1207
 1208
 1209
 1210
 1211
 1212
 1213
 1214
 1215
 1216
 1217
 1218
 1219
 1220
 1221
 1222
 1223
 1224
 1225
 1226
 1227
 1228
 1229
 1230
 1231
 1232
 1233
 1234
 1235
 1236
 1237
 1238
 1239
 1240
 1241
 1242
 1243
 1244
 1245
 1246
 1247
 1248
 1249
 1250
 1251
 1252
 1253
 1254
 1255
 1256
 1257
 1258
 1259
 1260
 1261
 1262
 1263
 1264
 1265
 1266
 1267
 1268
 1269
 1270
 1271
 1272
 1273
 1274
 1275
 1276
 1277
 1278
 1279
 1280
 1281
 1282
 1283
 1284
 1285
 1286
 1287
 1288
 1289
 1290
 1291
 1292
 1293
 1294
 1295
 1296
 1297
 1298
 1299
 1300
 1301
 1302
 1303
 1304
 1305
 1306
 1307
 1308
 1309
 1310
 1311
 1312
 1313
 1314
 1315
 1316
 1317
 1318
 1319
 1320
 1321
 1322
 1323
 1324
 1325
 1326
 1327
 1328
 1329
 1330
 1331
 1332
 1333
 1334
 1335
 1336
 1337
 1338
 1339
 1340
 1341
 1342
 1343
 1344
 1345
 1346
 1347
 1348
 1349
 1350
 1351
 1352
 1353
 1354
 1355
 1356
 1357
 1358
 1359
 1360
 1361
 1362
 1363
 1364
 1365
 1366
 1367
 1368
 1369
 1370
 1371
 1372
 1373
 1374
 1375
 1376
 1377
 1378
 1379
 1380
 1381
 1382
 1383
 1384
 1385
 1386
 1387
 1388
 1389
 1390
 1391
 1392
 1393
 1394
 1395
 1396
 1397
 1398
 1399
 1400
 1401
 1402
 1403
 1404
 1405
 1406
 1407
 1408
 1409
 1410
 1411
 1412
 1413
 1414
 1415
 1416
 1417
 1418
 1419
 1420
 1421
 1422
 1423
 1424
 1425
 1426
 1427
 1428
 1429
 1430
 1431
 1432
 1433
 1434
 1435
 1436
 1437
 1438
 1439
 1440
 1441
 1442
 1443
 1444
 1445
 1446
 1447
 1448
 1449
 1450
 1451
 1452
 1453
 1454
 1455
 1456
 1457
 1458
 1459
 1460
 1461
 1462
 1463
 1464
 1465
 1466
 1467
 1468
 1469
 1470
 1471
 1472
 1473
 1474
 1475
 1476
 1477
 1478
 1479
 1480
 1481
 1482
 1483
 1484
 1485
 1486
 1487
 1488
 1489
 1490
 1491
 149

RENACE LA SINFONÍA
"*LA EXPOSICIÓN*"
DE INDALECIO CASTRO
(1839-1911)

**RENACE LA SINFONÍA
“LA EXPOSICIÓN”
DE INDALECIO CASTRO (1839-1911)**

Dr. Dieter Lehnhoff

Como parte de las investigaciones que me toca realizar dentro del programa de actividades del Instituto de Musicología de la Universidad Rafael Landívar, tuve la fortuna de localizar un grupo de manuscritos con composiciones guatemaltecas del siglo XIX en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Guatemala. Gracias a la gentileza de su director, Mtro. Oscar Barrientos, y del personal del Museo, me fue posible inspeccionar detenidamente la colección de manuscritos musicales que alberga el Museo.

Una de las obras que más me llamó la atención fue una colección de papeles manuscritos con el título “La Exposición: Gran Sinfonía a toda orquesta, por Yndalecio Castro”. Se trataba de las partes para los diferentes instrumentos de la orquesta, manuscritas por el mismo compositor a finales del siglo pasado.

El compositor Indalecio Castro (1839-1911) nació en la Villa de Mixco, cercana a la Ciudad de Guatemala, donde fue por muchos años maestro de capilla, y donde también fundó una renombrada escuela de música. El Museo alberga más de un ciento de sus composiciones sacras y profanas, que atestiguan su gran productividad y una desarrollada técnica compositiva.

Las investigaciones revelaron que la obra fue enviada por Indalecio Castro a la Exposición Universal que se llevó a cabo en Chicago, Illinois, en el verano de 1893. El jurado encargado de fallar sobre las numerosas obras musicales expuestas se mostró tan impresionado con la sinfonía, que la distinguió con medalla de oro y le concedió al compositor el diploma que reproducimos en esta página, que aún obra en manos de la familia, y que me fuera facilitado por uno de los descendientes del compositor, el violinista Héctor Maximiliano Castro.

No obstante el reconocimiento que obtuvo en Chicago, es probable que la composición nunca haya sido escuchada en Guatemala. Por esa razón, era

prioritario presentar tan importante componente del patrimonio musical nacional al público guatemalteco. Los organizadores del *III Festival Paiz para la Cultura*, la Sra. Jacqueline Riera de Paiz y el Lic. Angel Arturo González, reconocieron la importancia de revivir las obras de grandes compositores guatemaltecos del pasado, y programaron un concierto en el cual se presentarían exclusivamente obras orquestales guatemaltecas.

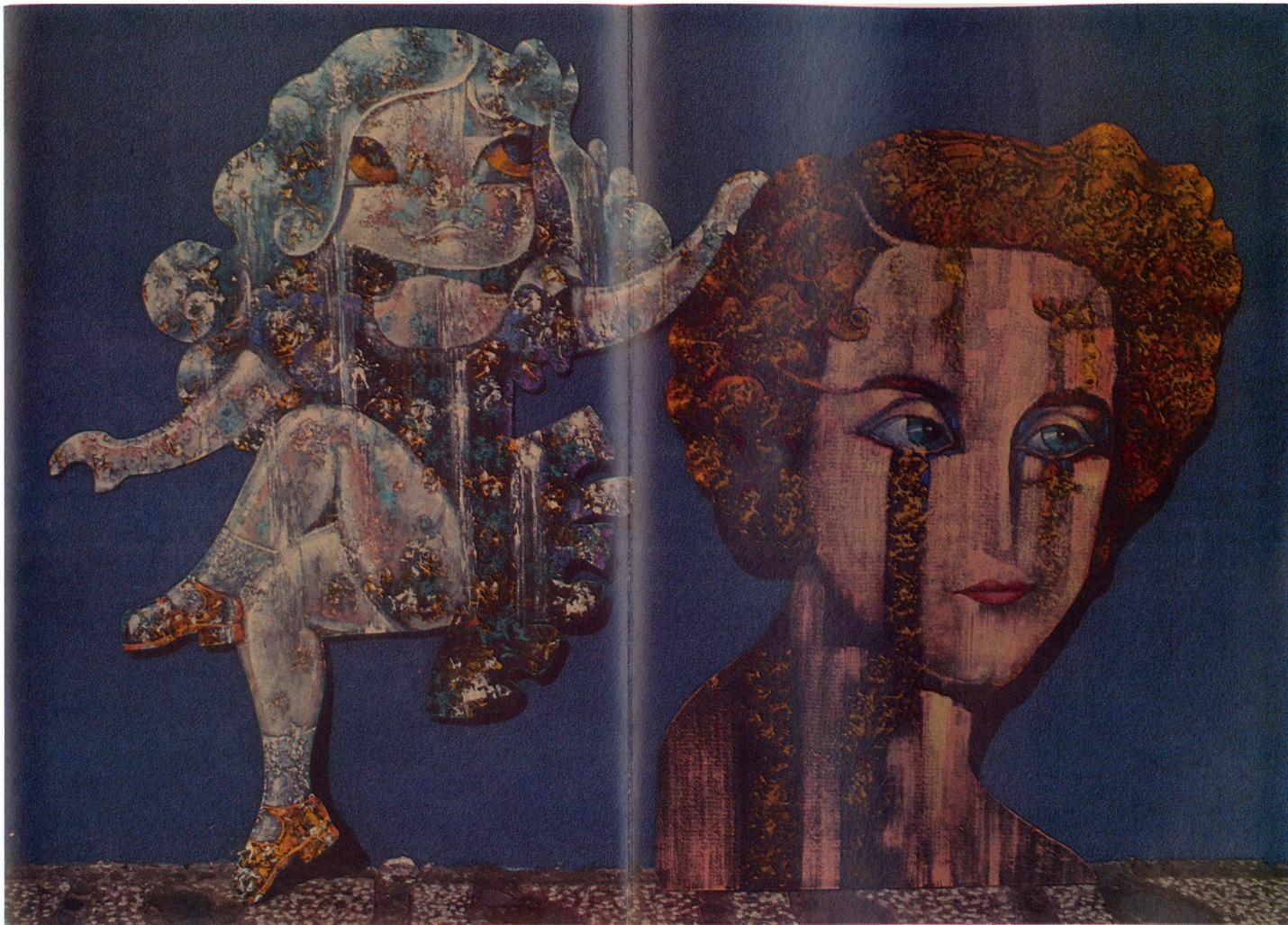
La partitura de la *Sinfonía "La Exposición"* fue reconstruida en el Instituto de Musicología de la Universidad Rafael Landívar; como parte de la restauración, también se hizo necesario recomponer la parte correspondiente a la sección de violines segundos, cuyo original está perdido. Después de preparados los materiales orquestales, se realizaron las primeras lecturas de la obra con la Nueva Orquesta Filarmónica de Guatemala, que dirijo desde su fundación en 1993. Durante los ensayos emergió una magnífica composición, cuya atmósfera teatral refleja la afición por la zarzuela y la ópera italiana que con tanto entusiasmo se cultivaron en Guatemala durante la segunda mitad del siglo XIX.

La sinfonía está dividida en dos movimientos; el primero de ellos abre con una fanfarria en tiempo de marcha. Esta sección, de carácter fresco y optimista, sirve a su vez para introducir un soñador vals en tiempo de *andante*, de gran riqueza melódica en los instrumentos de viento y los primeros violines. El segundo movimiento, más extenso, está construido en forma de *sonata-allegro*. Sus memorables melodías también evocan, como el vals que le precede, el ambiente de la Guatemala de finales del siglo pasado. En la coda, que es la sección final de la obra, el compositor se vuelve a referir a la fanfarria de apertura, pero esta vez en un tiempo mucho más veloz (*prestissimo*), concluyendo la sinfonía con un gran gesto triunfal.

Después de intensos trabajos de preparación, la Sinfonía “*La Exposición*” fue revivida el 11 de febrero de 1995 en el Convento de Capuchinas de La Antigua, en un concierto de la Nueva Orquesta Filarmónica que formó parte del *III Festival Internacional de Cultura Paiz*. La composición, al igual que las demás obras de compositores sinfónicos guatemaltecos del siglo pasado que fueron interpretadas en el concierto, obtuvo un éxito

rotundo con el público. En el mismo programa se presentaron tres obras para mezzosoprano y orquesta: la cantata *Al norte fija* de Rafael Antonio Castellanos, el *Taedet animam meam* en Fa menor de José Eulalio Samayoa (que también se escuchaba por primera vez en nuestro siglo), y una *Tonada a la Santísima Virgen* de Benedicto Sáenz hijo, obras que fueron cantadas por Cristina Altamira como solista. De José Eulalio Samayoa se interpretaron además dos obras orquestales: una de las *Tocatas* para orquesta de cuerdas, y, para cerrar el concierto, la *Sinfonía Cívica*.

De esta manera se dio un paso más en la recuperación del patrimonio musical guatemalteco que es una de las preocupaciones fundamentales del Instituto de Musicología de la Universidad Rafael Landívar.



Georgette Contoux de Castillo. *La esperanza*. (Detalle). 1993.
Mural del Conservatorio de Música de Guatemala. 0.91 x 1.85 m.
Efraín Recinos.

**LAS DESCONOCIDAS
MEMORIAS DE
JOSÉ EULALIO SAMAYOA:
PROBABLE PRIMER ESCRITO
AUTOBIOGRÁFICO
CONSERVADO EN GUATEMALA**

**LAS DESCONOCIDAS MEMORIAS DE
JOSÉ EULALIO SAMAYOA:
PROBABLE PRIMER ESCRITO
AUTOBIOGRÁFICO
CONSERVADO EN GUATEMALA**

Dr. Luis Luján Muñoz

1. Introducción

Guatemala no ha sido un a nación con abundantes memorias de tipo personal que hayan sido conocidas y menos publicadas. Acaso las primeras pudieron ser las de don Sancho Alvarez de las Asturias, que inspiraron los libros *Semilla de mostaza* y *Mostaza* publicadas por Elisa Hall de Asturias.¹ En el siglo siguiente no se conocen otros escritos de este tipo y del siglo pasado conocemos las *Memorias autobiográficas* de Lorenzo Montúfar, de las que se extravió en la parte final, pues solamente se publicó un volumen.²

Tambien deberemos citar *El cristiano errante* de Antonio José de Irisarri(1786-1868), es decir, coetáneo a nuestro J. Eulalio Samayoa, publicación

que saliera de prensas en 1847. Así mismo mencionaremos la *Memoria de la conducta pública y administrativa de Manuel José Arce*, impresa en México, en la Imprenta de Galván, en 1830, referida a acontecimientos ocurridos en Guatemala. Así mismo las *Memorias para la historia de la revolución de Centro América*, de Manuel Montúfar y Coronado, conocidas como *Memorias de Jalapa* por haber sido publicadas en Jalapa, Veracruz, por Aburto y Blanco, en 1832. Este libro tiene también copiosas informaciones sobre la época de la independencia centroamericana.

Del siglo XIX también podemos decir que son las de Ramón A. Salazar, editadas con el nombre de *Tiempo viejo. Recuerdos de mi juventud* salidas de prensa a fines del siglo anterior³ a las que se deberán añadirse las de Francisco Lainfiesta que llegaron en su contenido hasta principios de este siglo, pero que fueron editadas más recientemente,⁴ así como las de Antonio Batres Jáuregui⁵ que con el nombre *Memorias de un siglo. 1821-1921*, fueron impresas en 1949. En el siglo presente se han dado a conocer otras como las de los expresidentes Guillermo Flores Avendaño⁶ y particularmente las muy extensas pero muy interesantes, publicadas

en varios volúmenes del doctor Juan José Arévalo,⁷ entre las que aun falta las del período de seis años en la presidencia que él llamara “Despacho presidencial”, precisamente que aún están inéditas, así como las incompletas, pues solo se editó un volumen hasta ahora, de Miguel Idígoras Fuentes.

En esta nómina evidentemente incompleta que creemos que incluye las más importantes deberemos anticipar las varias veces citadas por Victor Miguel Díaz (1865-1940), como “Memorias de don José Eulalio Samayoa”⁸ sobre las que tratará esta ponencia que estimamos pueda ser interesante dada la categoría de ser Samayoa uno de los más importantes músicos guatemaltecos e hispanoamericanos, según se establece en publicaciones especializadas en el campo musical como las de Jose Sáenz Poggio⁹ en el siglo anterior y en el actual de Rafael Vásquez *Historia de la música de Guatemala*,¹⁰ así como en la obra de Enrique Anleu Díaz,¹¹ y finalmente en la tesis del músico e investigador Dieter Lehnhoff *José Eulalio Samayoa: An Annotated Catalogue of the Works of an Early Latin American Symphonist*,¹² una copia de la cual me facilitara generosamente el autor.

Desde luego deberemos mencionar la ayuda recibida por parte de nuestros amigos los maestros J. Humberto Ayestas, y Jorge Alvaro Sarmientos, así como el doctor Robert Stevenson quienes me dijeron valiosas indicaciones sobre la obra de Samayoa. Así mismo nuestro también amigo Efrain Recinos por permitirme utilizar el retrato que realizara de José Eulalio Samayoa, incluido en el mural que concluyera recientemente en la sala de conciertos del conservatorio nacional de música, inspirado en el que hiciera Anleu Díaz de un original y que también fuera reproducido en la Galería de Guatemaltecos Ilustres¹³.

2. Breve información biográfica del Maestro Samayoa

Con el texto de las “Memorias autógrafas” podemos aportar algunas informaciones bibliográficas no conocidas del Maestro Samayoa lo que complementaremos con otros datos publicados, principalmente del anterior poseedor de las aludidas “Memorias”, vale decir, Victor Miguel Díaz, con natural cuidado, como veremos, así como con la tesis ya citada de Lehnhoff, lo que nos permitirá tener un marco de referencia cronológico e informativo.

Principiaremos por mencionar la fecha de nacimiento incluida en sus "Memorias", en que él dice haber nacido en la ciudad de Guatemala el 10 de diciembre de 1781, habiendo sido bautizado en la parroquia de San Sebastián, dato que no pudimos constatar por faltar el libro correspondiente de bautizos de la aludida parroquia. Casó a los 26 años con Brígida Castro, el 26 de febrero de 1808, la cual falleció de parto según observaremos más adelante, el 19 de septiembre de 1815, al nacer su hijo José Ignacio Aquilino Gertrudis Samayoa Castro. Casó por segunda vez con Maria Vicenta Salazar, en febrero de 1816, cuando apenas tenía cinco meses de haber enviudado, debido seguramente al problema del cuidado de su hijo.¹⁴ Desconocemos la fecha de fallecimiento de su segunda esposa, así como, un dato preciso sobre la muerte de su hijo y la del propio maestro Samayoa, si bien Díaz la sitúa a mediados de 1863, es decir, cuando tendría 81 años de su edad. Sin embargo pese a haber buscado en las parroquias de la ciudad de Guatemala, Antigua Guatemala y otras, no hemos podido localizar su partida de enterramiento, dificultad acrecentada por la carencia de Registro Civil en esa época. Así mismo, Lehnhoff menciona

como fecha probable para su hijo el año 1826 relacionandola con la composición *Taedet Animam Meam* C102.¹⁵

Otros datos que conocemos de Smayoa es que formó parte de un selecto grupo de intelectuales y artistas guatemaltecos que integró una especie de Academia de Ciencias y Artes, organizada en época de el doctor Mariano Gálvez, según parece por el control del doctor Pedro Molina, ilustre patricio guatemalteco, que incluía las principales personalidades en diversos campos científicos y artísticos. También recordaremos que fue el principal iniciador y propulsor de la Sociedad del Corazón de Jesús, que agrupaba, inicialmente en la iglesia de Santa Catalina y más permanentemente en la de la Merced a los músicos más importantes del siglo XIX y que a partir de ese momento, en 1812 celebraron anualmente, con bastante regularidad esta actividad con la participación de los mejores músicos guatemaltecos que ejecutaban lo más selecto de su repertorio, lo cual se ha venido realizando hasta la actualidad.

Para aludir a su actividad de compositor y ejecutante musical mencionaremos, basándonos en

el trabajo ya mencionado de Lehnhoff, naturalmente anticipando por nuestra parte la complejidad de todo tipo que implicó la traslación y construcción en la Nueva Guatemala de la Asunción, precisamente hacia la época del nacimiento de José Eulalio Samayoa a fines de 1781.¹⁶ Ello nos daría la perspectiva de una más reciente ciudad que surgiría con las naturales incomodidades de una nueva urbe.

Según Lehnhoff fué originalmente ejecutante habil del bajo y posteriormente del violoncello, quizás preparado por los maestros José Tomás Guzmán y Esteban Garrido. Parece haber sido amigo como contemporáneo de Benedicto Sáenz, ilustre músico quien posteriormente parece haberse distanciado de Samayoa. Infortunadamente Lehnhoff debió inspirarse excesivamente en las afirmaciones algunas veces falsas e incluso temerarias de Díaz, quien sistemáticamente comenzó a idear cada vez más irresponsablemente datos referentes al Maestro Samayoa y a su época, hasta el punto de no atreverse a publicar finalmente las "Memorias". Así, por ejemplo, lo incluyó entre ls conjurados de Belén, lo cual nunca ha podido ser probado.

Como quiera que sea la sólida tradición musical de Guatemala del período colonial, daba opciones a que los músicos pudieran desarrollarse participando de los numerosos oficios religiosos con excelentes maestros de capilla lo mismo en variados tipos de misas, para Semana Santa o para el Corpus Christi, así como para el largo ciclo de actividades folklóricas navideñas o de Semana Santa. Igualmente se practicaba la música de cámara y de concierto de carácter estrictamente civil.

Entre los músicos que aparecen haber influido en la época podemos mencionar a Antonio Mazzoni, y Joseph Haydn a lo que se podría añadir la influencia de Juan Sebastian Bach y Wolfgang Amadeus Mozart, entre los principales. Según Lehnhoff se nota particularmente influencia de Haydn en algunos movimientos de las sinfonías de Samayoa. Muchas veces se incluía la participación de coros. Todo ello hacían posible la realización de diferentes tipos de conciertos que al norteamericano John L. Stephens le parecieron de bastante buena calidad. Ello nos hace resaltar que la actividad artística lo mismo en la música que en las artes plásticas, especialmente en la escultura y pintura,

continuaba la tradición del ultrabarroco y del rococó.¹⁷

3. Las Memorias Autógrafas de José Eulalio Samayoa

Principiaremos por mencionar que durante largo tiempo creímos en la inexistencia de las “Memorias” de don José Eulalio Samayoa, pues habíamos preguntado al respecto de ellas a don Arturo Taracena Flores, quien contaba con la amistad de don Gilberto Valenzuela, ambos buenos amigos de Víctor Miguel Díaz, ya que él era la persona que mencionaba insistentemente dichas “Memorias”, para respaldar afirmaciones suyas en varios de sus escritos. Empero, ambos coincidieron en manifestar que pese a que había pedido a su colega historiador que les mostrase tales “Memorias”, siempre se había negado a hacerlo, por lo que ellos habían llegado a creer que era inexistente tal manuscrito, afirmación de la que también yo llegué a participar.

Sin embargo, con gran sorpresa, hace cosa de unos 15 años en una librería de segunda mano en donde acababa de recibir unos materiales llevados a vender por una persona que se radicaría

en Estados Unidos de Norteamérica, que posteriormente colegí que tenía un parentesco lejano con su anterior poseedor, pude adquirir este manuscrito que se encontraba en relativo mal estado, pues tanto el primer folio como los últimos se encontraban deteriorados parcialmente por la humedad, lo que me obligó a tratar de salvar para el futuro estas páginas lastimadas, por lo que entregué el manuscrito a un restaurador, así como mandé a encuadernar el mismo para una mejor protección de estas “Memorias”, para un más lógico cuidado de todo el documento.

Dado que el tiempo ha transcurrido y no hemos dado a publicidad este interesante manuscrito, ahora lo presento en este evento cultural de historiadores para darlo a conocer e indicar que pronto esperamos editarlo. Consiste el mismo en una serie de documentos que fueron cocidos y unidos que tienen catorce y medio centímetros de ancho por veintidós centímetros de alto en el que se reunieron seis documentos manuscritos hechos por don José Eulalio Samayoa, y que enumeraremos, citando textualmente, a continuación:

1. "Apunte de los acaesimientos o sucesos más o menos notables (de) Guatemala p^r si ocurre, en los tiempos venideros, hacer recuerdos de ellos. Comenzados a apuntar desde este año de 1812."
2. "Acontecimientos de la guerra del Estado de Guat^a con el de Sⁿ Salvador, comenzados a apuntar desde enero de 1829."
3. "El Cólera Morbus, en Guatemala. Año de 1837."
4. "Ensalada de los acontecimientos con Carrera desde Julio del año pasado hasta Agosto del presente de 1838."
5. "Recuerdos p^a las generaciones futuras. 2^a parte. Desde Enero, hasta Julio de 1839."
6. "Borrador. Recuerdos de la Guerra del Estado de Guatemala con Rafael Carrera; y acontecimientos q^e hubo desde 1o. de Sept. de 1838 hasta el 4

de Marzo de 1839. Escritos según los datos q^e presencié y tomaba José Eulalio Samayoa.”

El primer documento abarca 40 folios de las dimensiones ya señaladas, más un papel de 10 cms de ancho por 16.50 cms de alto en el que se incluyen informaciones personales acerca de Eulalio Samayoa y su primera esposa, que transcribiremos posteriormente de manera textual. El segundo tiene 33 folios. Posteriormente, el tercero consta de 2 folios, escritos sobre ambas caras de una décima dedicada a San Sebastián en la que falta el grabado del santo, que está recortado y está incorporado con los folios doblados que hacen 4 páginas. El cuarto documento tiene el mismo ancho pero 3 cms menos de altura que todos los demás y consta de 15 folios, incluyendo unas breves líneas en el reverso del último folio. El quinto tiene 60 folios escritos en ambas caras y el sexto manuscrito tiene 70 folios, en los cuales el último solo tiene unas pocas líneas en el anverso, y como ya dijimos antes, están muy lastimadas, particularmente del folio 65 al último. Están escritos con la habitual tinta de óxido de hierro, seguramente con pluma de ave, en el papel español importado en la época.

Con esta enumeración se puede tener una idea relativamente clara del contenido de las “Memorias”, una selección de algunas de las noticias que componen el manuscrito que parece haber llegado a las manos de Victor Miguel Díaz, a principios de siglo, compuestas por un total de 219 y medio folios.

Pasemos ahora a la descripción de alguna de las noticias aportadas en las “Memorias Autógrafas de J. Eulalio Samayoa”. En el primer documento que abarca de 1812 a 1815, cuando fallece de parto la primera esposa de Samayoa, Brígida Castro de Samayoa, lo cual provocó en él un serio colapso emotivo además de dejarlo con un recién nacido a quien debería preocuparse por cuidar; el pequeño papel donde se encontraban estos datos lo transcribimos textualmente, así:

“Día 10 de Abril de 1807 me resolví a pretender a la Brígida, y quedé pensando esto hasta el día 19 de Junio q^e se lo propuse a su confesor el Presbítero dⁿ Josef de la Torre, el cual nunca le dixo nada. Día 28 de Agosto me negó el S^r Dⁿ Man^l el parecer de hacerlo. Día 2 de

Noviembre le escribí con la Bríg^a Día 25 de Diciembre respondió q^e NO.

Yo permanecí firme hasta el día 20 de Enero de 808 q^e me resolví a prescindir de esta pretensión y entablar otra, la qual comencé el Día 24 con un informe disimulado q^e iba ya tomando cuerpo. Día 27 se movió de nuevo la antigua pretencion y fui llamado del P^e Dⁿ Josef (de) la Torre p^a q^e tratara de hacer mis diligencias p. q. avia convenido q^e ya convenia q^e se hiziera el Casam^{to} p. lo qual quede indesiso has(ta) q^e dispuse hablar con la Brg^a p^a poder resolverme. (vuelta)

Día 30 hable con la Brg^a la primera ves p^a reconocer en q^e disposicion se hallaba, y halle q^e estava ya corriente a todos quantos cargos le hize, y quedaron contraydos los espozales.

El dia 3 de Febrero saque su fe de Bautismo en la q^e se vio q^e tenia 20 años de edad y en la mia me salieron 26 años.

Día se hizieron las informaciones a presencia del Señor cura Del Sagrario Dⁿ Josef Valdez y de Dⁿ Ramon Ybarra el notario. Fueron testigos D. Eusevio Aguilar, el Mro. Estevan Garrido, y D. Miguel del Camino.

Se leyo la primera proclama el día 7, la segunda el día 14, y la tercera el día 21. se yva a hacer el casam'to el día 22 y se trasfirio para p^a el 23, despues p^a el 25 y p^r la muerte de S.D. Manuela se quedo p^a el 26 en que se hizo con grandes afliciones por havernos cojido el sueño y haverse mudado los padrinos p^o p^r ultimo sirvieron Dⁿ Eusevio Aguilar y D^a Tomasa Portillo.

En fin el día de boda fue tanvien de duelo. Nos casó el Padre Dⁿ Jose de la Torre con lisensia del Sr. Cura Galves."¹⁸

Resulta interesante y por ello lo transcribimos textualmente, la forma coloquial en que está redactado este documento, tan importante para conocer la vida de don Eulalio Samayoa, con

alusiones al sistema de casamiento de la época en que se realizaba por medio de la intervención del sacerdote confesor de la futura esposa. Se menciona como padrino en el primer intento al maestro de música Esteban Garrido, que debió ser de bastante confianza y respeto para Samayoa.

Al final del primer documento de las “Memorias” da noticia del fallecimiento de su primera esposa Brígida Castro:

“... de mal parto a los 7 años y 7 mes(es) de casada y a los 27 años, 11 meses y doce días de edad. Su vida en el estado del matrimonio fue de las mas felizes y tranquilas q^c pueden apetecer unos consortes; y asimismo fue su muerte, p^s haviendose dispuesto con tiempo entregó su alma a Dios con toda tranquilidad. Fue enterrado su cadaber en la iglecia de La Merced (con asist. de la Cruz de la Parroquia de San Sebast.)”¹⁹

Prescindiendo de otros datos por espacio de tiempo diremos que a la muerte de Benedicto Sáenz en 1831, Samayoa parece haber regresado a la

ciudad de Guatemala de la que había salido por dificultades con su anterior amigo. Parece haber tenido en cambio, una buena relación con Benedicto Sáenz, hijo. En 1834, Samayoa en plena madurez profesional y convertido en entusiasta partidario del liberalismo político de la época, compuso la Sinfonía No. 7, dedicada al triunfo de las armas federales en Xiquilisco, en El Salvador. Ello nos indica que compuso 6 Sinfonías anteriormente entre las que solo quedan las partituras de dos más. Son ellas, la llamada Sinfonía Cívica en Do mayor y la Sinfonía Histórica en Re mayor, cuyas partituras se han conservado, pues las otras se han extraviado, según ya mencionamos.

Entre las composiciones de Samayoa podemos mencionar, de acuerdo al Catálogo inicial ordenado por Lehnhoff, la Misa a solo, Misa de Difuntos, algunas composiciones para dúo, dúos a la Santa Cruz con violones, trompas y bajos; oficios de difuntos, Salve a Tres con violines y bajo, Parcemihi a duo con violines, trompas y bajo; Vísperas de Nuestra Señora a 3 voces con violines, trompas y bajo. También, Motetes, Misa a Tres voces, Responso para Servicio Funerario; Libérame Domine, a 4

voces con violines y bajo; 5 tonadas a la Loa de Concepción; tocatas de las que se conservan siete, aunque por la nomenclatura debemos suponer que existieron más, y Misas para tocarse en la iglesia, de las cuales se conservan 5, a todo lo cual habría que añadir un Divertimiento No. 7, vuelto a estrenarse en junio de 1986.

Todo ello nos da una idea de lo que ha podido conservarse, pero resulta lógico que supongamos que mucha de su obra musical se ha extraviado o perdido definitivamente con el transcurso del tiempo.

4. *Algunas informaciones musicales en las "Memorias."*

Siendo Eulalio Samayoa un notable músico profesional, tanto como buen ejecutante, así como entusiasta compositor, resulta lógico que en sus "Memorias", proporcione abundante información al respecto, entre las cuales seleccionaremos algunas. Principiaremos por mencionar la que corresponde a Julio de 1813, en la que dice:

"Día 2 en la Ygl^a de S^{ta} Catalina se celebró la primera vez la fiesta de los desagravios

al Sagrado Corazón de Jesús a solicitud de Eulalio Samayoa qⁿ convocó al Gremio de Músicos p^a dedicar a dios estos religiosos cultos. Esta función llama mucho la atención del Público. Tanto p^r lo nuevo de ella como p^r la gran solemnidad en que se hizo seña con alegres repiques, coro, esquilas y en los de las Orac. se quemaron co(h)etes y cam(ara). La misa mayor la canto el S. Valdez... El Coro y Música pasava de 50 individuos y la Misa q^c se canto fue ad. p. G. de dⁿ Josef Nebra. los vill(anci)^os de los inven. del mismo autor. Al ofertorio una gran sinfonía de Hydn. Num. 22 a más de la misa mayor hubo convite, misas rezadas y la de 11 fue pagada. Para cubrir se cantó la salve a 8 de Yribarren... y colocado el SS^mo se entonó el Responso con dobles, p^r los músicos que habian muerto desde q^c eran entonses Felipe Días, Sebastian Paniagua y Manuel de Jesús Castañeda, qⁿ fue el q^c p^r ynfluxo de Samayoa tomó todas las firmas de Nros. Gremiales que hizo otras diligencias exactas."

Lo anterior nos da indicaciones muy valiosas para el surgimiento de esta festividad creada por Samayoa para celebración de los músicos, así como de la manera como estos planificaron inicialmente tal acontecimiento, con música de Haydn, Nebra e Yribarren, así como los responsos para los músicos fallecidos.

Más adelante, siempre en el año 1813 al referirse al día 10 de julio, anota:

“Entre 8 y 9 de la noche murió de Cólera Morbus, Dⁿ Juan Antonio Zerrano, el qual era el Guitarrista más diestro q^e hasta la fecha se conosía y tocava con la guitarra tendida sobre ls muslos manejando los trastes con la mano derecha y punteando con la yzquierda y con ese modo de tocar executava, q^e no se le escapava ninguna pieza p^r delicada q^e fuera.”

Las dos citas anteriores nos señalan el tipo de información aportado por Samayoa en estas “Memorias” y en el segundo la curiosa técnica utilizada por este desconocido guitarrista de apellido Serrano que era un verdadero virtuoso. Para el día

29 de junio del mismo año, consigna Samayoa:

“Hizieron lo mismo los Señores del Ayuntamiento en La Merced. Día 30 hizieron lo mismo las monjas de S^{ta} Cat^a. El mismo día, hizo lo mismo el Colegio Seminario.”

La pequeña cita anterior nos hace recordar que Samayoa vivía en una casa situada en las inmediaciones del convento de Santa Catalina, cercana al actual Conservatorio Nacional de Música. Consignaremos a continuación otros datos referidos al Gremio de Músicos y a su devoción al Sagrado Corazón de Jesús, haciendo referencia al entusiasmo que había despertado la figura del Rey Fernando VII en el mundo hispanoamericano, en contra de las ambiciones napoleónicas:

“Julio. Día 1o. El Gremio de Músicos, repitió la gran función de Desagravios al Sagrado Corazón de Jesús, que comenzó a celebrar en el año pasado, en la Ygl^{ia} de S^{ta} Cat^a. Fue muy aplaudida dicha función p^r la gran solemnidad con que se hizo. Cantó la Misa el S^r Galisteo p^r

encargo del Sr Valdez, qⁿ era qⁿ la tenía de cantar... El golpe o Coro de Música q asistió todo el día, fue formidable, p. habiendo tantos profesores en la capital, parecía q^e no faltava alli ninguno de ellos. Por la tarde despues de reservar a la Mag. Divina, y concluida solemnemente la función, se congregó todo el Gremio en el Siment. y sacando en brazos un retrato de Nro. Católico Monarca Fernando 7 se pusieron en orden p^a salir p^r las cayes con dos Coros de Música q^e ivan alternandose con mucho orden. La alegría que cada individuo del Gremio sentía en esta noche, la aumentava la hermosura de la noche p^r la mucha claridad que dava la luna. El concurso de gente q^e seguia a la música, era innumerable, y no se tratava más q^e gritar viva Fernando 7o.”

Como puede percibirse, entre los músicos, como a nivel general de los americanos se podía constatar el respaldo a Fernando VII en contra de los Bonaparte que tambien trataban de controlar los territorios hispanoamericanos, inclusive.

Al hablar del segundo manuscrito que se refiere a los "Acontecimientos de la guerras del Estado de Guatemala con el de San Salvador, comenzados a apuntar desde enero de 1829", en el folio 7 consigna lo siguiente, en que se percibe su actitud en favor de los liberales, contra los conservadores:

"Yo, encaprichado en no prestarles el menor auxilio, preferí esta clase de pricion, en mi casa, supliendo la falta de reuniones filarmónicas, con una constante tarea de escribir música. Tal a sido mi entusiasmo por la música, q^e a pesar de estar mirando entonses crusarselas patrullas por mi p^ta, en busca de los q^e se negabana tomar las armas; a pesar de haberme sorprendido estas, una vez en la calle, tres veces en mi propia casa no desistia de mi agradable tarea de escribir, p. solo este deleite, dicipava el furor que de continuo me asistia al oir i ver las acciones de los tiranos."

Como se puede notar, nos muestra claramente en este período su actitud en pro de los liberales

salvadoreños en contra de sus oponentes que controlaban la ciudad de Guatemala. Continúa mencionando una serie de composiciones musicales que realizó o copió mientras estaba confinado en su casa. Así concluyó un Oficio de Difuntos en canto y alma, así como dos Oficios similares para entierro de párvulos, una letanía a 4 violines y trompas por Godoy, la Salve a 4 clarincillos por el mismo autor, 2 villancicos grandes de Nebra y otras muchas piezas de menor consideración. También “Dolores y gozos”, y así mismo comenzó a escribir un oficio de Semana Santa en canto llano, una Misa de Feria, mencionando igualmente, siempre en una reiteración de su entrenado sentido auditivo, que le molestaba “... La maldita Llorona de la campana de la carsel a distintas oras”. Insiste que continuaba con su escritura de Canto Llano, además de principiar a escribir su diario, comenzando con la derrota de Guastatoya. En los “Recuerdos de la guerra del Estado de Guatemala con Rafael Carrera y acontecimientos q^e hubo desde 1^o de Sep. de 1838 hasta el 4 de Marzo de 1839” a folio 17 vuelto, se refiere el caso de Francisco Rueda, músico, quien tuvo un problema con el oficial Pepe Montúfar, con quien participó el maestro Samayoa en las luchas

de la guerra civil, habiendo sido “Alanceado provocandole la muerte a Rueda, habiendo dejando colgado su cadaver en un arbol en la plaza de Santa Rosa”. Consigna Samayoa que su madre puso a Rueda como aprendiz de música en la escuela del maestro José Aragón, en Antigua Guatemala para pasar despues a la escuela del maestro José Tomás Guzmán, organista de la catedral de Guatemala.

Con motivo de la entrada del sello de Carlos IV se hizo una fiesta en la que:

“Cantó este tiple, con admiración de los conoedores en orden al gusto de música. el q^e escribe funda este acerto en haberle hecho segunda voz a rueda en todos los casos de desempeñar canciones, q^e no estaban al alcance de otros tiples que solían acompañarle en otras piezas tribiales y muy comunes. su especial gracia p^a cantar más que su triste presencia, le atrajo algunas estimaciones, particularm^{te} del Mtro. gusmán...”

Cuando esta persona vino de Antigua tendría unos 14 o 15 años de edad. Al llegar a Guatemala

parece haberse convertido en un individuo agresivo, "...Muy glotón, haragan y dormilón en extremo..." por lo que su maestro lo aplicó al violín, pero decayó tanto que ningun oficial de aprendiz de músico quería tocar con él.

Habiendo mejorado, sin embargo, en la práctica de aquel instrumento, comenzó también a dedicarse a diversiones nocturnas, acompañando una gran variedad de tonaditas y versos que cantaba de memoria, poco después comenzó a dedicarse a tocar el clarín, utilizando según Samayoa, uno que pertenecía a su maestro Guzmán, con el cual se fugó para escándalo de su preceptor. Posteriormente se trasladó a Cuajiniquilapa, donde pareció convertirse en hombre de bien y abandonar la bebida, habiéndose ligado al coro parroquial y habiendo sido nombrado secretario de la municipalidad, evolucionando incluso hasta llegar a alcalde. Todo parecía marchar bien, pero durante el gobierno de Mariano Aycinena, Rueda se proclamó entusiasta partidario de los llamados "Serviles", o sea los conservadores. Posteriormente Rueda trabajó unas tierras en el área de Chiquimulilla con la generosa ayuda del ciudadano

Felipe Ribera y finalmente se vinculó con el grupo que apoyaba a Rafael Carrera en el que siguió entusiastamente hasta provocar su muerte, relatada al principio.

La vida de este fallido músico, convertido en militar durante las guerras civiles, también pudo ser, en cierto sentido, lo que le sucedió a Samayoa, naturalmente siendo él un connotado músico, pero su participación en las actividades militares de esa época, lo que parece haber sido bastante frecuente entre las personas de aquel momento histórico, como consigna nuestro autor en sus "Memorias".

5. Resumen.

En este corto trabajo hemos utilizado simplemente algunos datos extraídos de las "Memorias", por ejemplo, algunos de carácter musical, pero sin siquiera agotar ni una mínima parte de dicha veta. Igual cosa sucedería con las informaciones sobre datos históricos que son muy ricas y que prácticamente tampoco hemos tocado.

Tratamos, sin embargo, de proporcionar algunos temas sobre José Eulalio Samayoa y su

actividad musical así como algunos de su participación política, aparte naturalmente de datos personales suyos, de su esposa primera e hijo, que contribuyan a proporcionar algo de su biografía. No hemos utilizado, en cambio, algunos puntos de vista sobre Rafael y Sotero Carrera, hermano del primero, particularmente lo relacionado con una amante de peculiar relieve psicológico, que este último tuvo.

Creemos por todo lo anterior que la publicación total de estas "Memorias" pueda ser de interés para los guatemaltecos respecto de la vida diaria en el siglo XIX y los avatares políticos, algunas veces tan confusos, que se dieron en dicha centuria, en que se obtuvo la independencia de España, el surgimiento de la República Federal de Centro America y, posteriormente, de la República de Guatemala, vista por los ojos de un artista que formaba parte de la clase media baja.

Notas

Bibliografía Sumaria

Batres Jáuregui, Antonio. *Memórias de un siglo. 1821-1921*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1946.

Díaz, Víctor Miguel. *Boceto biográfico del doctor Mariano Gálvez*. Guatemala: Tipografía Sánchez y De Guise, 1925.

_____. *Las bellas artes en Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1934.

Irisarri, Antonio José. *El Cristiano errante*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1929.

Lainfiesta, Francisco. *Mis memorias*. Guatemala: Academia de Geografía e Historia de Guatemala, 1980.

Lehnhoff, Dieter. *Jose Eulalio Samayoa: An Annotated Catalogue of the Works of an Early Latin American Symphonist*. Washington, D.C.: The Catholic University of America, 1987.

Luján Muñoz, Luis. *Las artes plásticas guatemaltecas a mediados del siglo XVIII y en el siglo XIX*. Guatemala: Universidad de San Carlos, 1966.

Montúfar y Coronado, Manuel. *Memorias para la historia de la revolución de Centro América*. Jalapa, Veracruz: Aburto y Blanco, 1832.

Sáenz Poggio, José. *Historia de la música guatemalteca desde la monarquía española, hasta fines del año 1877*. Guatemala: Imprenta de la Aurora, 1878.

Samayoa, José Eulalio. "Memorias autógrafas". Material inédito.

Vásquez, Rafael. *Historia de la música en Guatemala*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1950.

-
- 1 Guatemala, Tipografía Nacional, 1938 y 1943.
- 2 Guatemala, Tipografía Nacional, 1893.
- 3 Guatemala, Tipografía Nacional, 1896.
- 4 Mis Memórias., Guatemala, Academia de Geografía e
Historia de Guatemala, 1980.
- 5 Guatemala, Tipografía Nacional, 1949.
- 6 Memórias. 2 Vols. Guatemala, Editorial del Ejército, 1976.
- 7 Entre las interesantes "Memórias" del doctor Arévalo
mencionaremos únicamente las últimas editadas por la
Editorial José de Pineda Ibarra, en 1988.
- 8 Díaz, Victor Miguel. Boceto biográfico del doctor Mariano
Galvez. Guatemala, Tipografía Sanchez y de Guise, 1925.
y Las Bellas Artes en Guatemala. Guatemala, Tipografía
Nacional, 1934.
- 9 Sáenz Poggio, José. Historia de la Música guatemalteca
desde la monarquía Española, hasta fines del año 1877.
Guatemala, Imprenta de la Aurora, 1878.
- 10 Vázquez, Rafael. Historia de la música en Guatemala.
Guatemala, Tipografía Nacional, 1950.
- 11 El Maestro Anleu Díaz ha publicado varias ediciones de
esta obra en la que da un panorama de la música en
Guatemala, desde la época prehispánica.
- 12 Washington, D.C., The Catholic University of America,
1987.
- 13 Dicha publicación fue echa en 1994.
- 14 Se percibe el hondo pesar de Samayoa producido por su
esposa y el problema del cuidado del infante recién nacido.
Coincidimos con la posibilidad de unir la muerte de su
hijo con esta composición musical de Samayoa.
- 15 Luján Muñoz, Luis, Las artes Plásticas guatemaltecas a
mediados del siglo XVIII y en el siglo XIX. Guatemala,
Universidad de San Carlos, 1966.
- 16 Idem.
- 17 Memórias autógrafas de José Eulalio Samayoa. Apuntes
entre 1812 a 1815. Manuscrito inédito.
- 18 Idem.
- 19

**CONFERENCIAS Y
EXPOSICIONES SOBRE
MÚSICA**

CONFERENCIAS Y EXPOSICIONES SOBRE MÚSICA

Conferencia sobre el barroco musical portugués

El 18 de marzo, el musicólogo germano-portugués Dr. Gerhard Doderer, catedrático titular de la Universidade Nova de Lisboa, ofreció la conferencia “La cultura musical portuguesa en tiempos de J.S.Bach”, cuyo texto reproducimos en el presente número. Este acontecimiento formó parte de las actividades que propicia el acuerdo de intercambio entre la Universidad Rafael Landívar y la Univesidad Nova de Lisboa, Portugal. La conferencia, que fue organizada por el Instituto de Musicología, se llevó a cabo en el Auditorio de la Academia de Geografía e Historia.

Exposición de dibujos y bocetos

Del 8 a 12 de mayo, el artista Dennis Leder S.J. organizó una exposición en la Galería de Arte, titulada “Dibujos como bocetos”. Incluyó e la muestra una amplia gama de representaciones gráficas y bocetos utilizados por artistas y artesanos de varias disciplinas en el proceso de creación de

sus obras. Para ilustrar diferentes grafías musicales, el P. Leder expuso facsímiles de partituras y de los compositores Rafael Antonio Castellanos (un borrador de 1787), D. Lehnhoff (*Deuterus*, 1994) y J. Orellana (*Tzulumanachí*, 1978).

Conferencia sobre la relación entre música y tecnología

El 9 de mayo, el compositor guatemalteco Mtro. David de Gandarias ofreció una conferencia sobre el tema “Música y Tecnología: una relación indisoluble”, cuya versión escrita reproducimos en el presente número. La charla incluyó demostraciones en equipo electrónico sofisticado que aportó el mismo conferencista. Se contó con la asistencia de catedráticos y estudiantes de ingeniería e informática, música y humanidades.

Foro sobre música tradicional guatemalteca

El 24 de agosto se realizó el Foro “Música tradicional guatemalteca”, llevado a cabo en la Galería de Arte de la Universidad Rafael Landívar, en el cual participaron los compositores Léster Godínez, Dieter Lehnhoff y Joaquín Orellana. El Mtro. Godínez

describió el desarrollo del instrumental autóctono a través de los siglos, el Mtro. Lehnhoff dio una semblanza de la evolución de la música tradicional y su incidencia el barroco guatemalteco, y el Mtro. Orellana se refirió a la presencia de elementos de la música tradicional en la música culta del presente y del futuro.

*Entrega del disco compacto **Coros de Catedral***

El 11 de septiembre se realizó en el Instituto Guatemalteco de Cultura Hispánica la presentación del disco compacto *Coros de Catedral*, grabado por el Ensemble Millennium. El Ing. Lionel Toriello, Presidente de la Fundación para la Cultura y el Desarrollo, hizo la entrega del disco a Cristina Altamira, solista del Ensemble Millennium. Como parte del acto, el Dr. Dieter Lehnhoff, quien dirigió el compacto y quien coordina la serie discográfica *Música Histórica de Guatemala* patrocinada por la Fundación para la Cultura y el Desarrollo, disertó sobre “El registro fonográfico de la Música Histórica de Guatemala”. Este acto académico formó parte del X Festival de Cultura Hispánica. Ver el comentario del Dr. Jorge Carro L. en este mismo número.

Foro sobre la marimba

El 12 de septiembre se llevó a cabo en el Museo de la Universidad de San Carlos un foro cuyo tema principal fue la marimba. Esta actividad complementó la importante exposición sobre el instrumento nacional montada en el Museo. Participaron en el foro los maestros Raúl Alvizú, Carlos Ramiro Asturias Gómez, Lester Homero Godínez, Dieter Lehnhoff (moderador) y Joaquín Orellana.

La Música en el Segundo Congreso de Historiadores

Del 2 al 5 de diciembre se llevó a cabo en la Universidad del Valle de Guatemala el Segundo Congreso de Historiadores. La investigación de la historia musical guatemalteca estuvo representada en los trabajos “El maestro de capilla en Guatemala durante el siglo XVIII”, del Dr. Dieter Lehnhoff, y “El diario de José Eulalio Samayoa”, del Dr. Luis Luján Muñoz.

TEMPORADAS Y CONCIERTOS QUE INCLUYERON MUSICA GUATEMALTECA

Grandes sinfonistas guatemaltecos del siglo XIX

El 11 de febrero, la Nueva Orquesta Filarmónica de Guatemala bajo la dirección de su titular Dieter Lehnhoff, con la participación de la mezzosoprano Cristina Altamira, ofreció un concierto con obras de grandes compositores guatemaltecos, cuyas partituras fueron reconstruidas en el Instituto de Musicología de la Universidad Rafael Landívar. Dicho concierto formó parte del III Festival Internacional de Arte y Cultura Paiz, y se llevó a cabo en las ruinas del convento de Capuchinas, en la Antigua Guatemala. De José Eulalio Samayoa se incluyeron la *Tocata* CL 206, el aria *Taedet animam meam* y la *Sinfonía Cívica*; de Rafael Antonio Castellanos, la cantada *Al Norte fija*, y de Indalecio Castro, la *Sinfonía La Exposición*, obra que se comenta en el presente número.

Conciertos con música barroca europea y guatemalteca

El 19 de marzo, la clavecinista portuguesa Mtra. Cremilde Rosado Fernandes, acompañada por

el Ensemble Millennium, ofreció un concierto de clavecín en el Auditorium de la Universidad Rafael Landívar. En la primera parte ofreció seis sonatas para clavecín solo, tres del portugués Carlos Seixas (1704-1742) y tres de Doménico Scarlatti (1685-1757). Luego tocó con Ricardo del Carmen-Fortuny la Sonata Op.14 No.4 para violoncello y clave; y con el Mtro. Dieter Lehnhoff la sonata Op.6 No.7 para violín y continuo de Tommaso Albinoni. En la última parte del concierto, Cristina Altamira cantó, con acompañamiento de clavecín, violín y violoncello, las obras “Cantad, jilguerillos” y “Cándidos cisnes”, del compositor del barroco guatemalteco Manuel Joseph de Quirós.

Este concierto preludeó la Tercera Temporada del Ensemble Millennium titulada *Barroco de dos Mundos*. La temporada, que empezó el 5 de agosto y culminó el 25 de noviembre en el Museo Colonial de la Antigua Guatemala, presentó diversos programas integrados por obras del barroco y clásico guatemalteco junto a composiciones europeas de la misma época.

Gira de la Marimba Nacional de Conciertos por el Japón

La Marimba Nacional de Conciertos, que dirige el Mtro. Lester Homero Godínez, realizó una exitosa gira por varias ciudades japonesas, donde ofreció una serie de conciertos con música guatemalteca tradicional, popular y clásica.

Conciertos de música clásica guatemalteca en España

El 25 y 26 de mayo, el Ensemble Millennium ofreció sendos conciertos de música barroca guatemalteca. El primero de ellos se verificó en el Teatro Rojas de la ciudad de Toledo, y el segundo en la Casa de América en Madrid. Este último formó parte de la Semana de la Cultura Guatemalteca promovida por varias importantes entidades españolas y guatemaltecas. El Auditorio de la Casa de América se llenó por completo, con numeroso público de pie.

Estrenos

La monumental obra sinfónica *El destello de Hiroshima* (1994-95) del Mtro. Jorge Sarmientos fue

estrenada con gran éxito en dos ciudades japonesas. El público que colmó las salas, impresionado y conmovido por la enorme fuerza musical de esta nueva obra de Sarmientos, le agradeció con una ovaciones de diez minutos sin interrupción, según se pudo ver en las grabaciones de video de los conciertos.

El 15 de junio se estrenó el *Preámbulum* (1995) para orquesta, del Mtro. Dieter Lehnhoff. Interpretó la Nueva Orquesta Filarmónica, bajo la dirección del compositor. El concierto, que incluyó también obras de Mozart (*Obertura Don Giovanni*), Beethoven (*Concierto para piano y orquesta No. 3, Op.37*, con la pianista Zoila García Salas) y Prokofiev (*Sinfonía Clásica*), tuvo lugar en el “Auditorio Robert y Elizabeth MacVean” de la Universidad del Valle de Guatemala, como parte de la temporada *Clásicos en Vivo II* de la Nueva Orquesta Filarmónica.

Los días 15 de junio, 14 de julio y 22 de noviembre se verificaron en el Teatro Instituto Guatemalteco Americano IGA varios recitales con música de Paulo Alvarado. Ninguna de las composiciones que conformaron dichos programas

se distinguió por su originalidad o calidad musical. No obstante, es loable la intención de las autoridades del IGA de propiciar audiciones de obras nuevas.

Nueva vida al vals criollo

El 20 de septiembre, la Orquesta Clásica de Guatemala bajo la dirección de su titular Mtro. Ricardo del Carmen y bajo los auspicios de la Organización para las Artes Francisco Marroquín ofreció un concierto que se tituló “Canto a Guatemala”. La parte principal de la audición, que tuvo lugar en el “Auditorio Robert y Elizabeth MacVean” de la Universidad del Valle de Guatemala, consistió en una original versión del inmortal vals *Luna de Xelajú* de Paco Pérez para coro mixto, tres marimbas y orquesta, realizada por el director, Mtro. Ricardo del Carmen. En el mismo programa se escucharon el *Concierto en fa menor para piano y cuerdas*, de J.S.Bach, con la pianista Katja Braun-Valle; tres arias operáticas cantadas por Luis Girón May, y cinco coros de ópera a cargo del Coro Ricardo del Carmen.

A lo largo del año se presentó repetidamente el Quinteto de Arcos Pentaforum con programas integrados por valeses criollos guatemaltecos y otras composiciones afines. El Quinteto Pentaforum, que está integrado por los Maestros Baudilio Méndez, Joaquín Orellana, Rodolfo Guerrero, Augusto Sáenz y Arturo Santamaría, se especializa en la interpretación de la encantadora música de salón de finales del siglo pasado y principios del presente. Presentaron en esas oportunidades obras de los compositores Belarmino Molina, Mariano Valverde, Germán Alcántara, Paco Pérez y el mismo Mtro. Joaquín Orellana, quien también es el autor de los arreglos y adaptaciones para cuerdas. Dicho repertorio ya se encuentra grabado en un disco compacto titulado *Ramajes de una Marimba imaginaria*, distribuido por los estudios Primera Generación. *Red.*

DISCOS

DISCOS

Ni sordos ni mudos: deslumbrados con los Coros de la Catedral

Dr. Jorge Carro L.

“Este es un país en el que
hay que volver a explicar
todos los días quiénes somos
y qué es lo que hacemos.”

Tomás Maldonado

Dentro del programa del 10º Festival Hispano-Guatemalteco de Arte y Cultura, una vez más pudimos comprobar que el patrimonio más valioso de este bello país del Eterno Inconformismo, es el cultural.

Gracias al trabajo de Dieter Lehnhoff, Guatemala y La Música rescataron un pasado musical para muchos ignorado, el cual desde ahora en más, puede oírse en un espléndido C.D.: “Coros de Catedral” -cantos gregorianos y polifónicos de los siglos XVI-XVII, Música Histórica de Guatemala, volumen 2, que editó la Asociación de Amigos del País y la Fundación para la Cultura y el desarrollo.

Millennium (que conforman además de Dieter Lehnhoff, Cristina Altamira y Ricardo del Carmen Fortuny) y las voces de la Schola Cantorum, hicieron el milagro de abrir nuestros oídos y nuestros corazones, a “aquella expresión musical europea que escucharon los nativos de Guatemala” a partir de 1524, gracias a músicos y compositores como Juan Godínez, organistas como Alonso de Figueroa o maestros de capilla como Juan Pérez, a quien se le atribuyen dos composiciones contenidas en este C.D.; Hernando Franco y Pedro Bermúdez, uno de los compositores más grandes de la América conquistada.

Gracias a Dieter, podemos conocer también, la importancia que la música desempeñó en la catequización, como lo demuestran los Códices de Huehuetenango, ahora conservados en la Biblioteca de la Universidad de ¡Bloomington, Indiana!...¿Cuándo será el día en que este tipo de Patrimonio absolutamente guatemalteco, descanse y pueda ser consultado por todos, en nuestras bibliotecas y universidades?

El trabajo de grabación no pudo realizarse — por las benditas y frustrantes condiciones económicas que nos ahogan y de las que se olvidan los críticos de siempre— en alguna de nuestras catedrales, como seguramente fue el deseo de Lehnhoff, sino en un estudio de grabación, donde se logró una muy buena recreación del contexto litúrgico y musical.

En lo personal, preparé un viaje a San Juan Ixcoy, uno de esos ensoñados pueblos que acunan su eterna pobreza en los Cuchumatanes, para escuchar en su pequeña iglesia, gracias a un “toca C.D. portátil”, las dos piezas de Juan Pérez y “María de un solo vuelo”, “Hoy es día de placer” y “Victoria, victoria”, obras atribuidas por Robert Stevenson (uno de esos formidables gringos que nos reconfortan) a Tomás Pascual. Abra sus oídos a la imaginación y piense escuchar esa música en “mix” con el viento de los Cuchumatanes.

Entre tanta ramplonería globalizada, es de agradecer a la Asociación de Amigos del País, apoyar la edición del trabajo, silencioso a pesar de ser tan musical, de Dieter Lehnhoff, de Millennium y de la Schola Cantorum.

Ahora, cumpla con Guatemala y con sus oídos: compre y escuche “Coros de Catedral”.¹

LIBROS

Carlos E. Prahl Redondo. *Aproximación a la Opera*. Guatemala: Editorial Paprex, 1994. 193 páginas, ilustraciones, glosario, bibliografía.

El propósito fundamental de este trabajo es, como lo expresa su título, el acercamiento del aficionado y melómano a los géneros operáticos. A juzgar por su contenido, está dirigido en primera línea a lectores guatemaltecos, ya que gran parte del material que trata se refiere al cultivo de la música vocal en Guatemala.

Si bien el libro no está explícitamente dividido en secciones, se pueden reconocer varias partes de acuerdo a los tópicos que reúnen. De tal manera, en la primera parte (46 pp.) consta nueve tópicos de carácter general (entre ellos “La Opera”, “El Drama”, “El encanto de la zarzuela”, y “Curiosidades del mundo de la ópera”).

La segunda parte consta de catorce apartados de contenidos misceláneos relacionados con la ópera y la música en Guatemala. Se describen en ella los inicios de la ópera, los teatros, las agrupaciones, etc. En uno de estos apartados (pp. 66 a 93) se reproducen numerosos programas de representaciones operáticas de varias épocas. Más adelante se reproducen diversas nóminas de músicos, cantantes y directores.

La tercera parte (pp. 112-116) toca —con toda brevedad— los siguientes temas, que por su naturaleza general bien se hubieran podido exponer al principio del libro: “La música”, “El canto gregoriano”, “Notación musical”, “La estética” y “Medida internacional de frecuencia”.

La cuarta parte (pp. 117 en adelante) ofrece 14 biografías cortas de personajes relacionados con la ópera en Guatemala; información sobre dos academias de canto actuales; reproducción (no-facsimilar) de recortes de prensa antiguos; e información sobre el Centro Cultural [Miguel Angel Asturias] y el Teatro del IGA en la ciudad de Guatemala, así como el Teatro Nacional de Costa

Rica. Se incluyen un glosario y una bibliografía de 18 títulos.

La organización del libro, que yuxtapone diferentes materiales sobre la ópera y la música vocal, revela que el autor no pretendió desarrollar su tema con metodología histórica o musicológica, sino más bien generar interés en la apreciación de los géneros musicales vocales. Quizá con ese propósito agrupó su material más bien en forma de álbum, con el resultado de que el libro puede leerse en el orden que prefiera el lector, de acuerdo a su curiosidad y deseo de esparcimiento.

D. Lehnhoff

¹ Tomado de La República, 27 de enero de 1996, p.6.

Efraín Recinos

Su dedicación al arte es completa, insobornable. Pinta la realidad de su tiempo, de su espacio. Su arte refleja, entre otras cosas, un rechazo a la violencia que caracteriza al país. Sin embargo, el humor y la ironía también están presentes en sus cuadros, en los que, además, encontramos múltiples personajes, como en una película o en un libro, plasmados con una técnica muy personal que intenta captar hasta los aspectos más sutiles de nuestro mundo.

Universidad Rafael Landívar
Biblioteca



H09420



Universidad Rafael Landívar