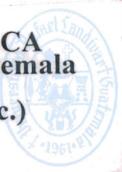


BIBLIOTECA
Cultura-Guatemala
no.18.Vol.4
1997.(Sep.-Dic.)



CULTURA DE GUATEMALA



Segunda Época



Año XVIII, Vol. IV

Septiembre - Diciembre 1997

Anuario Musical 1997

Juan José Rodríguez

"Allí en la obra está plasmado el espíritu del artista, el color, la forma, el movimiento, la luz y la sombra, que dan el verdadero nombre del autor. Su expresión es el sentir un momento, un período, un lapso de su vida". No cabe duda que con esto nos quiere decir que el tema la técnica, el mensaje está elaborado allí donde el autor, en este caso Juan José Rodríguez pone su inmensa creatividad, su talento, su destreza, su entrega que unidas a la experiencia dan la Obra de Arte genuina.

Revista DETodo

Mujer con guitarra.

Óleo en tela, 30" x 42".

Lic. Gabriel Medrano Valenzuela
Rector

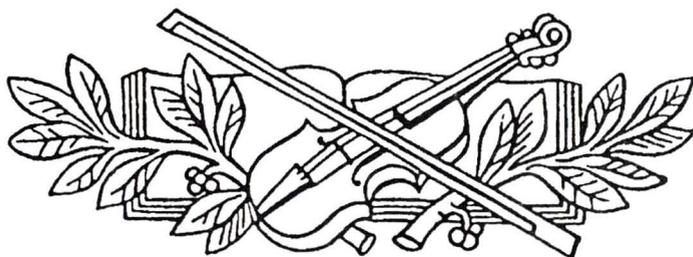
Licda. Guillermina Herrera
Vicerrectora General

Dr. Charles Beirne, SJ
Vicerrector Académico

CULTURA DE GUATEMALA



Segunda Época



Anuario Musical
1997

Año XVIII, Vol. IV

Septiembre - Diciembre 1997

Los autores de los trabajos son responsables de la teoría que sustentan en los mismos.

Directora: Licda. Guillermina Herrera Peña

Consejo Editorial

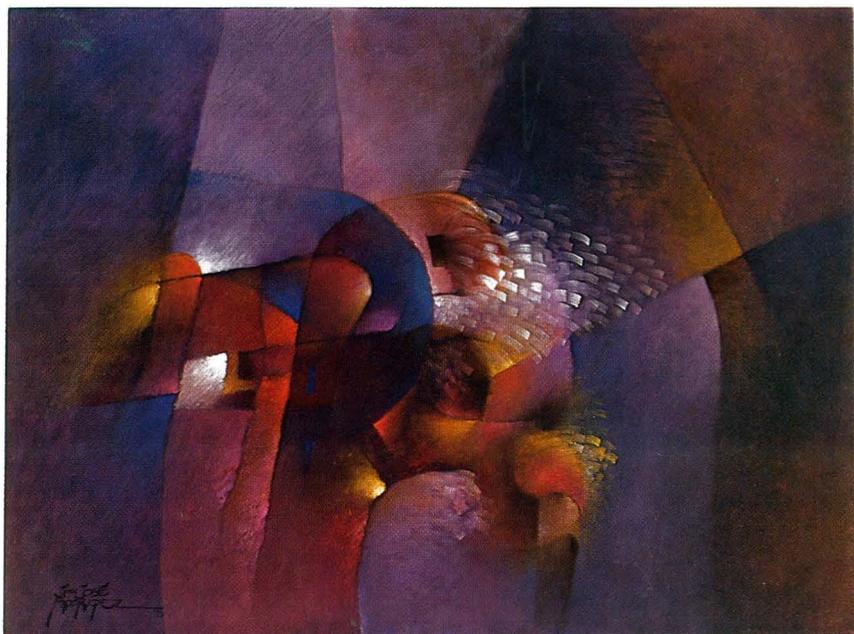
Dr. Joaquín Aragón, S.J.
Licda. Eugenia Del Carmen Cuadra
Dr. Dieter Lehnhoff
Lic. Ernesto Loukota
Dr. Mario Molina, O.A.R.

© Universidad Rafael Landívar, 1997.

Vista Hermosa III, zona 16. Teléfono: 3693278 Fax: 3692756

E-Mail: gherrera@url.edu.gt

Guatemala, C.A.



Composición.
Óleo en tela, 36" x 48".

Anuario Musical 1997

Indice

Presentación		3
--------------	--	---

Artículos

La percepción del ritmo	<i>José Castañeda</i>	7
De los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz	<i>Aurelio Tello</i>	13
La vida musical en tiempos de Estrada Cabrera	<i>Dieter Lehnhoff</i>	39
Vanguardias musicales en América Latina	<i>Marlos Nobre</i>	51
Introducción a la práctica del bajo continuo	<i>Guillermo Graetzer</i>	63

Documentos

Músicos sobre músicos:

<i>Rafael Vásquez sobre Indalecio Castro</i>	83
<i>José Castañeda sobre Rafael Vásquez</i>	84
<i>J. Eulalio Samayoa sobre Rafael A. Castellanos</i>	85
<i>Pantaleón Siliézar sobre Pedro Nolasco Estrada</i>	86
<i>Ricardo Castillo sobre Miguel Espinosa</i>	87

Historia del Himno Nacional	<i>Rafael Alvarez Ovalle</i>	89
Música actual guatemalteca		99

Perfiles

<i>Dieter Lehnhoff</i>		
Rafael Vásquez, musicólogo y compositor		105
El compositor Enrique Solares		108
La propuesta estética de Joaquín Orellana		111

Crónicas

<i>Dieter Lehnhoff</i>		
Música para los jóvenes		117
De valsés, marimbas y violines		120

Presentación

El Anuario Musical 1997 que Ud. tiene en sus manos incluye, como los tres números anteriores, artículos sobre una variedad de tópicos musicales. La teoría musical está representada por un estudio teórico del gran erudito y compositor guatemalteco José Castañeda (1898-1983). La investigación de la música histórica se aborda en el interesantísimo artículo del musicólogo Aurelio Tello sobre los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz, y por una semblanza de la vida musical guatemalteca a principios del presente siglo que hace el Dr. Dieter Lehnhoff. Con fines prácticos, reproducimos un trabajo sobre el bajo continuo del desaparecido maestro argentino Guillermo Graetzer. Otro tópico al que dedica interés el *Anuario Musical* es el de la creación contemporánea, sobre la cual reflexiona en este número el compositor brasileño Marlos Nobre.

En nuestro apartado dedicado a documentos hemos incluido —a cien años de oficializado el Himno Nacional— una historia de su surgimiento escrita por su propio autor, Rafael Alvarez Ovalle. También reproducimos algunos testimonios de músicos guatemaltecos importantes de varias épocas, sobre sus colegas contemporáneos, y ofrecemos una lista de obras guatemaltecas del presente que han sido tocadas recientemente.

En esta edición presentamos dos nuevas secciones, una con los perfiles de varios compositores guatemaltecos del presente siglo, y la otra con crónicas en las cuales se mencionan acontecimientos importantes del año.

El Consejo Editorial

Artículos

La percepción del ritmo

José Castañeda

Discutir era deporte en el medioevo. Se discutía hasta si era lícito el discutir. Los músicos de la época se bañaban en polémicas sutiles. La víctima propicia era la clásica teoría legada por los griegos. Mal armonizada con las nuevas ideas religiosas, resultaba centro generador de confusiones. Los teóricos cristianos creyeron que era suficiente darle vuelta al calcetín para convertirlo en otra prenda. Cambiaron los nombres de los modos y adulteraron todos los principios luminosos de la escuela pitagórica. Boecio —uno de los más dogmáticos ortodoxos— resultó el beocio del helenismo musical. Las densas nubes de la teología sellaban, con sombras, el campo de las batallas verbales.

La pobre música, al ensayar librarse del geometrismo literal de los helenos, se encadenó a postulados más estrechos. Uno de los cuales concedía supremacía, sobre todo otro ritmo, a los ternarios. Residuo cabalístico, sin duda. Los músicos profanos usaban sin temor los ritmos binarios. Sabían, por instinto, que poseían virtudes de excitación dinámica. En los círculos doctos, el número tres y lo ternario se imponían por su consagración de siglos. Número mágico, en el remoto pasado, resurgía entonces como símbolo místico de lo perfecto. Mientras tanto, extranjero a las discusiones bizantinas, fulgía el milagro del canto llano. Ensayo ascético de una música de tendencias arrítmicas.

Soplaron vientos de destrucción sobre el medioevo. Los músicos de las épocas siguientes olvidaron muchas de sus ociosas controversias. La escuela germana, sin embargo, resucitó algunas de esas cuestiones. Riemann, en especial, en varias de

sus obras, sostiene que la célula rítmica, el «substratum» rítmico —como quiera llamarse el elemento primario o simple—, es, por definición, de forma binaria. Lo ternario resultaría, entonces, un derivado de lo binario. Un binario deformado por alargamiento de uno de sus miembros. Riemann —dogmático hasta para dormir—, necesitaba insistir en este postulado. Para luego deducir el otro, el de que toda asociación rítmica es, en su forma original, anacrúsica, yámbica.

Hemos de referirnos, en comentario posterior, a la crítica severa —exacta casi siempre—, que ha hecho a Riemann el musicólogo argentino Carlos Vega. Su última obra sobre fraseología es una contribución valiosísima a la crítica y a la teoría musical. A la vez que homenaje a su ponderación y originalidad, hemos de presentar nuestras objeciones y nuestros postulados divergentes. Entonces, divulgaremos sus censuras a Riemann para asombro de los que —con ingenuidad campesina—, han devorado, por aquí, las traducciones de las oscuras obras del teórico germano.

Hipnotizado por la métrica, Riemann intentó conjugarla, en su génesis, con la rítmica. No se detuvo a meditar que pertenecen a dos órdenes —como decía Pascal— contradictorias. La métrica radica en el espacio, esa abstracción que materializamos en el tiempo cronométrico. La rítmica, por el contrario, se mueve en el tiempo puro, no espacial. La música —mejor que las otras artes— revela la emoción, la experiencia del tiempo sentido vivido, suma de cualidades, escena de contrastes. Aún cuando la música ordena sus frases en períodos simétricos, sus elementos no abdican de su riqueza de matices y contrastes. Viven una vida casi biológica. La interpretación artística y no escolástica, les imprime el carácter de ese fluir indiviso de que hablan los bergsonianos. Resulta, por lo mismo, absurda la teoría que, como la de Riemann, arrancan de la métrica para descubrir la rítmica. Lo contrario es más exacto: la métrica

parece ser una rítmica adulterada, mecanizada, sujeta al freno del isocronismo.

Riemann, por su culto a la métrica, tuvo que anteponer lo binario a lo ternario. En la Edad Media, acaso, le hubieran calentado los huesos en alguna hoguera expiatoria. El teórico germano no podía evitar esta derivación de su creencia en lo métrico como lo fundamental en música. Creencia no confesada, con sinceridad, pero que se trasluce en todas sus aseveraciones acerca del problema. Proponer lo binario como lo básico era, por rodeo, volver a lo métrico. Porque el ritmo binario, reducido a su esquema más elemental, se confunde con la célula métrica. Sobre todo si se le despoja de sus elementos cualitativos —dinámicos y agógicos— que son característicos del ritmo puro.

Otro teórico, Hauptmann, ha descrito el ritmo ternario como la amalgama de dos células binarias. Según este autor, el miembro final, del primer ritmo binario, cabalga sobre el miembro inicial del segundo. ¡Para bordar absurdos nadie como los teóricos musicales! En suma, para Riemann, lo ternario es un binario extendido artificialmente; y, para Hauptmann, una amalgama de binarios produce, por contracción, lo ternario.

El profesor Ernst Levy, de París, ha postulado, por el contrario, la legitimidad biológica del ritmo ternario. En un estudio presentado en Ginebra en el congreso del ritmo, afirma que, en música no debemos considerar el tiempo como algo dado y divisible. El tiempo musical es lo que nosotros mismos producimos. No sentimos un tiempo objetivo, distante, indiferente; sentimos nuestra propia creación. Esta percepción del tiempo nos lo entrega como corriente energética. Levy le llama «fluído crónico». La velocidad normal de este fluído se relaciona con los fenómenos circulatorios y el ritmo propio del corazón. Velocidad normal que, según experiencias científicas, varía entre 60 y 80 pulsaciones por minuto. El corazón nos proporciona la medida de la velocidad media. De igual manera

que nuestro cuerpo nos provee de la apreciación de lo grande y lo pequeño.

A la pura o, mejor, simple sensación auditiva —digamos, la producida por un martilleo regular— se agregan cualidades propias de lo rítmico. La percepción del martilleo se descompone, entonces, en dos estados: uno de tensión y otro de descarga. Lo que nosotros, tras las huellas de los griegos, seguimos llamando: arsis y tesis. El profesor Levy —por un lastre racionalista— relaciona esa dualidad rítmica con la metafísica de causa y efecto. Nos ahorraremos reiterar la crítica que filósofos modernos han lanzado contra ese afán pueril de recortar la realidad inconmensurable en fragmentos de pequeñas causas y pequeños efectos. Desde ese ángulo, el profesor Levy ensaya sus definiciones. Metro, dice, es la energía desarrollada según el principio del orden; ritmo, la energía desarrollada según el principio de causa y efecto.

Más adelante presenta al acto fisiológico de la respiración como el prototipo del proceso rítmico. La cual asimismo proporciona, según el autor, las formas esenciales de todo trabajo físico. La respiración se produce en tres estados: respiración, expiración y reposo. Este último llamado también por Levy: onda de atención. El ensayista deduce luego que la forma primaria del ritmo es a tres tiempos. Pero, aclara, no medidos simétricamente. Forma que, debemos subrayar, es anacrúsica, yámbica. El ritmo binario resulta —desde esta visual fisiológica— la forma producida por la respiración agitada. Se produce por la emoción o cualquier trastorno patológico que suprime el estado de reposo, la onda de atención. Así se explicaría el carácter incitante, dinámico de los ritmos binarios. Los asociaríamos, al escucharlos, con emociones fuertes, con aceleraciones vitales. Por el contrario, el ritmo ternario —imagen de la respiración normal— nos mece, nos hace navegar en ondas serenas. Suscribimos, sin vacilar, esta tesis. Porque establece, en primer término, que la célula rítmica es la generadora de la

métrica y no a la inversa como los sustentaron Riemann y Hauptmann.

Los griegos no ignoraban todo esto. Su teoría de los valores musicales se basa en unidades desiguales, no métricas. Los ritmos formados por series de unidades iguales —obtenidos por contracciones y subdivisiones dentro del pie—, eran considerados como de rango secundario. Maurice Emmanuel, Gevaert, Combarieu y otros, han descrito con autoridad, cómo se introdujo en el lenguaje y, por derivación, en la música, el ictus, es decir, la métrica destructora de la rítmica genuina.

Príncipes poetas de la China irreal, en poemas transparentes, al cantar los orígenes y leyes de la música, aluden a un ave milagrosa. Divino ser alado, madre de los sonidos, fuente del ritmo y de toda armonía. Los cegatos teóricos de las edades mecanicistas han ensayado, en vano, diseccionar el ave del ritmo. Para que coincida con los movimientos de las ruedas y émbolos. Pero, los creadores de belleza, por encima de las pedanterías escolásticas, han alejado del peligro al ave maravillosa. La rítmica ha principiado a recuperar sus perdidos dominios. ¡Ocaso del isocronismo, naufragio fatal de la métrica angulosa!

Música, Revista de la Asociación Musical Juvenil, No. 5 (Junio-Agosto 1945), 19-20.

**Sor Juana Inés de la Cruz
y los maestros de capilla
catedralicios
o de los ecos concertados y las acordes músicas
con que sus villancicos
fueron puestos en
métrica armonía**

Aurelio Tello

Es un hecho conocido que una buena parte de la obra poética de Sor Juana Inés de la Cruz fue escrita por encargo. A veces, de la corte virreinal para que diera a luz sus loas, sonetos, décimas y romances; otras, de la iglesia, que la recompensaba por los textos de sus villancicos y letras sacras. La composición de estos últimos géneros implicaba la participación de un compositor que pusiese las letras "en metro músico", como era costumbre señalar en los cuadernillos que contenían los versos impresos y que se repartían o vendían a los asistentes a las festividades en que solían cantarse o representarse.

La mayor parte de los acercamientos a esta poesía de encargo ha sido hecha, como es natural, desde la perspectiva literaria. Se ha olvidado que tanto los villancicos como las letras sacras fueron compuestos expresamente para ser cantados. Para los diversos estudiosos que se han ocupado de la obra de la monja jerónima, el villancico sorjuaniano tiene que ver con la gran poesía barroca del siglo de oro, con Góngora, Lope y Calderón, y, más superficialmente en autores como Octavio Paz y con mayor detenimiento en otros como don Alfonso Méndez Plancarte, con los poetas contemporáneos de Sor Juana que, como ella, escribían versos por encargo.

Mi aproximación a esta veta de la obra poética de la Décima Musa parte del hecho incontrovertible de que su autora los concibió como textos destinados al canto. Y una mirada así sólo podía darse estableciendo la relación entre Sor Juana y los compositores de su época, haciendo precisiones sobre la consolidada tradición del uso del villancico en las festividades litúrgicas y viendo qué proyección tuvieron sus versos en recintos catedralicios situados más allá de la Nueva España: la América hispana y la propia España.

Cuatro tópicos me sirven de pilares para desarrollar este tema.

I. De sones, tañidos y músicas varias en los maitines catedralicios.

Nada surge, en ningún lado, espontáneamente. Tampoco lo fue la creación de villancicos en la época colonial. La iglesia católica de la Nueva España, al implantar su uso, no hizo sino seguir la tradición que provenía desde el siglo XVI en las catedrales españolas, de la misma manera que había instraurado en las nuestras las capillas musicales (es decir, los conjuntos de cantores e instrumentistas), el empleo del órgano y el cultivo de la monodía gregoriana y la música polifónica. Pasado el proceso evangelizador desarrollado en la primera parte del siglo XVI, en el que la enseñanza del canto llano y del canto de órgano cumplió un papel decisivo en la conversión de los naturales y de los negros traídos a América, el fomento y desarrollo de la música catedralicia se dio como un hecho natural. El término "música catedralicia" designa aquí a la que se usó en lo diferentes servicios religiosos a través del año litúrgico, incluida no sólo la música latina (o del *officium divinum*), sino también las canciones de alabanza en lengua vernácula (*villancicos*).

De origen antiquísimo, el oficio divino estaba estructurado para santificar por medio de su rezo las horas principales del

día. Bajo el nombre común de horas canónicas, se sucedían cada tres horas los oficios de maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas. Las llamas "horas mayores", maitines laudes y vísperas, daban lugar a la música polifónica; las demás, conocidas como "horas menores", sólo permitían el uso del canto gregoriano. Todas y cada una de las horas constan de oraciones, salmos, himnos, lecturas, invocaciones, saludos y responsorios.

En la liturgia vigente al comienzo del Renacimiento, los maitines ya estaban estructurados, por regla general, en tres Nocturnos que a su vez se componían, cada uno, de tres salmos con sus correspondientes antífonas, después de los cuales se leían tres Lecciones y a cada una de las cuales seguía un Responsorio. En las fiestas importantes, en lugar del último responsorio (o sea el tercero del tercer nocturno) se cantaba el himno *Te Deum laudamus*. Había variantes, pero la estructura general era esa. Los maitines se decían a la media noche.

Fue en los albores del siglo XVI cuando se inició una costumbre que tendría gran trascendencia en el desarrollo de la música en España, y en consecuencia en la América hispana, en los siglos siguientes: la de sustituir los responsorios litúrgicos en latín por canciones en lengua castellana. Según el primer biógrafo de Fray Hernando de Talavera, ex confesor de la reina Isabel la Católica y primer arzobispo de Granada, fue éste quien introdujo tal costumbre. En la *Breve summa de la santa vida del Reverendísimo y Bienaventurado don Fray Hernando de Talavera* se lee que "En lugar de responsos (=responsorios) hacía cantar algunas coplas devotísimas, correspondientes a las lecciones. Desta manera atraía el santo varón a la gente a los maitines como a la misa. Otras veces hacía hacer algunas devotas representaciones, tan devotas que eran más duros que piedras los que no echaban lágrimas de devoción". Y aunque esta práctica instituida por el padre Talavera fue sujeta a críticas y maledicencias no logró desterrarse y muy al contrario, como

lo afirma José de Sigüenza, otro de los biógrafos de Talavera, de aquí "quedó la costumbre en toda España de hacer estas fiestas y regocijos de música en los maitines y oficio divino".

Extendida la costumbre desde Aragón y Cataluña hasta Andalucía y a las colonias en América, ya encontramos en nuestro continente las primeras muestras de villancicos para maitines apenas terminando el siglo XVI, como lo testimonian aquellos compuestos para la fiesta del Arcángel Miguel por Tomás Pascual, compositor indígena de la misión de San Juan Ixcoy, Guatemala, entre 1599 y 1600. En el virreinato de la Nueva España el repertorio de villancicos más antiguo que conocemos es el que está contenido en el cancionero de Gaspar Fernández, un compositor portugués que sirvió como maestro de capilla en Guatemala primero (entre 1599 y 1604) y en la Puebla de los Angeles después (entre 1604 y 1629, en que murió). El esplendoroso manuscrito reúne 301 composiciones de las cuales un noventa por ciento lo constituyen villancicos para las diversas festividades del año litúrgico. Escrito entre 1609 y 1616 sobre textos de poetas como Lope de Vega, Joseph de Valdivieso, Fernán González Eslava o Alonso de Ledesma, contiene romances, chanzonetas, jácaras, guineos, negrillas, villancicos en lengua indígena, ensaladas y piezas que continúan la tradición del villancico polifónico español de los siglos XV y XVI.

Estas y otras músicas similares fueron sonadas durante el siglo XVII en las catedrales de México, Puebla y Oaxaca, las cuales mantuvieron un ininterrumpido ritmo de actividades musicales en todo similar a las que les sirvieron de modelo para su organización y funcionamiento: la de Toledo, primada de las Españas, y la de Sevilla, que tenía el rango de metropolitana. Esto quiere decir que, como en España, nuestras catedrales contaban con una capilla musical integrada por un maestro de capilla, un número no muy grande de cantores todos hombres, de seises o niños de coro que reemplazaban las voces femeninas

y de ministriles o instrumentistas que doblaban las partes vocales de la polifonía. También significa que los maestros de capilla componían la música para las festividades importantes del calendario litúrgico, ya sea polifonía en latín o villancicos en lengua autóctona (castellano, vizcaíno, gallego, portugués o náhuatl), en latín macarrónico para las piezas de carácter cómico, o en el español que hablaban los negros conversos al cristianismo. Y asimismo, quiere decir que nuestros compositores siguieron en todo los rasgos estilísticos de la música barroca española del siglo XVII, por completo distinta de aquella que comúnmente solemos denominar barroca: la de los luteranos Telemann y Bach, la del quizá pragmáticamente anglicano y buen burgués Haendel y la de los mundanamente católicos Vivaldi, Corelli o Scarlatti, quizá estos últimos más cerca de la música española de Juan Bautista Comes, de Juan Hidalgo, Sebastián Durón, Miguel Irizar, Pedro de Ardanaz o Diego José de Salazar, sólo para citar algunos nombres ilustres que apenas en los últimos años empiezan a figurar en las historias, diccionarios, enciclopedias y antologías de música, pero sin que aún se les otorgue un lugar por sus propios méritos en cualquier aproximación de la música del siglo de oro.

Cuando Sor Juana Inés de la Cruz fue requerida para escribir las letras de los villancicos que habrían de ser cantados en algunas de las varias festividades del calendario litúrgico, ya el uso de tal forma poético-musical estaba absolutamente consolidado en todo el ámbito hispanoamericano. Pero como los estudios e investigaciones sobre la música catedralicia en España y América tienen no más de medio siglo, aún es necesario hacer algunas pertinentes aclaraciones a las afirmaciones que han sostenido numerosos estudiosos que se han ocupado de los villancicos sorjuanianos, a veces con no poco amor y admiración por la obra de nuestra monja, pero también con bastante fantasía y desconocimiento de los que en realidad ocurría con la práctica musical de la época colonial.

Amado Nervo en su pionero libro *Juana de Asbaje* escribe que "...corrieron impresos algunos villancicos, a los cuales muy probablemente ella puso música". Don Ezequiel Chávez, contundente, afirma que "Las composiciones que Sor Juana escribió para que fueran cantadas, recitadas y representadas por el pueblo en las iglesias, los villancicos, son particularmente interesantes...". El maestro Julio Jiménez Rueda, en el capítulo XXXI de su *Sor Juana Inés de la Cruz en su época*, con rendido fervor, afirma que "ella misma le pone música a estos villancicos. Que además de poeta sabía componer dulces melodías". Anita Arroyo, haciendo eco a Ezequiel Chávez, también asevera que Sor Juana escribió sus villancicos "para ser cantados por los negros, indios y mestizos" y aventura la afirmación de que "fueron escritos a vuela pluma, probablemente al par de la música que debió componer la propia corista de la comunidad que era Juana". Octavio Paz sólo tangencialmente alude a la participación de los músicos en las celebraciones catedralicias en las que se cantaban villancicos. Sostiene que "Todavía no sabemos cuánto se pagaba a los poetas y cuánto a los músicos o si algunos de ellos estaban adscritos permanentemente a los templos y catedrales" y deja implícita la colaboración de los segundos al asentir que los villancicos eran "la expresión del fervor de poetas y músicos". Ya en años más recientes, Juan Galaviz en su *Juana Inés de la Cruz*, emulando a Paz, se refiere al empleo de los villancicos en las catedrales como una verdadera institución patrocinada por fundaciones y, lleno de dudas, intenta explicar el papel de la música: "Se dice que eran *cantados* —escribe— porque efectivamente la mayor parte del texto era interpretada mediante el canto o al menos introducida o acompañada por la música".

Los villancicos se cultivaron con profusión en las catedrales españolas y americanas cuando menos desde principios del siglo XVII. La letra la proporcionaba un poeta al maestro de capilla quien, como trabajaba a sueldo para la

catedral que ocupaba sus servicios, tenía la obligación de componer la música. Los encargados de interpretar estas piezas eran los integrantes de la capilla musical y lo único que se imprimía eran los textos en pequeños cuadernillos que se vendían o regalaban a los asistentes a los oficios de maitines que se celebraban en los recintos catedralicios. Ninguna partitura de villancico ha sobrevivido impresa ni en España ni en América, salvo el caso aislado de una de la catedral de Segovia, por cierto con texto de Sor Juana. Toda la música con la que se cantaron los villancicos del siglo XVII era de corte polifónico, siempre original y distinta para cada ocasión y escrita en partes sueltas para cada cantante o instrumentista de la capilla musical, por lo que no había posibilidad de que el pueblo la aprendiese para cantarla. Solía ser frecuente la reutilización de textos para músicas diferentes y aún para festividades radicalmente distintas.

El que Sor Juana supiera o no música es un asunto que nada tiene que ver con la composición de la polifonía con la cual se cantaron sus textos. La composición musical, una actividad intelectual como la creación poética, era un coto reservado a los hombres. Y en el terreno musical no hay, hasta ahora, rastro alguno de una figura equivalente a la de la monja jerónima, si se exceptúa el solitario y extraño caso de la madre María Joachina Rodríguez cuyo nombre aparece en la portadilla del villancico *Músicos ruiseñores* del convento de la Santísima Trinidad de Puebla, como si ella fuera la autora de la pieza. Pero los villancicos de catedrales fueron obra exclusiva de los maestros de capilla, para regocijo y alimento espiritual de los fieles, ya fueran estos españoles, indios, negros, criollos, mestizos o de cualquier casta que existió en la época. Con el tiempo se fue haciendo fuerte la costumbre de cantarlos acompañados de acciones representacionales, pero siempre reemplazando a los responsorios de los oficios de maitines según la festividad de que se tratara y sólo en contados casos tuvieron

lugar en la misa o en otro rito litúrgico como las presentaciones en el templo o las profesiones de hábitos.

El autor de las letras, y es el caso de Sor Juana, tenía la obligación de conocer los géneros musicales asociados al villancico y escribir los textos en función de la música que se iba a utilizar. No es casual que, por ejemplo, la serie de villancicos a la Asunción de 1676 contenga un villancico de competencia que permite desarrollar el contrapunto imitativo; un romance en latín que deja usar el compás imperfecto; dos villancicos en metáfora, especialmente el cuarto que da lugar, como era costumbre, a resolver las propuestas del texto con elementos musicales *ad hoc*; una jácara, que se escribe en compás ternario y a *tempo* rápido; y una ensaladilla que, como las ensaladas al estilo de las que cultivó Mateo Flecha, reunía diversas composiciones de compás y carácter diferente y que en ésta dan lugar a unos negrillos, donde se usa de modo preferente la síncopa y la rítmica de origen africano, y un tocotín que sintetizaba, musicalmente, los aires de danza de raíz indígena con los aspectos formales del villancico español.

II. De los maestros de capilla que en la muy noble y leal ciudad de México, en la Puebla de los Angeles y en la Antequera del Marqués del Valle de Oaxaca pusieron en metro músico los villancicos de la madre jerónima.

Sor Juana Inés de la Cruz comenzó su actividad como autora de letras de villancicos en 1676 y, según Alfonso Méndez Plancarte y Francisco Monterde, escribió 22 juegos de ellos hasta 1692. Doce son comprobadamente suyos; otros diez le han sido atribuidos por el estrecho parentesco estilístico que tienen con los primeros. Además escribió treinta y dos letras para la dedicación del templo de las monjas de San Bernardo, tres para la fiesta de presentación de Nuestra Señora, tres a la Encarna-

ción, dos para la Solemnidad del Nacimiento y cuatro para la profesión de una religiosa. Estas letras, tal como han sido abordadas por diversos músicos, se adecúan a la estructura formal del villancico del siglo XVII.

¿Para quiénes, pues, escribió sus textos nuestra monja? ¿Quiénes fueron los compositores que pusieron "en metro músico" los villancicos de la Décima Musa? Está de más decir que sus nombres vienen anotados en las portadas de los cuadernillos impresos donde se publicaron los textos. Ellos fueron:

1. José de Agurto y Loaysa, maestro de capilla en la catedral de México entre 1647, un año antes del nacimiento de la monja poetisa, y 1688 en que renunció al cargo, aunque siguió perteneciendo a la capilla musical hasta 1695, año de la muerte de Sor Juana. Agurto y Loaysa escribió la música de los siguientes ciclos de villancicos:

- a) Para la Asunción del 15 de agosto de 1676.
- b) Para la Concepción del 8 de diciembre de 1676.
- c) Para los maitines de San Pedro Nolasco del 31 de diciembre de 1677.
- d) Para los maitines de San Pedro Apóstol del 29 de junio de 1677.
- e) Para la Asunción del 15 de agosto de 1677.
- f) Para la Asunción del 15 de agosto de 1679.
- g) Para los maitines de San Pedro Apóstol del 29 de junio de 1683.
- h) Para la Asunción del 15 de agosto de 1685.
- i) Para los maitines de la Asunción del 15 de agosto de 1686. Esta es la serie que comienza con el villancico "Toquen, toquen a fuego" del que supongo Antonio de Salazar hizo otra versión. Una hoja manuscrita de la voz de contralto con el verso "Toquen, toquen a fuego" fue hallada por mí en el archivo de la catedral de Oaxaca.

2. Antonio de Salazar, maestro de capilla en la Puebla de los Angeles entre 1679 y 1688 y de la catedral de México entre 1688 y 1715 en que murió. Salazar es uno de los más prolíficos, interesantes e inspirados compositores del siglo XVII y uno de los que mejor encarnó el espíritu del estilo barroco español de su época. Escribió la música para los siguientes ciclos de villancicos de Sor Juana:

- a) Para los maitines de Navidad de la catedral de Puebla de 1678.
- b) Para los maitines de San Pedro Apóstol del 29 de junio de 1680 cantados en la catedral de Puebla.
- c) Para la Navidad de 1680, cantados en la catedral de Puebla.
- d) Para los maitines de la Asunción del 15 de agosto de 1681, cantados en la catedral de Puebla.
- e) Para los maitines de San Pedro Apóstol del 29 de junio de 1683 cantados en la catedral de Puebla.
- f) Para los maitines de San Pedro Apóstol del 29 de junio de 1690 cantados en la catedral de México.
- g) Para la Asunción del 15 de agosto de 1690, cantados en la catedral de Puebla.
- h) Para los maitines de San Pedro Apóstol del 29 de junio de 1692 cantados en la catedral de México.

3. Miguel Matheo de Dallo y Lana, quien había sido antes maestro de capilla de la Iglesia Colegial de San Salvador de Sevilla y que ganó en 1688 el concurso de oposición para ocupar el puesto dejado vacante en Puebla por Antonio de Salazar. Dallo y Lana murió en 1705. En sus años en Puebla recibió los textos de Sor Juana para las siguientes fiestas:

- a) Para los maitines de la Inmaculada Concepción del 8 de diciembre de 1689.
- b) Para los maitines de Navidad de 1689.

- c) Para la fiesta de San José del 16 de marzo de 1690.
 d) Para los maitines de San Pedro Apóstol del 29 de junio de 1690.

4. Matheo Vallados, maestro de capilla en la catedral de Oaxaca entre 1668, cuando sucedió en el cargo al maestro zapoteco Juan Mathías, y 1707, en que falleció. El le puso la música a los villancicos para la fiesta de Santa Catarina del 25 de noviembre de 1691.

De todos ellos, excepto de Vallados, sobreviven manuscritos en diversos archivos coloniales, pero no queda ninguna de las músicas originales que escribieron para los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz. Si acaso, sólo aquella incompleta hoja de música de Antonio de Salazar que se conserva en la catedral de la Antigua Antequera del Marqués del Valle.

III. De cómo, allende las fronteras de la Nueva España, sus villancicos se cantaron en la Antigua Guatemala, en la Nueva Guatemala, en la Nueva Granada, en la Lima triunfante, en el Cuzco imperial, en la vieja Charcas y en el rico Potosí.

Todo surgió como un hecho fortuito. Me encontraba atrapado por la lectura de ese sabroso ensayo sobre la obra de Sor Juana Inés de la Cruz que es *Las trampas de la fe* de Octavio Paz, cuando en el capítulo en el que Paz pone su atención en los villancicos de nuestra Décima Musa, apareció ante mis ojos el estribillo del villancico 287 con un brevísimo comentario de don Octavio: "más sentido y profundo", como para definir el valor poético de esta composición. Y a pie seguido, la cita del verso:

—Pues mi Dios ha nacido a penar,
 déjenle velar.

—Pues está desvelado por mí,

déjenle dormir.
Déjenle velar,
que no hay pena, en quien ama,
como no penar.
Déjenle dormir,
que quien duerme, en el sueño
se ensaya a morir.

La asociación fue inmediata. Reconocí los versos de un villancico procedente de la catedral de Bogotá que en 1990 habíamos cantado con la Capilla Virreinal de la Nueva España en un programa que bauticé como *La navidad en la América colonial: Villancicos al Niño Dios*, con música de los siglos XVII y XVIII encontrada en diversos recintos catedralicios americanos. El autor de la música: Matías Durango, un compositor de quien Samuel Claro Valdés, el desaparecido musicólogo chileno, no nos daba mayores datos en su *Antología de la música colonial en América del Sur* donde apareció publicado este villancico. Hecho el cotejo entre el texto de la edición de Claro Valdés y el de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz* de Alfonso Méndez Plancarte, no cabía ninguna duda de que estaba frente al inusitado hallazgo de un texto sorjuaniano "puesto en métrico músico" por un compositor contemporáneo de nuestra monja poetisa.

Mi curiosidad me llevó un poco más allá: ¿Habrían más letras de la jerónima puestas en música por maestros de capilla que no fueran los de México, Puebla y Oaxaca ya mencionados? ¿Otros maestros de capilla de fuera de los linderos de la Nueva España se habrían acercado a los versos de Sor Juana como lo testimoniaba el villancico bogotano?

La respuesta no se hizo esperar: en la misma antología de Claro Valdés, páginas adelante, el villancico a San José "Dios y Joseph apuestan" esperaba ser identificado. Por veinte años (la antología se publicó en 1974 y corría agosto de 1994 cuando el

libro de Paz me dio la primera pista) estos villancicos habían sido sonados sin que nadie advirtiera que teníamos dos muestras de piezas coloniales con letras de Sor Juana Inés de la Cruz. Este segundo villancico porvenía de la colección de doña Julia Elena Fortún, quien había logrado preservar los manuscritos del monasterio de San Felipe Neri de Sucre. El compositor: Antonio Durán de la Mota, maestro de capilla en la catedral de Potosí desde finales del siglo XVII y hasta por lo menos 1720.

Con dos villancicos en la mano, me di entonces a la tarea de revisar cuanto catálogo, lista, rol de piezas, índices de primeros versos, discografías y acervos magnetofónicos me fuera posible disponer: por ejemplo, el monumental *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* de Robert Stevenson que contiene listados de los archivos musicales de la mayor parte de catedrales y repositorios coloniales de América Latina; o su *Christmas Music from Baroque Mexico*, que ofrece valiosa información sobre la colección Sánchez Garza, donde están reunidos los manuscritos del convento de las trinitarias de Puebla; o el añejo listado de obras del Conservatorio de las Rosas de Morelia que hizo Miguel Bernal Jiménez; o el ya imprescindible catálogo de la catedral de Sucre que levantaron Carmen García Muñoz y Waldemar Axel Roldán; o las relaciones de obras coloniales de Lima, Cuzco, Arequipa y Cajamarca que pusieron a mi disposición los directivos de la Asociación Cultural "Jueves" de Lima; o toda la valiosa colección de antologías de música colonial que he ido reuniendo en los últimos doce años; o los catálogos de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid que resultaron sendos cofres de sorpresas; o, finalmente, las colecciones de manuscritos musicales de las catedrales de México y Puebla, una *in situ*, la otra en los rollos de microfilms del INAH. Y donde antes sólo había un conjunto de datos sueltos, suposiciones y conjeturas, ahora florecían las certezas y las corroboraciones. Mi alegría no fue poca cuando los títulos comenzaron a asomar. No en

demasía, pero sí en suficiente número como para dar curso a un trabajo mayor que implicara recuperar ese acervo de música y ponerlo a disposición de los directores, cantantes y conjuntos musicales interesados en el repertorio de la época colonial.

A la fecha tengo localizados los siguientes villancicos:

a) "Pues mi Dios ha nacido a penar", que Sor Juana incluyó en su juego de villancicos para los maitines de navidad de la catedral de Puebla de 1689. El autor de la música es Matías Durango, quien ejerció el magisterio de capilla en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, en La Rioja, España. Fue publicado por Samuel Claro Valdés en su *Antología de la música colonial en América del Sur*. También existe una transcripción de la musicóloga colombiana Ellie Anne Duque y el padre José Ignacio Perdomo Escobar dio a conocer el texto, pero sin identificar a la autora, en su gigantesca obra *El archivo musical de la catedral de Bogotá*. El grupo "Canto" de Colombia lo ha grabado en su disco *Música del período colonial en Hispanoamérica*.

b) "Pues mi Dios ha nacido a penar", también del archivo de la catedral de Santa Fe de Bogotá, de autor anónimo. Comienza por el verso "Pues está desvelado por mí". El texto, que es el mismo del anterior, viene en el ya mencionado libro del padre Perdomo Escobar. Compuesto a 8 voces; faltan las de contralto.

c) "Pues mi Dios ha nacido a penar", villancico a dúo de Rafael Antonio Castellanos, maestro de capilla de la catedral de Guatemala entre 1765 y 1791, a un siglo de distancia de los años en que sor Juana se hizo famosa por su talento literario. Es el mismo texto de los anteriores. Lo identifiqué en el cassette *Villancicos antiguos de Guatemala* grabado por la Camerata de Santiago bajo la dirección de Dieter Lehnhoff, director del Instituto de Musicología de la Universidad Rafael Landívar de

Guatemala. Fue él mismo, como autor de la transcripción, quien atendió mi solicitud y me la envió para esta investigación.

d) "Dios y Joseph apuestan", dúo al Señor San José, de Antonio Durán de la Mota, maestro de capilla de la catedral de Potosí, Bolivia, a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII. El texto fue escrito por Sor Juana para los maitines de la fiesta de San José de la catedral de Puebla en 1690. Apareció publicado por Samuel Claro Valdés en la *Antología de la música colonial en América del Sur* y, más recientemente, en el trabajo de los bolivianos Carlos Seoane y Andrés Eichmann, *Lírica Colonial Boliviana*. Lo han llevado al disco el Ensamble Diferencias de París, la Camerata Barroca de Caracas y, apenas en mayo de este año, el grupo Lírica Colonial de Bolivia.

e) "Escuchad dos sacristanes", dúo para la Navidad, de Matheo Tollis de la Roca, maestro interino de capilla de la catedral de México entre 1769 y 1780. Sor Juana también lo escribió para la navidad de 1689 en Puebla. Lo localicé después de un minucioso examen del catálogo elaborado por Thomas Stanford, en el archivo de la catedral mexicana gracias a la generosidad del Padre Luis Avila, sacristán mayor de ese recinto.

f) "Escuchen dos sacristanes", dúo para la Natividad de Nuestra Señora, compuesto por Roque Ceruti, maestro de capilla de la catedral de Lima entre 1728 y 1757. El manuscrito pertenece al Archivo Nacional de Bolivia de donde me fue enviada una copia para realizar la transcripción. La versión limeña es una modificación del texto de la Décima Musa, que conserva la métrica y el sentido dialogístico originales, para ser usado en la fiesta del nacimiento de la Virgen.

g) "Escuchad dos sacristanes", villancico a 6 voces y a dúo al Niño Dios, compuesto por Theodoro de Ayala en 1745, en la catedral de Sucre. Actualmente pertenece al Archivo Nacional de Bolivia, de donde he recibido una copia de los manuscritos

por autorización del Doctor René Arze Aguirre, director de esa institución.

h) "Escuchad dos sacristanes", villancico a 4 voces, violines, trompas y bajo continuo, compuesto por Ignacio Ortiz de Zárate en 1779. Una copia de los manuscritos me ha sido facilitada por las autoridades del Conservatorio de las Rosas para realizar la transcripción y edición de esta pieza.

i) "Venid mortales, venid a la audiencia", villancico a 10 voces y bajo continuo de Juan de Araujo, maestro de capilla en las catedrales de Lima, Cuzco y Sucre y estricto contemporáneo de Sor Juana que ya vivió entre 1646 y 1712. Este lleva originalmente una introducción que comienza con el verso "Hoy que el mayor de los Reyes", pero que Araujo prescindió de musicalizar abordando el texto directamente desde el estribillo. La identificación y transcripción de esta pieza fue realizada por Carmen García Muñoz, directora del Instituto de Musicología Carlos Vega de la Universidad Católica de Buenos Aires, quien me hizo llegar su trabajo. La monja jerónima entregó el texto a la catedral de Puebla para los maitines de navidad de 1689.

j) "¡Ay qué prodigio! ¡Ay qué contento!", villancico para tiple sola y acompañamiento de autor anónimo del año 1718. El texto pertenece a los villancicos que Sor Juana escribió para los maitines de San José de 1690. El manuscrito pertenece al Centro de Documentación y Archivo Musical de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco, Perú.

k) "Quedito airecillos", villancico a 6 y a 4 voces, con bajo continuo, de autor anónimo. El texto también pertenece a los villancicos de San José de 1690 y el manuscrito se conserva igualmente en el Centro de Documentación y Archivo Musical de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco.

l) "Si Dios se contiene en el sacramento", villancico a 3 voces al Santísimo Sacramento de Juan de Araujo. El manuscrito se conserva en la catedral de Sucre (la antigua Charcas) de donde lo tomó la musicóloga Carmen García

Muñoz para su espléndido trabajo *Juan de Araujo. Antología* que le patrocinó la Fundación Guggenheim. También Waldemar Axel Roldán, otro musicólogo argentino, publicó esta pieza en su *Antología de música colonial americana* bajo el auspicio de OEA. El texto original es la número XIX de las Letras de San Bernardo que Sor Juana escribió para la dedicación del templo de las monjas bernardas en 1690.

m) "Los que tengan hambre vengan y hallarán", villancico a 8 voces y bajo continuo de Juan de Araujo. También proviene de la catedral de Sucre y una fotocopia de los manuscritos me fue enviada por Carmen García Muñoz desde Argentina. Yo, a mi vez, hice una restauración de las partes faltantes del segundo coro y realicé la parte del bajo continuo para tener una versión completa de este villancico cuyo texto es el número XXI de las *Letras de San Bernardo* de 1690.

n) "Los que tengan hambre vengan y hallarán", villancico a 7 voces con violines y acompañamiento compuesto en 1768 por Manuel Mesa y Carriso, maestro de capilla de la catedral de Sucre, Bolivia. El manuscrito pertenece al Archivo Nacional de Bolivia de donde me enviaron copia de los manuscritos para realizar la transcripción correspondiente.

Estos catorce villancicos me hacen llegar a dos consideraciones:

1. Al observar la contemporaneidad entre Sor Juana y compositores como Juan de Araujo y Antonio Durán de la Mota, poetisa y músicos que cubrieron con su arte toda la segunda mitad del siglo XVII, me pregunto: ¿Cómo llegarían los textos sorjuanianos hasta el Perú o Bolivia? ¿Los enviaría la misma monja? ¿O viajarían de la misma manera que venían de España textos y partituras de villancicos que luego eran utilizados por nuestros maestros de capilla? ¿O quizá sería el maestro Juan de Araujo, hasta donde sabemos, autor de la música de cuando menos tres villancicos, uno de esos

interlocutores sudamericanos de la madre Juana como aquél caballero del Perú que le envió unos barros para que se volviese hombre, o como aquél otro colombiano que le amó por el ingenio de sus versos?

2. El que compositores posteriores a Sor Juana, como Roque Ceruti en Lima, Rafael Antonio Castellanos en Guatemala o Matheo Tollis de la Roca en México, usaran sus textos hablaría de la proyección, quizá convertida en tradición (y si no que lo digan las varias veces que aparecen musicalizados textos como "Pues mi Dios ha nacido a penar" o "Escuchad dos sacristanes") que tuvo la obra de nuestra poetisa mientras existió la costumbre de usar villancicos en los oficios de maitines, práctica que sólo quedó desterrada hacia el primer tercio del siglo XIX, cuando se dio en España el auge de los oratorios que no tuvo continuidad en la América independiente.

IV. Del inocente arte de usar y reusar versos que eran y no eran suyos o de cuando se cantaron ciertos villancicos en las catedrales de la madre patria.

Una vez identificado el ya mencionado villancico 287, que desató la madeja para llegar a la música de los villancicos de Sor Juana, reparé en que tal pieza no era sino uno más de los muchos villancicos que habían viajado de la península a tierras americanas. Matías Durango ejerció el magisterio de capilla en la catedral de Santo Domingo de la Calzada en La Rioja, España, en la misma época en que Sor Juana escribía sus textos para México, Puebla y Oaxaca y si no hay, por lo menos hasta ahora, ninguna evidencia de que nuestra monja enviara sus letras a catedrales españolas y menos aún a iglesias de menor rango como la ya citada de La Rioja, ¿de dónde habría tomado el tema el compositor cuya música sobrevive en Bogotá?

Dirigí entonces mi atención al enorme acervo de villancicos que se conservan, de una parte, en numerosas catedrales de España, y de otra, en la impresionante colección de textos impresos que se guardan en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de Madrid.

En las diversas catedrales españolas pude localizar los siguientes villancicos:

a) "Quae es Ista", a solo con violines y acompañamiento de autor anónimo, compuesto en el siglo XVIII. Sor Juana lo escribió para los maitines de la Asunción de la catedral de Puebla de 1681. El manuscrito se conserva en la catedral de Astorga, León.

b) "Los que tienen hambre vengan y hallarán", para tres triples con acompañamiento, de autor anónimo. El manuscrito es una copia del siglo XVIII. El texto pertenece a las Letras de San Bernardo que Sor Juana escribió en 1690. El manuscrito sobrevive en la catedral de Cuenca.

c) "El alcalde de Belén", para tenor solo, coro a 4 voces, violines, trompas y bajo continuo, de autor anónimo. Este villancico es del ciclo de navidad que Sor Juana escribió para la catedral de Puebla en 1689. El manuscrito sobrevive en la catedral de Avila.

d) "Pues que Dios ha nacido", a 3 voces y bajo continuo del compositor Francisco Javier Huerta, del año 1768. Sor Juana lo incluyó en el mismo ciclo de Navidad de 1689. El manuscrito se guarda en el monasterio de Santa Ana de Avila.

e) "Pues que Dios ha nacido", a 12 voces y dos bajos continuos del maestro Antonio Teodoro Ortells compuesto en 1684. Pertenece a la catedral de Valencia.

f) "Hoy que el mayor de los Reyes", a 12 voces y bajo continuo de arpa y órgano compuesto por el mismo Antonio Teodoro Ortells. La copia es de 1726. El manuscrito sobrevive en la catedral de Valencia.

g) "Hoy que el mayor de los Reyes", a 12 voces, violines, trompas y bajo continuo compuesto por Josué Pradas Gallén, maestro de capilla de la catedral de Valencia, en 1744.

h) "Pues que Dios ha nacido", a 9 voces, violines, trompas y bajo continuo compuesto por Pascual Fuentes Alcazer en la catedral de Valencia en 1766.

i) "Escuchen dos sacristanes", a 4 voces, violines y bajo continuo puesto en música por Francisco Morera en la catedral de Orihuela. Las letras de los últimos cinco villancicos son todos de la navidad de 1689.

j) "Si Dios se contiene en el Sacramento", para contralto y acompañamiento del maestro Matías Juan Veana, maestro de capilla del convento de las Descalzas Reales de Madrid entre 1683 y 1689, pero cuyo manuscrito se conserva en la catedral de Segovia.

k) "Si Dios se contiene en el Sacramento", villancico a 4 voces, violines, oboes, trompas y bajo continuo puesto en música por Melchor López Jiménez en 1800 en la catedral de Santiago de Compostela.

l) "Los que tienen hambre vengan y hallarán", villancico a 4 voces compuesto por el mismo Melchor López, también en Santiago de Compostela en 1800. Estos tres últimos villancicos reúnen textos de las *Letras de San Bernardo* de 1690.

Son, hasta el momento, trece los villancicos localizados en las catedrales de la península ibérica basados en textos de la Décima Musa y no deja de ser curioso que la mayor parte de ellos tengan los mismos textos de los hallados en templos americanos. Pero, y aquí empiezan los peros, ¿cómo es que el villancico "Pues mi Dios ha nacido a penar" aparecido en Bogotá fuera musicalizado en La Rioja cuando Sor Juana no había escrito el texto o, en todo caso, apenas preparaba la segunda edición del volumen I de sus obras de 1691? ¿Y cómo es que el maestro Ortells pusiera música al mismo texto en 1684, cuando la monja aún no lo había puesto en el papel? ¿Y,

asimismo, que Matías Juan Veana, activo entre 1683 y 1689 compusiera la música de una letra que Sor Juana dio a conocer recién en 1690 y publicó en España en 1692? La consulta en el Fondo de Incunables, Impresos raros y Manuscritos de la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de Madrid me dio algunas otras pistas que, creo, son más bien pretexto para una investigación literaria y no musicológica, pero que aquí quiero consignar en cuanto atañe a la obra de los maestros de capilla cuya misión era escribir villancicos para los diversos maitines de sus respectivas catedrales.

Así, hallé referencias que apuntan en dos sentidos:

1. Algunos de los villancicos firmados por Sor Juana ya habían sido cantados con bastante anterioridad en catedrales peninsulares y los textos publicados en pequeños cuadernillos, como era costumbre. En este rubro se ubican los siguientes:

- "Llegad, llegad pastores", incluido en el ciclo de villancicos para la navidad de 1678 fue cantado con música de autor anónimo en la catedral de Toledo en 1642. El texto es el mismo con muy leves variantes.

- "Maravillan-me", que Sor Juana incluyó en el ciclo de villancicos para la navidad de 1680 destinados a la catedral de Puebla. Se había cantado en la catedral de Toledo, con música del maestro de capilla Tomás Micieses, en 1653. También el texto es el mismo con ligeras variantes entre la versión española y la de Sor Juana.

- Varios de los villancicos que la monja envió a la catedral de Puebla para la navidad de 1689:

- "Al niño Divino que llora en Belén", que fue puesto en música en la catedral de Sevilla ese mismo año de 1689. Mi duda es sobre qué tan rápido viajarían los textos del nuevo mundo a la metrópoli. En España se conoció en la segunda edición del volumen I de sus obras de 1691.

- "El Alcalde de Belén", que fue cantado primero en 1677 con música de Pedro de Ardanaz, el maestro de capilla de la catedral de Toledo, y en 1678, con música de Matías Ruiz, en el Real Convento de la Encarnación de Madrid. Este es el mismo texto que aparece publicado en los cuadernillos catedralicios y en la recopilación de las *Obras poéticas pósthumas* de Manuel de León Marchante, el villanciquero de Alcalá de Henares que proveía de letras a numerosas catedrales de España y América. Es más, en la página 172 del tomo II de sus obras se señala que esta letra, cantada en Toledo en 1677, se repitió en la Puebla de los Angeles en 1689.

- "Hoy que el mayor de los Reyes", que se cantó primero en 1685 con música de Pedro de Ardanaz en Toledo; luego en 1686 en la Capilla Real de Su Majestad en Madrid (el compositor no está identificado) y, finalmente, en el Real Convento de Nuestra Señora de la Merced en 1687 con música del maestro de capilla Domingo Ortiz de Zárate. Méndez Plancarte anota que el texto tiene la autoría atribuida a Joseph Pérez de Montoro en sus *Obras pósthumas*. En todos los casos, el texto es el mismo, con pequeñísimas variantes, respecto al que Sor Juana entregó como suyo en 1689.

- "Pues mi Dios ha nacido a penar", que se interpretó sucesivamente en Toledo en 1677 con música de Pedro de Ardanaz, en la Capilla Real de las Señoras Descalzas en la navidad de 1682 y la fiesta de reyes de 1683 con música de Alonso Torizes y en 1686 en Lérida con música de Miguel Ambiola. También este villancico está incorporado al conjunto de letras que Manuel de León Marchante envió a la catedral de Toledo en 1677 y recogida más tarde en la compilación de sus obras, en la cual se señala, además, que se cantó en la Iglesia de los Santos Justo y Pastor de Alcalá de Henares, en Toledo y se repitió en la Puebla de los Angeles en 1689. En todas las versiones del texto es el mismo, salvo mínimas diferencias: en el corpus de León Marchante, en los cuadernillos catedralicios

y en las obras de Sor Juana publicadas en Puebla en 1689 y en España en 1692.

- "Escuchen dos sacristanes", cantado en la Real Capilla de las Señoras Descalzas de Madrid con música de Matías Ruiz en 1676; en la catedral de Toledo en 1677 con música de Pedro de Ardanaz; en la catedral de Valladolid con música de Miguel Gómez Camargo en 1677; en el Convento Real de Nuestra Señora de la Merced con música de Fray Juan Romero en 1678 y, por último, en la catedral de Sevilla con música de Alonso Xuárez en 1680. En todos los casos la letra es exactamente la misma que utilizó Sor Juana en 1689 y publicó en España en 1691 y 1692.

¿Qué indujo a nuestra poetiza a reutilizar textos como "Al niño divino", "El alcalde de Belén", "Hoy el mayor de los Reyes", "Pues mi Dios ha nacido a penar" y "Escuchen dos sacristanes" en 1689? ¿Sería que por escribir los villancicos a la Concepción para el 8 de diciembre de ese año, el tiempo se hizo corto para los de navidad? No olvidemos que el compositor también tenía plazos a los cuales ceñirse para llegar con las obras compuestas y ensayadas a la noche del 24 de diciembre. ¿O acaso ya la tenía atareada la edición de sus poemas de 1690 y la escritura de los villancicos de San José para el 19 de marzo de ese mismo 1690? ¿O era Sor Juana partícipe de una costumbre que hacía poner diferente música a los mismos textos en una catedral y otra, como lo acabamos de ver con los arriba mencionados?

2. Varios de los villancicos de Sor Juana, entre ellos algunos de los que publicó en 1689, siguieron cantándose con diferentes músicas en recintos catedralicios diversos aún después de muerta la monja poetisa. Aparte de los trece que he localizado en manuscritos musicales y que ya enlisté líneas arriba, tengo referencias de que se cantaron los siguientes de los cuales sólo existe la letra:

- "Alumbrar la misma luz", villancico para la Asunción de 1679 que en 1775 fue puesto en música por Buono Chiodi, maestro de capilla de la catedral de Santiago de Compostela. El texto es el mismo que el de Sor Juana con pocas diferencias.

- "Ah del Palacio real", villancico para la Asunción de 1681 musicalizado para cantarse en la Real Capilla de Su Majestad en 1685 y al cual, en 1704, le puso música Miguel Ambiola en la catedral de Zaragoza. También la letra es la misma que la de Sor Juana, con leves modificaciones.

- "Por celebrar del infante", de los ya comentados villancicos de 1689. Fue puesto en métrico músico por Salvador García y Mendoza en la Iglesia Colegial de San Salvador de Sevilla en 1696 con tres estrofas menos en la introducción que en el original de Sor Juana.

- El ya mencionado "Hoy que el mayor de los reyes" de 1689, musicalizado en 1694 en Valladolid por José Martínez de Arce; en 1731 por José de Espinosa en Córdoba y los ya citados de Ortells y Pradas de 1726 y 1744 en Valencia.

- "Cielo es María más bello", de los villancicos de la Concepción de 1689 puesto en música por Salvador García y Mendoza en la Iglesia Colegial de San Salvador de Sevilla en 1696, con ligeras variantes en el texto.

- "Escuchen dos sacristanes", que, además de las veces mencionadas, se siguió cantando en 1727 con música de Sebastián San Martín, en la catedral de Calatayud y en 1756, otra vez en Sevilla, musicalizado por Pedro Rabassa.

En verdad, lamento que no existan las partituras de todos estos últimos villancicos y ojalá algún experto literato haga el estudio pertinente. Yo sólo quiero exponer datos que salieron a la luz cuando el propósito era otro distinto al de poner en duda la honestidad literaria de nuestra poetisa. Quizá esto sea sólo un índice de lo inabarcable del universo sorjuaniano y de cómo, tres siglos después de muerta, su figura y su obra siguen ofre-

ciendo pretextos a los investigadores. Y mientras más sabemos de ella, menos sabemos.

Por lo pronto, catorce villancicos de las catedrales del nuevo mundo y trece de la vieja España nos revelan las sonoridades con las que fueron cantadas sus letras, que nunca nacieron solas, sino pensadas para llegar a las manos de los maestros de capilla y a las pautas que trazaron un Agurto y Loaysa, un Salazar, un Dallo y Lana y un Vallados, y más allá de las lindes de la Nueva España, un Castellanos en Guatemala, un Araujo en Lima, Cuzco y Sucre, un Durán de la Mota en Potosí, un Ceruti en Lima, un Tollis de la Roca en México o un Ortiz de Zárate en la antigua Valladolid que conocemos hoy como Morelia, y tantos maestros de España de los que apenas sabemos nada, músicos humildes que nunca buscaron la fama, sino tan sólo servir a Dios con lo más genuino de su talento y que todavía son sólo fichas de diccionario, nombres perdidos en el insondable mar de la ignorancia que rodea a la música barroca española del siglo XVII, vagos perfiles sin rostro que nunca imaginaron su nombre asociado a la gloria poética más excelsa del siglo de oro novohispano.

Esta música que surge desde el fondo del tiempo, desde cuando menos trescientos años de olvido, nos confirma que los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz, Fénix de México, Décima Musa y Poetisa de América, más allá de sus valores literarios, métricos, históricos, filosóficos o teológicos, y aún cuando alcanzan la condición poética a la que sabiamente alude Octavio Paz en *Las trampas de la fe*, nacieron como testimonio del profundo vínculo entre poesía y música, entre el arte de Erato y Euterpe, para llegar por la gracia del canto al espíritu de los fieles, a través de las dulces voces de los seises, sostenidos por el sobrio acompañamiento de violones y bajones y apenas ornados por el tenue registro de los violines y las flautas barrocas y de los acordes de las arpas que nuestros indios, de

México a Bolivia, tañeron con la fe puesta en sus manos para la mayor gloria de Dios.

Estos veintisiete villancicos con textos de la madre Juana, de ambos lados de la mar oceána, me han permitido construir un Arca de Música —tomándole prestado el título al maestro Paz— que es, yo así lo siento, el homenaje de los músicos de México y de los musicólogos de América a una de las voces más altas de la poesía castellana.

Coyoacán, agosto de 1995

Pauta Vol. XVI, Nos. 57-58 (enero-junio 1996), 5-26.

La vida musical en tiempos de Estrada Cabrera

Dieter Lehnhoff

En Guatemala, el siglo XX amaneció bajo la sombra de la dictadura del licenciado Manuel Estrada Cabrera, quien gobernó durante el lapso de 1898-1921. Este régimen autocrático definiría los destinos del país durante más de dos décadas; la mano férrea del dictador se hizo sentir en todos los aspectos de la vida, incidiendo también en la vida musical y en el cultivo de la música.

Parte de la imagen de educador y fomentador de la cultura que el mandatario deseaba proyectar fue el culto a la diosa romana Minerva, en cuyo altar imaginario él mismo decía fungir como sacerdote. El *Album de Minerva*, que fue publicado periódicamente por el Gobierno durante los decenios que duró el régimen, reunía en sus páginas numerosos artículos, poemas y cartas de apoyo de la diplomacia y la intelectualidad nacional e internacional, que halagaban al dictador y presentaban a Guatemala como un paraíso del desarrollo cultural y uno de los centros de la civilización moderna.

Las «Minervalias»

Una de las características de las celebraciones de Minerva fue la construcción de templos neoclásicos, modelados en el Partenón de Atenas, en la capital y en muchas de las cabeceras

y poblaciones del interior del país¹. Asistían a estos actos multitudinarios los diversos funcionarios del Estado, miembros del cuerpo diplomático, y numerosas unidades de las fuerzas armadas. Desde luego también estaban presentes los alumnos y profesores de las escuelas, todos los niños y jóvenes debidamente uniformados, aunque muchas veces descalzos. La música que se usaba para estas celebraciones en muchos casos había sido compuesta especialmente para el efecto, habiendo sido premiada en certámenes que convocaba el Gobierno para composiciones marciales. Para las fiestas de Minerva de 1902, por ejemplo, se convocó a un certamen de música de marcha militar, premiándose respectivamente las piezas presentadas por Felipe Echigoyen, Manuel Ponce y Manuel Valle.²

En 1905 se premió el *Himno a Minerva* de Luis Felipe Arias (1876-1908), composición emblemática del culto a la diosa instaurado por Estrada Cabrera. Su letra, escrita por Máximo Soto Hall, presentaba al dictador como el impulsor de la educación y amigo del saber y de la juventud. El jurado del certamen de música de la Exposición Nacional de 1905, integrado por Rafael Alvarez Ovalle, Herculano Alvarado y Federico Lehnhoff Wyld, le otorgó a este *Himno a Minerva* el primer premio en la categoría de instrumentación para banda.³

La partitura para voces y piano se publicó en el *Album a Minerva*, y a partir de entonces el himno fue enseñado a los

¹ cf. Jorge Luján Muñoz, "Un ejemplo de so de la tradición clásica en Guatemala: las 'Minervalias' establecidas por el presidente Manuel Estrada Cabrera". *Revista de la Universidad del Valle de Guatemala* No. 2 (mayo 1992), 25-33.

² Rafael Vásquez A., *Historia de la Música en Guatemala* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1950), 67.

³ *Ibid.*, 68.

niños en las escuelas y cantado masivamente para las Minervaliás. Musicalmente, la composición refleja el conocimiento de la música operática de finales del siglo XIX que Luis Felipe Arias había adquirido durante sus estudios de música en Europa.⁴

El poema de Máximo Soto Hall dice:

Salud, risueños niños,
un cántico entonad,
un cántico a Minerva
que es luz y libertad.

El arpa y el cistro,
la lira y la flauta,
a un tiempo levanten
un himno triunfal,
un himno a Minerva,
la diosa sublime,
que enciende las almas
con fuego inmortal.

Al cantar de Minerva las glorias
es deber y es justicia cantar
al caudillo que culto la rinde,
sacerdote que oficia en su altar.
Al que lleno de noble entusiasmo
presta impulso y vigor al saber,
y al sembrar el laurel de Alicona

⁴ cf. la versión grabada en el disco compacto *Ecos de antaño*, vol. 5 de la serie discográfica Música Histórica de Guatemala, publicado por la Asociación de Amigos del País y la Fundación para la Cultura y el Desarrollo (HGG50497CD).

a su frente se ciñe un laurel.

Aquella que lleva, radiante en sus manos
la antorcha que es ciencia, que es gloria
y virtud,
Aquella de que huye la torpe ignorancia
como huye la sombra cuando entra la luz.

Aquella que sabe los hondos misterios
que avara Natura nos quiere ocultar,
que mundos descubre, que pesa los astros
que al rayo hace en hilo sutil cabalgar.⁵

Aún vestida de ropajes olímpicos, se detecta claramente la
adulación exigida por el dictador.

Otros himnos premiados en ese período fueron: el *Himno al Trabajo*, de Pedro Ignacio Cruz (1915), y el *Himno a Centroamérica*, de Rafael A. Castillo (1921), el cual se ha cantado en escuelas y colegios por todo el resto del siglo.

Pianistas virtuosos

Uno de los factores de mayor repercusión sobre el desarrollo de la vida musical de Guatemala fue el otorgamiento, por parte del gobierno liberal, de sendas bolsas de estudio fuera del país. Estas becas se adjudicaron —por recomendación del entonces director de la Escuela Nacional de Música, Juan Aberle— a varios de sus estudiantes de mayor talento y potencial musical. De tal manera, Herculano Alvarado, Víctor Manuel

⁵ *Album de Minerva.*

Figuroa y Julián González, los tres becados en 1892, tuvieron la posibilidad de adquirir una sobresaliente formación en Italia como pianistas y compositores. Cuando regresaron a Guatemala después de concluidos sus estudios, estos tres músicos contribuyeron en forma decisiva a la elevación del nivel de la calidad de la interpretación y la enseñanza musical en las décadas que nos ocupan.

El primero tener la posibilidad de formarse en Europa había sido Luis Felipe Arias, becado por el mecenas Angel Muttini para estudiar por ocho años en el Real Conservatorio de Nápoles a partir de 1886. Al volver a Guatemala en 1895, Arias cultivó el virtuosismo pianístico, introduciendo la música de Chopin y Liszt dentro del marco de un tipo de acontecimiento musical poco conocido en Guatemala hasta entonces: el recital pianístico.

A la vez de traer nuevas experiencias y repertorio nunca escuchado en el país, Arias, Alvarado, Figuroa, González —y también Miguel Espinosa y Rafael A. Castillo— contribuyeron con sus interpretaciones pianísticas a la afición por la música de salón. A partir de los primeros años del siglo se proyectaron también talentos jóvenes como Rafael Vásquez y Manuel Martínez Sobral. Uno de los géneros predilectos de los pianistas-compositores era el vals de concierto. A este género pertenecen numerosas obras de Arias, Vásquez (el *Vals de Concierto «Lidy»*), Herculano Alvarado (los magníficos vales *Tardes de Abril* y *Electra*), y muchos otros.⁶

⁶ cf. la versión de «Electra» grabada en *Ecos de antaño*.

El vals de salón

El vals es una de las formas musicales más características de la época en consideración. Se escribieron en Guatemala vales desde los más sencillos hasta los más elaborados. Entre ellos destacan algunos por su elegancia y por la inmensa popularidad que alcanzaron en su época. A estos pertenece *La Flor del Café* de Germán Alcántara (1862-1911), quizá el favorito entre los vales criollos, cuya aceptación llega hasta nuestros días en versiones de las mejores marimbas. La partitura para piano fue impresa por Oscar Brandstetter en Leipzig, Alemania, y propició la más amplia circulación de la obra. Consta, como todo vals de cuatro números, de una introducción, cuatro vales con diferente carácter temático, y una coda en la cual se recapitulan los principales temas expuestos en los vales. Algunos de los temas de *La Flor del Café* fueron conceptuados por el musicólogo guatemalteco Rafael Vásquez A. en su *Historia* como "lo más típico que se ha escrito en música de baile".

Alcántara, quien había estudiado con el músico alemán Emilio Dressner, fue director de la Banda de la Antigua, de la Banda Marcial de Guatemala y, hacia el final de su vida, del Conservatorio Nacional. Entre sus composiciones destaca también la mazurca *Bella Guatemala*, que Vásquez describió como "un ramillete de flores tropicales" y cuyas incontables versiones marimbísticas han contribuido a su inmensa popularidad.

Otro músico importantísimo y de hecho uno de los más prolíficos compositores de músicaailable y de salón fue Julián Paniagua Martínez (1856-1946). Fue director de la Banda Minerva y fundó la banda de la Guardia de Honor. Paniagua ganó numerosos premios en su país y en el extranjero, y tiene a su crédito una larga lista de obras para orquesta, para banda y para piano. Estas últimas las editaba y distribuía él mismo a

través de su propia casa de música, que existe hasta la fecha en la ciudad de Guatemala. Su vals *El Merendón*, dedicado a celebrar la belleza natural de la sierra de ese nombre en el nororiente guatemalteco y noroccidente hondureño, refleja la gracia de la música criolla de salón de principios del siglo XX. Uno de sus principales méritos es que en 1894 desarrolló, en colaboración con el constructor Sebastián Hurtado, la marimba cromática.

La marimba cromática

Durante las últimas décadas del siglo XIX no solamente los valeses, sino también las polcas, los schotís y las mazurcas habían invadido las veladas musicales de los aficionados, los bailes oficiales y también los conciertos de bandas, orquestas y pianistas, disputándose el favor del público capitalino con las marchas y los trozos del repertorio operático. La música autóctona, que a partir de la invasión y conquista durante el siglo XVI había asimilado influencias españolas y también (aunque quizá en menor medida) afrocaribeñas, continuaba siendo la expresión cotidiana del pueblo indígena. Además de una gran variedad de músicas de raigambre prehispánica que formaban parte de la vida cotidiana y ritual (como la música que fue escuchada, anotada y descrita por varios viajeros extranjeros), los indígenas cultivaron distintas clases de *son*, cuyo principal medio de expresión era la marimba.

La investigación del origen del instrumento nacional guatemalteco, y la especulación sobre su posible surgimiento o bien introducción en Mesoamérica, han generado diversas hipótesis, controversias e incluso polémicas entre quienes defienden que su origen es maya, y quienes sostienen que se trata de una herencia cultural africana introducida por los esclavos que arribaron en grandes números durante el siglo XVII. En todo

caso, la participación de la marimba fue reportada ya durante las festividades de inauguración de la catedral de Santiago de Guatemala en 1680.⁷

Mucho más tarde, durante el siglo de la Independencia, el son tradicional aún se ejecutaba en marimbas diatónicas (es decir, de un solo teclado equivalente a las teclas blancas del piano), manteniéndose las características esenciales autóctonas. El son a su vez ejerció poderosa influencia sobre la música ladina (particularmente en los villancicos) a partir de aproximadamente 1770. En muchas de estas composiciones se escuchan, a flor de piel, patrones rítmicos e inflexiones melódicas generalmente asociadas con la música autóctona.⁸ A finales del siglo XIX también surgió cierto tipo de son estilizado en el que los compositores ladinos emulaban e imitaban al son autóctono. Como ejemplos de este tipo de son, muchas veces llamado *son de pascua*, se pueden citar el célebre son *El Pavo*, de Anselmo Sáenz, y *La Noche Buena*, de Salvador Iriarte.

A pesar del contacto continuo de los ladinos con la música tradicional indígena, la marimba no pasó a formar parte integral de la vida cotidiana de una porción de la población de Guatemala sino hasta después de 1894; esto gracias a un invento trascendental que impulsaría la vida de la marimba de forma considerable, inaugurando su juventud y llevándola a todas las esferas de la vida social y cotidiana guatemalteca hasta las salas de concierto. Fue en ese año de 1894 que el ya mencionado compositor capitalino Julián Paniagua Martínez y el marimbista

⁷ Domingo Juarros, *Compendio de la Historia del Reino de Guatemala* (Guatemala: Editorial Piedra Santa, 1981), 399.

⁸ cf. Dieter Lehnhoff, *Rafael Antonio Castellanos: vida y obra de un músico guatemalteco* (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Instituto de Musicología, 1994), 122-24.

quetzalteco Sebastián Hurtado desarrollaron, diseñaron y construyeron la primera marimba de doble teclado (cromática). Con esta innovación se ampliaron las capacidades del instrumento, poniéndolo, en ese sentido, a la par del piano: con la posibilidad de tocar en todas las tonalidades de la escala cromática se hacía posible la interpretación de las piezas del repertorio de salón, tan en boga por esas décadas. Pronto, el conjunto marimbístico integrado por marimba grande y tenor de marimba tocados por hasta siete u ocho instrumentistas —con o sin la ocasional adopción de instrumentos auxiliares— se convirtió en la agrupación favorita para amenizar celebraciones en todos los estratos sociales. El repertorio incluía sones tradicionales y en creciente medida sones ladinos como el son típico, el son barreño y el son chapín, tal como han sido clasificados por el investigador y marimbista Lester Godínez.⁹ También se fueron incorporando pasodobles, valeses, polcas, mazurcas y todos los bailes que se iban poniendo de moda, como el foxtrott y el blues. Muchas de las piezas que escribieron los compositores activos en esas décadas como Germán Alcántara (como el vals *La flor del café* y la mazurca *Bella Guatemala*); el mismo Julián Paniagua Martínez (*Tecún Umán*, *El Merendón* y *Saludo al Siglo XX*, valeses), y no de último el gran compositor nacionalista Jesús Castillo con sus piezas características como *Fiesta de pájaros* y sus *Oberturas indígenas*, deben su inmensa popularidad a la difusión masiva que les fue otorgada por el instrumento que con el tiempo se convertiría en símbolo de la identidad guatemalteca: la marimba.

⁹ Lester H. Godínez, «Panorámica de la música autóctona en Guatemala». Anuario Musical 1995, *Cultura de Guatemala*, Año XVI Vol. IV (septiembre-diciembre 1995), 3-57.

El nacionalismo

Una corriente importantísima que surge durante los años en consideración es el nacionalismo musical. Los compositores identificados con esta postura estética, originada por Jesús Castillo en Quetzaltenango a finales del siglo XIX, en sus composiciones hicieron referencia al acervo musical indígena, incorporando elementos rítmicos y/o melódicos de la música étnica a sus obras de concierto. Con frecuencia también se evocaba la atmósfera de la mitología maya-quiché, basando obras sobre los asuntos literarios del *Popol Vuh* y del *Rabinal Achí*.

Desde su juventud, Jesús Castillo se interesó ávidamente por la música autóctona de Guatemala. Esta inquietud ya se refleja en una de sus primeras obras, la *Obertura Indígena No.1* de 1897. En esta composición, al igual que en las otras cuatro *Oberturas Indígenas*, se elaboran temas autóctonos recolectados por Castillo. Destacan también sus obras escénicas como los ballets *Guatemala* y *Rabinal Achí*, y no de último la ópera en tres actos *Quiché Vinak* (1917-1925), varias composiciones orquestales y alrededor de dos docenas de piezas para piano o marimba que pasaron a formar parte del repertorio de las mejores marimbas de Quetzaltenango y la ciudad de Guatemala.

La orientación nacionalista de Jesús Castillo encontró eco en la obra de compositores que florecieron en décadas posteriores, entre quienes sobresale su hermano menor Ricardo Castillo.

Conclusiones

La música que surgió en Guatemala durante las dos primeras décadas del siglo XX, pues, incluye: la música para banda militar, el pianismo virtuoso y la música de salón, tanto para orquesta o banda como también para piano y, lo que

representa un fenómeno único en la historia de la música universal de ese período, para marimba.

Algunos movimientos de la vida musical, tales como el desarrollo del nacionalismo y la formación del repertorio marimbístico, siguieron su propio rumbo con relativa independencia, si bien bajo la continua vigilancia del régimen, que censuraba o propiciaba a gusto y antojo de Estrada Cabrera. De tal manera, Jesús Castillo era prácticamente desconocido fuera de Quetzaltenango antes de que el dictador llamara a su presencia en 1916 a la Marimba Ovalle, a interpretar una serie de piezas del compositor quetzalteco. Como consecuencia de estas audiciones, surgió poco más tarde la inquietud por parte de Virgilio Rodríguez Beteta de proponerle a Castillo la composición de una ópera sobre un libreto que él estaba preparando. Así se originó *Quiché Vinak*, la primera ópera nacionalista de América.

Por otro lado, la influencia de Estrada Cabrera se nota particularmente en los himnos cívicos y en la música militar compuesta para la celebración de las Minervalias y otras ocasiones cívicas. También el pianismo virtuoso fue estimulado en tiempos del dictador, para cuyo cumpleaños, el 21 de noviembre, se organizaban recitales ofrecidos por los mejores pianistas, quienes debían presentarse *ad honorem*¹⁰.

En el campo de la administración pública, el dictador desde luego ejercía control total, emitiendo los nombramientos y las destituciones de los directores del Conservatorio Nacional o de las diferentes bandas u orquestas. En este sentido es emblemático del estilo autocrático el que Luis Felipe Arias, después de una gestión al frente del Conservatorio que no satisfizo a la superioridad, fuera destituido y misteriosamente asesinado en la calle en 1908.

¹⁰ cf. Ricardo Castillo, "El Calvario de un Artista", *Música* No. 5 (junio-agosto 1945), 5.

La mano férrea del régimen dictatorial en cuestión, pues, incidió de manera notable —para bien o para mal— en todos los aspectos de la música guatemalteca de principios del siglo XX.

Vanguardias musicales en América Latina

Marlos Nobre

1. El fundamento mágico. ¿Elemento unificador en la música latinoamericana? La integración en la música de América Latina; lo mágico, lo imaginario, lo fantástico, la imaginación creadora, lo explosivo, los grandes contrastes; el ritmo con relaciones fuertes, con métricas variables pero acentos fijos; la aceleración; el *crescendo* sonoro sin aceleración; la complejidad de texturas; la mezcla de distintas influencias filtradas por un particular sentido constructivo; el caos organizado; el principio de la "variación" más bien que el desarrollo; la acumulación de tensiones sin resolución.

2. El oficio. En general el "oficio" es la consecuencia de los conocimientos que cada compositor ha acumulado. Se suele pensar que una obra tiene "oficio" cuando se relaciona con los datos académicos reconocidos y conocidos en las obras aceptadas de los compositores del pasado. Por eso, las obras que aparecen como una "transgresión" de las reglas aceptadas suelen ser consideradas como carentes de oficio. El problema: las obras nuevas, transgresoras por naturaleza, ¿qué bases tendrían para estructurar su forma? ¿Es posible hacer tabla rasa del pasado? ¿El creador, cada creador, parte del punto cero? Naturalmente, respondo desde ya, que eso es imposible.

3. La idea. En realidad todos nosotros (los compositores) somos el reflejo de nuestras experiencias auditivas y no solamente sonoras. De la misma manera como nuestras actividades personales son un reflejo de nuestras "vivencias" y nuestros contactos personales, así el creador musical es consecuencia de su experiencia en el aspecto sonoro, musical:

las influencias derivadas de los contactos a partir de técnicas del pasado (en general aprendidas en la escuela: las técnicas académicas) y, más importante aún, el proceso de afinidades y reacciones (positivas y negativas) con relación a obras de compositores anteriores y contemporáneos.

Las ideas de un compositor, por lo tanto, nunca son verdaderamente "originales", pero son reflejos más o menos claros y perceptibles de los centros de influencia que les han dado nacimiento. En este sentido, cuanto mayor sea el círculo de informaciones, más serán las posibilidades de existencia de elaboración compleja. Así, cada compositor es como una esponja y un filtro; la esponja absorbe y el filtro establece el proceso selectivo. Además de la esponja y el filtro, el tercer elemento es el realizador de las ideas en obras: el estímulo creativo "realiza" lo que la esponja absorbió y el filtro ha seleccionado. La individualidad, la personalidad del compositor se centraliza muy fuertemente en la etapa del "filtraje" del material acumulado en lo subconsciente por la esponja. Pero es en la *realización* en donde esa personalidad se solidifica y concretiza.

4. La realización. Primero, cuanto se puede aprender en la "escuela", o en las "escuelas", o como autodidacta. *Aprendizaje 100% europeo.* El nivel de aprendizaje puede conducir al rompimiento de la originalidad y a limitar la imaginación estructural creativa, que a veces puede ser totalmente anulada por el *complejo de inferioridad* frente a los ejemplos del pasado. Ante el conocimiento de las soluciones estructurales del pasado más lejano o reciente se puede llegar a la negación de la búsqueda de nuevas soluciones, al academicismo. (Quizás por eso nuestras escuelas ignoran lo latinoamericano).

El cuadro contrario es la reacción total y extremista, la negación, la tentativa de "partir de cero". Con esta actitud se puede llegar a soluciones exóticas, carentes de lógica, a-formales

e in-formales. Con respecto a este punto, me gustaría citar lo que dijo una vez Schönberg en su libro *Estilo e Idea*: "El conocimiento de las soluciones del pasado, de las soluciones técnicas de nuestros antecesores y nuestros 'pre-contemporáneos', debe servir para que del análisis de estas soluciones el creador actual haga sus propias deducciones". (Y nosotros, ¿Ignoramos lo latinoamericano?) Doy un pequeño ejemplo: una de las mayores influencias que tuve derivó de esto que leí en las cartas de Mozart: "...busco en mi música el flujo a través de un hilo".

Quedan entonces los principios fundamentales, y en relación a ellos el compositor de hoy debe reflexionar en el momento de la *realización* de la obra.

5. Integración. ¿Podemos nosotros pensar en la creación de un lenguaje común en América Latina? Una actitud pragmática es buscar una técnica común, a partir de la cual cada compositor, con su propia personalidad, construya su obra.

Podemos hablar de "lenguajes comunes" de una época específica en el pasado: el lenguaje del barroco, del clasicismo, del romanticismo, del neoclasicismo, de la escuela de Viena (dodecafonismo-serialismo). Tal vez el minimalismo sea también un "lenguaje común", no de una época pero sí de un pequeño grupo de creadores. En ese caso sería mejor que habláramos de una "tendencia" (*trend*), pero no de un lenguaje común, de un estilo.

6. Técnica y estilo. Si existe un "peligro" en la realización de las obras es la sumisión a las "tendencias actuales". Ese peligro, vigente en los creadores contemporáneos de cualquier país en el mundo actual, se acentúa cuando hablamos del compositor latinoamericano.

7. ¿Qué son las vanguardias en América Latina? Si el compositor contemporáneo de los centros productores de la "industria cultural" (París, Berlín, Colonia, Nueva York) está sometido a la mafia de los *trends*, por otro lado, el compositor

latinoamericano, que pertenece a los centros consumidores de la "industria cultural", sufre todavía más las consecuencias negativas. Es como si creyéramos que las ideas y las soluciones sólo son válidas si proceden de estos centros productores.

Ante la lucha existente entre los centros "productores" por asumir el liderazgo, los compositores de estos centros se disputan fama, dinero y hasta imposiciones estéticas. Al respecto presenciarnos un afán de producir el "arte de vanguardia" o el "arte válido de hoy". Este afán se ha convertido en una verdadera obsesión colectiva capaz de destruir y anular las posibilidades personales, individuales y las soluciones auténticas de los compositores jóvenes. Frente a esa "orientación", el artista joven (o no), destituido de la confianza necesaria en sus posibilidades personales, toma la opción de olvidar los hechos culturales que lo rodean y las vivencias de su propia formación cultural para producir un arte desvinculado y artificial, a través de la utilización de materiales fortuitos introducidos gratuitamente a nombre de lo "inesperado", de lo "nuevo" a como dé lugar.

Con relación al compositor latinoamericano, lo vemos utilizar técnicas materiales, estéticas y *trends* que en muchos casos él no ha tenido condiciones ni tiempo de asimilar y "filtrar". En consecuencia, no se da el proceso reflexivo necesario e imprescindible para la creación de un lenguaje propio, personal o, al menos, sincero y auténtico. El compositor latinoamericano quiere estar "al día" con los *trends* más recientes, desarrollados en los centros productores de la industria de la música nueva. De esta manera deja de ser un creador a partir de su propia conciencia, abdica de su fusión cultural auténtica para convertirse en un espejo, un reflejo de lenguajes ajenos, y se torna en un importador, en un eco, en una repetición apresurada de lenguajes que no le son propios, incapaz de crear su lenguaje propio e igualmente incapaz de desarrollar sus métodos técnicos.

8. Lenguaje y técnica. Esa actitud de los compositores latinoamericanos puede considerarse como alienación. Con el afán de ubicarse en un circuito, donde no entrarán jamás totalmente, pues los "centros de producción culturales" siempre considerarán a América Latina como marginal, consumidora (y no productora), fuera del eje central, siempre repetidora y al margen del proceso.

Esa alienación favorece el estudio y el respeto mítico y casi místico de los creadores europeos, principalmente, y (posteriormente) también norteamericanos, y (por lo tanto) el rechazo del estudio de las obras de América Latina.

9. Herencia cultural. Derivado de lo anterior llegamos a un punto crucial: Los creadores como Villalobos, Chávez, Paz, Ginastera y Revueltas, para citar solamente algunos, han producido una obra que representa varias etapas importantes y fundamentales en nuestra cultura; bien o mal, han cumplido una importante tarea de asimilación y filtraje de las diferentes influencias que han llegado a América Latina (las que denomino "caos sonoro"). Y al estudiar y analizar estas obras, en verdad, ganamos tiempo y espacio. Ya en ellas se produjo un fenómeno de transformación, según una óptica latinoamericana, de distintos materiales y sistemas, de tal manera que las obras que creemos más influenciadas por lo europeo ya no lo son, al pasar por el filtraje de los compositores mencionados.

Es importante estudiar a Paz, pues en su obra ya no se trata más de Schönberg; es un músico latinoamericano influenciado por las teorías dodecafónicas. El Villalobos de los *Choros*, principalmente, es fundamental para la reflexión acerca de las transformaciones ocurridas en América Latina a partir de las influencias que él experimentó: desde Stravinsky a Debussy, pasando por Bach, los coros, la música popular, las influencias operísticas, el barroquismo de un lenguaje complejo lleno de "suciedades" estilísticas, con exageraciones de lenguaje y de forma. Una especie de tropicalismo sin frenos ni "buen

comportamiento estético". Olvidemos su "neo-clacisismo" de las *Bachianas brasileiras*, pero no podemos olvidar los *Choros*. Lo mismo con respecto a Ginastera, con una obra donde Bartók, Stravinsky y la música serial de los años sesenta se encuentran ya filtrados y transformados por una sensibilidad latinoamericana.

Si en nuestras escuelas de música fuese un hábito normal el estudio de las obras de compositores latinoamericanos, seguramente habríamos ampliado nuestras perspectivas estéticas y técnicas y, por otro lado, el mercado de ventas de partituras, discos y revistas especializadas en nuestra música. La existencia del mercado es fundamental, pues propicia la existencia de una labor editorial, de un comercio.

10. La gran ilusión. Nosotros, latinoamericanos, hemos alimentado por largos años una ilusión: penetrar, con nuestra obra, en el mercado europeo. Pero no nos damos cuenta de las reglas del mercado en relación con el movimiento musical europeo: allí, los centros de producción cultural se consideran como tales, y miran hacia la periferia (v. gr. hacia América Latina) como centros de consumo de sus productos. Aceptan, una que otra vez, los nuestros por complacencia y cuanto más exóticos, mejor. Si les presentamos nuestra salsa o nuestra samba, todo va muy bien, pero como productos de culturas exóticas que poco o nada pueden traer como contribución a su pensamiento musical. Así es, y difícilmente cambiará. Villalobos es cada vez más grabado en razón de sus exotismos "tropicales", y no en función de su contribución a una creación contemporánea de los años cuarenta y cincuenta.

Quienes miran hacia América Latina y el Caribe lo hacen con claras intenciones: acá encuentran un mercado de consumo excelente, enorme y fascinante para hacer circular *sus productos*, que nosotros seguimos comprando. El concepto de Tercer Mundo es excelente para servir a esos requerimientos, que no dejan de ser políticos pero que acentúan un propósito

colonizador que todavía existe, subliminal y disfrazado, pero existe.

Al aceptar el concepto tercermundista, aceptamos carencias y limitaciones que nos quieren tachar, desde afuera, para siempre. Es terrible contemplar los esfuerzos de nuestros países por salir de la miseria, pero más terrible es contemplar la hipocresía "humanística" de los teóricos extranjeros hacia nuestros problemas y nuestra miseria, cuando son ellos mismos los que, como vampiros, chupan la sangre de nuestra deuda externa (así como se llevaron el oro en el pasado). Al no merecer el respeto político y económico, ¿cómo podemos soñar en merecer el respeto cultural? Somos nosotros los que debemos imponer respeto.

Las nuevas generaciones se van sucediendo, superponiendo y acumulando en América Latina, sin que se les proporcione el conocimiento del trabajo, las conquistas, los sueños y las realizaciones concretas de las generaciones anteriores. De la misma forma, los conservatorios, las escuelas y los departamentos de música de las universidades en América Latina no mantienen cursos sobre la producción musical en Latinoamérica, con raras y muy honrosas excepciones.

En 1963 tenía yo veinticuatro años. Había estudiado en Brasil la música europea, estaba perfectamente informado sobre el trabajo de Stockhausen, Boulez, Maderna, Pousseur, Messiaen, a través de partituras y grabaciones, libros y revistas. Pero ignoraba totalmente la obra de América Latina. Desconocía a Ginastera, a Chávez, a Revueltas, ¡a todos! No por mi culpa, sino por la inexistencia más absoluta de material informativo sobre la creación latinoamericana, de discos, partituras, etc.

El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, en Buenos Aires, me puso en contacto con esa realidad, con la existencia de colegas compositores de mi edad en Argentina, Uruguay, Chile, Guatemala, Venezuela, Colombia, Perú, Bolivia

y México, que tenían exactamente las mismas aspiraciones, las mismas dudas, la misma problemática.

Tener que esperar hasta los veinticuatro años para llegar a este conocimiento es algo espantoso en nuestra época. No estamos hablando del siglo XVII o XVIII, sino de la segunda mitad del siglo XX, después de la muerte de Villalobos, ¡en 1959!

12. Revolución educativa. Eso, entonces, queridos colegas, es fundamental: de una vez por todas hay que hacer la revolución educativa en nuestro continente. Sabemos que dicen: no hay material, no hay partituras, no hay discos. Pero *no los hay porque no los piden, y no los piden porque no los hay*. En el momento en que sea una obligación la materia "Música en América Latina" en todas las escuelas, conservatorios y departamentos musicales de universidades en Latinoamérica, a partir de allí fomentaremos una actividad de editores real, crearemos mercado, nuestro *mercado común*. Sea este punto una seria recomendación para que salga de este Festival de Caracas. ¿Cómo esperar el interés de nuestros intérpretes, de nuestros músicos hacia algo que continúan desconociendo hasta hoy?

13. Hacia el mercado común cultural (musical) en América Latina. ¿Cómo hablar de "mercado" si no existe en América Latina el respeto por los derechos de autor de música no popular? A los compositores acá se les pide componer, y además enviar su obra a quienes la pidan, gastar en correos, fotocopias, servicios especiales de transporte aéreo, divulgación, fotos, etc., pero sin derecho a ganar (con contadas excepciones) del fruto de su trabajo; al contrario, en la mayoría de los casos el compositor trabaja en otras actividades para invertir en la promoción de su música. Hay que solucionar este grave problema frente a las sociedades de derechos de autor en América Latina.

14. Los derechos de autor. Hasta el momento, y por lo general, la actividad del compositor en América Latina es

altamente profesional en su factura, pero es de lamentar que sea, a la vez, altamente "amateur" respecto a su función en nuestra sociedad. Recomiendo que se redacte una resolución que proponga la realización de un congreso de derechos de autor en Latinoamérica, con la participación de los encargados de los departamentos de música de concierto en las distintas sociedades de derechos de autor en nuestro continente, solamente con el firme propósito y el compromiso de solucionar el problema.

15. Lo primario y lo ingenuo. Este tópico no hace más que poner en relieve la otra cara del peligro estético latinoamericano frente a los problemas acá citados y que no están totalmente desarrollados, en razón del tiempo disponible. Eso será motivo de un ensayo más amplio, que estoy preparando para publicación, sobre la problemática de la creación musical en América Latina y el Caribe, bajo mi óptica y mis reflexiones. El peligro se puede resumir así: al reaccionar de manera frontal y en forma violenta en contra de las tendencias de las escuelas de los "centros productores", para no repetir lo ajeno y rechazando justamente la tendencia de ser un mero repetidor, un simple espejo, el compositor joven puede caer en una trampa: utilizar de manera directa y superficial los ritmos más exóticos y típicos de América Latina y el Caribe.

La inclusión de sambas, salsas y otros ritmos en unas obras con construcciones ingenuas, estructuralmente flojas, y, allí sí, meras repeticiones de formas académicas, ingenuas, simplistas, y, por otro lado, las evocaciones impresionistas, debussyanas, *ostinatos* rítmicos bartokianos o stravinskianos, pero *sin* la asimilación y la re-elaboración de esos modelos (las "sinfonías" y los "conciertos" ingenuos, basados en fórmulas académicas sin riqueza formal). Todo ese tipo de producción, destinada a veces a la reacción inmediatista de un público ingenuo, no constituye, a mi modo de ver, un camino válido. Discúlpeme que lo diga, lo hago sin un afán crítico de juzgar, queriendo afirmar que no es posible la creación artística sin el

proceso de asimilación, reflexión, madurez de análisis de lo absorbido y creación posterior de un lenguaje en donde *material* y *forma* sean unificados en una obra compacta y coherente.

16. La autocrítica. Acá podemos hacer presente la noción fundamental de la autocrítica. Esta tiene dos caras igualmente importantes: a) de un lado, sin la autocrítica, el compositor, joven o no, puede complacerse muy fácilmente con los resultados inmediatos de su obra; b) con una autocrítica exagerada, el compositor puede interrumpir su proceso creativo y cortar su inspiración. El ejemplo de Villalobos es típico de la ausencia casi crónica y total de autocrítica. Pero es lícito cuestionarse: ¿no sería justamente en razón de la ausencia de una autocrítica, como pudo entonces Villalobos realizar su obra ciclópea, "rabelaisiana", de un barroquismo latinoamericano evidente? Una vez más la respuesta puede estar en el medio, esto es, en un equilibrio. Autocrítica después de la obra, después de realizada; pero una cierta liberalidad frente a la imaginación en el momento de decidir sus opciones. Acá el compositor debe seguir y confiar en su instinto y en su intuición.

17. Optimismo final. Me resta hablar de la fuerza de nuestra música. Esta fuerza está presente en la inmensa vitalidad rítmica del continente latinoamericano. Vamos a volver a creer, a acreditar esa fuerza y a no despreciar el aporte formidable que esa vitalidad representa en el panorama musical mundial. No significa esto una contradicción con lo dicho anteriormente sobre la ingenuidad de ciertas soluciones "nacionalistas", en las cuales los ritmos son utilizados *in natura*, casi literalmente, con una estructuración inexistente o ingenua. Pienso que ingenuidad estructural es el uso de fórmulas académicas. Hay *forma* como hay *formas* y *fórmulas*. Las *fórmulas* son clichés, las *formas* son los esquemas estructurales académicos de las escuelas y la *forma* es lo que verdaderamente nos interesa como creadores: es la única posibilidad estructural posible (cerrada o abierta) para

determinadas ideas y materiales musicales de una obra específica de determinado compositor.

En lo latinoamericano, la materia prima es el *caos*. Cada compositor representa distintas posibilidades de organización de este caos. Y, finalmente, la unificación latinoamericana y caribeña es la *suma* de estas organizaciones *individuales* del *caos sonoro del continente*. Cada solución individual será más o menos artística en razón directa con el talento de cada uno. Y así creo necesario hablar sobre la importancia de ese factor, el talento: algo indefinible, pero que podríamos tentativamente definir como la calidad menor o mayor de asimilación, filtraje y realización final de una obra. Si bien el talento (abundante en nuestro continente) sin el oficio verdadero es otra trampa. La fusión de todos estos elementos —de los cuales América Latina es tan rica—: talento, vitalidad, riqueza sonora propia, formación técnica (en algunos casos) y poder deductivo, es la garantía para la explosión de una creación latinoamericana como afirmación mundial. Eso, creo yo, es un hecho inevitable. Así como tuvimos el "boom" de la literatura, así se producirá el "boom" de la música latinoamericana. La cuestión es que la literatura ha encontrado el camino hacia el interés de las casas editoras, el que habrá que encontrar con relación a la música, para que esa explosión se produzca.

Introducción a la práctica del bajo continuo

Guillermo Graetzer

Orígenes y evolución

Durante el siglo XVI tuvo lugar un cambio decisivo en la concepción sonora de la textura musical: los elementos característicos de la polifonía (independencia de las voces, imitación motívica, etc.), cedieron lugar a una construcción más bien homofónica, con intercalación de numerosas cadencias estereotipadas en su aspecto armónico que cierran cada sector y hasta la mayoría de las frases (ver, por ejemplo, Lasso «Qui dort icy», en *Florilegium musicum* No. 86, Ed. Ricordi). Nos hallamos, en consecuencia, frente a un cambio estético-expresivo con una tendencia más humanista, en el que se postula a la palabra —expresivamente articulada— como patrona de la música. Esta evolución culminó alrededor del año 1600 con el advenimiento del estilo monódico (voz principal con acompañamiento armónico). La base del acompañamiento está constituida por una voz de bajo que soporta "continuamente" —de allí su nombre— la armonía, es decir, acordes improvisados según determinadas reglas. El ejecutante deducía la configuración de estos acordes, por una parte, de la marcha del bajo mismo y, por otra, de la relación interválica de éste con la melodía principal. Sólo en los contados pasajes donde podían surgir dudas en lo referente a la armonía adecuada, o donde el compositor intentaba un efecto armónico especial, se encuentran cifras sobre la línea del bajo para indicar la composición interválica de los acordes requeridos.

Con el correr de los años, y debido a una creciente complejidad armónica, se desarrolló un sistema de codificación a base de cifras para el así llamado *basso continuo*, o *Generalbass* (bajo general) como lo llamaban los alemanes, válido para toda la música europea hasta fines del siglo XVIII.

Significado y función armónica en la época barroca

Más allá de una mera realización armónica, la ejecución del bajo continuo en la música barroca implica la habilidad de efectuar un acompañamiento acorde al "afecto", o sea a la expresión —al "clima"— del trozo interpretado. Sobre este aspecto se darán algunas sugerencias técnico-expresivas en las secciones siguientes de este trabajo.

En la realización del bajo continuo suelen participar dos instrumentistas: uno que ejecuta lisa y llanamente la voz del bajo y otro que toca el bajo y acordes. La melodía (voz principal) y el bajo son lo esencial, constituyendo los acordes una especie de "relleno" que da cohesión a la textura total; esta especie de "aglutinante armónica" es esencial para el carácter sonoro de la música de esta época, y de allí la importancia de no prescindir de ella ni en el género de la música de cámara ni en el orquestal.

Instrumentos a emplear

Los principales instrumentos que intervienen en la ejecución del bajo continuo son:

a) para la voz del bajo: viola da gamba tenor o bajo, violoncello y fagot, eventualmente la flauta dulce bajo, si las voces principales se mueven en registros agudos o si son ejecutadas por flautas dulces.

b) para las armonías completas (bajo más acordes): clave, órgano, laúd y guitarra. Al emplear el órgano, debido a la mayor consistencia sonora de sus registros bajos, puede prescindirse de un instrumento para el bajo; por otro lado, no suele usarse la pedalera.

Disposición de las voces en las armonías

Para la designación de los acordes que el ejecutante debe realizar se utiliza el sistema de cifras ya mencionado, colocadas por encima o por debajo de la voz del bajo. En el ejemplo siguiente se presentan los cifrados más frecuentes y su posible realización en forma llana. Se comprende que los números siempre designan el intervalo en relación a la nota del bajo y sin tomar en consideración si este intervalo es ejecutado cerca o distante (sumado a una o dos octavas) del bajo [Ejemplo 1].

Generalmente, cuando el *tempo* es tranquilo se ejecuta un acorde por cada nota del bajo. Las notas de paso del bajo no requieren cambios acórdicos, pero sí pueden ser enriquecidas por una voz que se mueva paralelamente con ellas formando terceras o sextas, o que ejecuta un movimiento contrario.

En acordes largamente sostenidos —cuando no se dispone de un órgano— se aconseja "repetir las notas una tras otra para mantener viva la armonía" (Geminiani, 1745).

Es recomendable no abusar con el doblaje de la voz principal en la voz superior del bajo continuo (algunos autores hasta lo rechazan).

Con el objeto de lograr una sonoridad equilibrada que unifique melodía y bajo, los autores barrocos centroeuropeos sugirieron ubicar los acordes en el registro medio del instrumento [Ejemplo 2]. Cabe señalar que, lamentablemente, existen muchas ediciones que ubican los acordes (ya realizado el cifrado) en un registro demasiado agudo [Ejemplo 3].

En estos casos, lo más práctico es invertir una o dos veces estos acordes para ubicarlos en una tesitura más central (esto vale también para acompañamiento de flauta dulce). Sin embargo, la ubicación de los acordes en el registro medio parece no corresponder a la concepción tímbrica de los músicos italianos de la época; encontramos numerosos ejemplos en obras de Vivaldi donde se ubican los acordes en un registro agudo (ver Ejemplo 3) a la par con el o los instrumentos solistas, lográndose así una sonoridad diáfana y delicada.

Son pocas las sugerencias que pueden darse en un trabajo tan breve en lo referente a la disposición de las voces en los acordes. En primer término, se recomienda practicar también su distribución entre ambas manos (disposición abierta) [Ejemplo 4].

En cuanto a la densidad (número de sonidos superpuestos) de los acordes, se puede proceder con mucha mayor libertad que en la realización del bajo cifrado practicada por los estudiantes de armonía y depende fundamentalmente del matiz (intensidad) del pasaje en particular. Si bien los instrumentos barrocos de teclado disponían de registros para variar el matiz (desde luego no en forma de *crescendo* o *diminuendo*), a través del procedimiento de agregar o sacar sonidos —o sea cambiando la densidad de los acordes— se logra una forma de variar la intensidad mucho más sutilmente. Así, la mano derecha que por lo general realiza un acompañamiento a base de acordes con tres sonidos o voces, puede reducirlos a dos (por ejemplo, en un pasaje de expresión delicada o en un "eco", al repetirse un motivo, una frase o toda una sección) [Ejemplo 5].

Como observará el lector en el siguiente ejemplo, tomado del método *Generalbass in der Composition* (El bajo general en la composición) de 1728, del compositor alemán J. D. Heinichen, no hay en realidad límites en la ampliación del número de sonidos por acorde (lo expresado en cuanto a la

densidad acórdica vale, desde luego, igualmente para laúd y guitarra) [Ejemplo 6].

El caso contrario se produce cuando encontramos la indicación *tasto solo* encima de la voz del bajo, lo que significa la suspensión pasajera de la trama armónica, debiendo ejecutarse sólo la voz del bajo.

Digamos de paso, que no existe prohibición de ejecutar paralelas de unísono o de octavas entre la voz principal y cualquier voz de la armonía, con excepción del bajo. Obsérvese al respecto el siguiente ejemplo; se trata de un fragmento breve de una *Sonata para violín y bajo continuo* de T. Albinoni (1674-1745) cuya realización armónica se debe a H. N. Gerber, alumno de J. S. Bach y que fue supervisada por el maestro [Ejemplo 7].

Enriquecimiento de la textura

Tal como puede verse en el ejemplo de Gerber, el buen acompañante solía enriquecer la textura básica de los acordes con adornos y las llamadas "notas extrañas". El tipo de ornamentación aplicado debe estar de acuerdo con el carácter —el "afecto"— del trozo, con la época de su creación y con su estilo nacional. Así es que la música francesa puede ser más ornamentada que la alemana, pero aquella es superada aun por la riqueza de adornos y la sutilísima variedad que requiere, un movimiento lento de un autor italiano.

Los ejemplos 8a y 9a muestran una textura simple, tipo bajo cifrado; b y c constituyen variantes que corresponden a distintas expresiones.

La manera del toque de los acordes influye sobre el timbre, sobre el matiz y, por ende, sobre la expresión. El toque *plaqué* (las teclas se presionan exactamente juntas) produce una cierta dureza sonora en el clave, la que se evita aplicando un

arpeggio casi imperceptible. Por el otro lado, el arpeggio propiamente dicho (iniciándolo siempre junto con la nota del bajo, o sea sobre el tiempo) confiere al acompañamiento —por ejemplo en un *Adagio*— una hermosa apacibilidad. Los dedos, al haber tocado las teclas en esta forma, las siguen manteniendo presionadas durante la permanencia del acorde. Vale lo mismo para la ejecución de acordes rotos y/o desplegados en forma rítmica [Ejemplo 10].

Compárese al respecto la textura de algunos preludios del *Clave bien temperado* de J. S. Bach, que se pueden tomar como modelos aunque en estos ejemplos no se trata de acompañamientos. A cada ejemplo precede la armonía básica. Obsérvese el efecto de "pedalización" (como si se tocara con pedal en el piano) en el primer preludio debido a las dos notas sostenidas por la mano izquierda; este efecto se acrecienta aun al mantener también presionadas las teclas tocadas por la derecha. El ejemplo c muestra la manera de aplicar notas extrañas de índole muy diversa.

Un recurso hermoso y muy usado —aunque no de fácil ejecución— es la imitación de pequeños giros o motivos presentados por la voz principal en alguna voz del acompañamiento. Se lo aplica con acierto en aquellos momentos en que la voz solista calla o progresa con valores largos, permitiendo así la clara percepción de la imitación [Ejemplo 12].

El bajo continuo en la música de Cámara y orquestal

El tratamiento y la ejecución del bajo continuo en obras de cámara (dúos, tríos, canciones y arias) difiere bastante del de la música orquestal. Expresándola de manera algo somera, podría formularse la siguiente regla: cuanto más reducido el cuerpo sonoro, más elaborado debe ser el acompañamiento.

Mientras que el bajo continuo de una obra para flauta dulce puede prescindir —en salas íntimas— de un instrumento especial para la voz del bajo (el violoncello resulta a veces muy pesado), el acompañamiento de instrumentos más voluminosos requiere un bajo más sonoro. Esto vale también para el acompañamiento de partes cantadas y, especialmente, los recitativos de las cantatas, que necesitan un violoncello (en salas mayores, hasta un contrabajo flexible y delicadamente tocado) y en clave acordes más llenos y frecuentemente arpegiados.

El bajo continuo de un conjunto orquestal debe ser de mayor sonoridad y adecuarse tanto al número total de instrumentos intervinientes como a la acústica de la sala. Si bien el piano moderno podría ofrecer el volumen suficiente, su timbre blando y "redondo" es extraño a la sonoridad característica del barroco. Piensan algunos directores de orquesta que, bajo estas circunstancias —orquesta y sala demasiado grandes— podría prescindirse del bajo continuo... C. Ph. E. Bach (1753) dice al respecto: "No se puede ejecutar bien una obra sin acompañamiento de un instrumento de teclado. También en el caso de música muy fuerte, en las óperas, y hasta al aire libre, donde se supondría ciertamente que el instrumento no puede escucharse en lo más mínimo, se lo extraña cuando está ausente".

En obras de carácter religioso se recomienda el uso del órgano (algunos modelos de pequeños órganos electrónicos dan muy buenos resultados aplicando una registración adecuada, por ejemplo, de voces de flauta) para las secciones coral-instrumentales y, para variar, el clave (solo o en combinación con el órgano), más un violoncello y/o contrabajo para las partes de canto solista.

En obras orquestales profanas (conciertos, suites, etc.) se recurre preferentemente al clave. Al respecto de la cita de Carl Philipp Emanuel Bach transcripta anteriormente, debemos recordar que mientras los instrumentos de cuerda de su época

poseían menor volumen que los actuales, los grandes *clavicembali* tuvieron mayor sonoridad.

Según el caso y, si la orquesta es pequeña, será suficiente ubicar el clave en la primera fila y cerca del director: para una orquesta mayor y salas con resonancia absorbente se recomienda una muy discreta amplificación electroacústica. ¡Qué diría Bach!

Excedería el marco de este trabajo entrar en la descripción de la práctica del bajo continuo en el barroco temprano (Gabrieli, Monteverdi, Schütz). En esa época es prácticamente todo un grupo formado por violas de todos los tamaños, laúdes y archilaúdes, pequeños órganos regales y positivos, arpas, claves e instrumento de viento que interviene en la trama armónico-contrapuntística, improvisando los instrumentistas pasajes ricamente ornamentados y rápidas escalas ascendentes o descendentes. En el ejemplo que sigue se ensaya una reconstrucción de la práctica de esta época; debe imaginarse la distribución de las cuatro voces a varios instrumentos [Ejemplo 13].

Bibliografía

Vayan finalmente algunas palabras acerca de la bibliografía sobre este tema. Como verá el lector, no se incluyen en este resumen solamente libros que tratan el bajo continuo como enfoque central de su estudio, sino otros que lo acercaran al estilo y a la práctica de ejecución en general de la época en cuestión. entre estos encontramos métodos para adquirir la capacidad técnico-instrumental del acompañamiento a base de un bajo cifrado y otros escritos que proporcionan datos históricos y estilísticos.

Entre los primeros debe mencionarse ante todo un cuaderno utilísimo con numerosos ejercicios de R. O. Morris,

Figured Harmony at the Keyboard, Oxford University Press, London.

El libro de Hugo Riemann, *Bajo cifrado (Armonía práctica realizada al piano)*, Editorial Labor, Madrid y Buenos Aires, ofrece una rica ejercitación en base a la armonización de corales.

Sobre la práctica del bajo continuo desde el punto de vista histórico y estilístico informan los siguientes libros: Thurston Dart, *The Interpretation of Music*, Hutchinson's University Library, London. Es este un pequeño libro excelente que trata en forma sucinta y muy precisa todo lo relacionado a la música desde 1400 hasta 1800.

La obra magna de consulta para el investigador la ofrece Robert Donington en su *The Interpretation of Early Music*, Editorial Faber, London. El autor, que trata principalmente la época del barroco, ha reunido innumerables citas de teóricos y compositores de aquella época y las discute con gran penetración y un sentido común típicamente anglo-sajón.

El musicólogo alemán Walter Kolneder, revisor de numerosas publicaciones prácticas de obras antiguas, ofrece en su opúsculo *Aufführungspraxis bei Vivaldi*, Editorial Amadeus, Zürich, un profundo análisis de la práctica de ejecución de las obras del autor italiano.

Un valioso material lo ofrece Hans Martin Linde en *Pequeña guía para la ornamentación de la música de los siglos XVI-XVIII*, Editorial Ricordi Americana. Contiene un artículo muy sustancioso: "La improvisación en la ejecución del bajo continuo" y varios ejemplos muy instructivos al respecto.

La problemática del tema se trata tangencialmente en el manual *La ejecución de los adornos en las obras de J. S. Bach*, Editorial Ricordi Americana, del autor del presente trabajo.

Debe mencionarse finalmente los numerosos ejemplos de realización del bajo continuo por parte de Erwin Leuchter en el

Florilegium musicum y en el tomo *J. S. Bach, Lieder y pequeñas arias*, ambos editados por Ricordi Americana.

La práctica del bajo continuo y su función en la educación musical

El aprendizaje del bajo continuo constituía en el Barroco un elemento capital en la formación práctica del músico. Lamentablemente se ha dejado luego de lado y pocos son hoy los músicos que pueden improvisar con buen gusto, conocimiento y soltura, un bajo continuo. Entre otras actitudes que deben ser rescatadas para revivir en nuestros días la música barroca, la práctica del bajo continuo está en primera línea. Y es en este sentido que asistimos a un resurgimiento de su estudio. Pocos aspectos pueden enseñarnos tanto acerca del espíritu del Barroco *fundamentado* en el bajo continuo hasta el punto que los historiadores demarcan el Barroco (1600-1750) con los límites de la vida útil del bajo continuo como éste que aquí analizamos.

Ahora bien, la práctica del bajo continuo no es solamente imprescindible para quien se dedique al Barroco sino que debería ser la base de la educación armónica *tradicional* en nuestros conservatorios. Sólo ha perdurado allí en la forma harto exangüe del bajo cifrado que, por lo general, ni siquiera es realizado en el teclado mismo sino construido penosamente en el pentagrama. Creo que un buen entrenamiento en la improvisación de continuos —para todo cantante o instrumentista, independientemente de su destreza o dificultad con el teclado— es la base para una sólida formación armónica, no basada en memorizar reglas teóricas sino en la práctica, tendiente a crear esa audición interna tan importante de la que pocos músicos hoy gozan. Puede ser asimismo el más sencillo y satisfactorio primer acercamiento a la técnica de los teclados.

El aspecto creativo del bajo continuo, al pedir del continuista imaginación y espontaneidad, rescatará así la función práctica del aprendizaje de la armonía y proveerá a más estudiantes un contacto positivo con la Música Antigua.

Más aún, un instrumentista que comprende la línea melódica que toca, en función de su ubicación armónica, ha ganado una dimensión fundamental para el conocimiento y el goce.

Ejemplos musicales

5^{*} 6 4 3 6 5 6 4^{*} 6
3^{*} * * * * *

4 # 6 6 4 3 4 3
* * * * *

* Puede omitirse el cifrado para indicar triadas en posición fundamental.

** Un b, ♯ o # se refiere a la tercera de la triada.

*** La crucecita indica la alteración ascendente del intervalo correspondiente; se la coloca en lugar de un # (o un ♯ en tonalidades con bemoles).

**** La raya indica el mantenimiento de la misma armonía.

Ejemplo 1



Ejemplo 2



Ejemplo 3



Ejemplo 4

D. Scarlatti



Ejemplo 5



Ejemplo 6

Grave. Adagio.



Ejemplo 7



Ejemplo 8 a

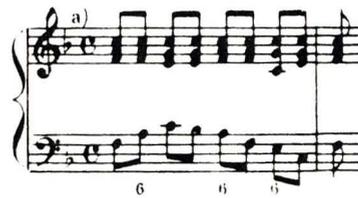


Ejemplo 8 b

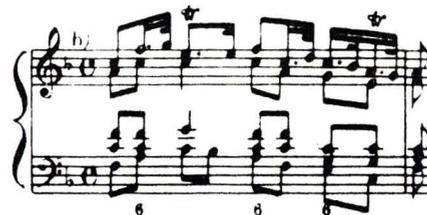


Ejemplo 8 c

J. D. Heinichen



Ejemplo 9 a



Ornamentado por Heinichen

Ejemplo 9 b

c)

Ornamentado por Heinichen

Ejemplo 9 c

J. D. Heinichen

Ejemplo 10

a) 1/I

Versión de J. S. Bach

Ejemplo 11 a

b) 21/1

Ejemplo 11 b

c) 22/1

Ejemplo 11 c

d) $3/\Pi$

Ejemplo 11 d

e) $15/\Pi$

Ejemplo 11 e

Händel, Largo (Sonata 12)



Ejemplo 12

Schütz "Las siete palabras"



Ejemplo 13

Ficta, Tomo I No. 3 (junio 1977), 195-207.

Los editores agradecen la cortesía de Jorge V. González.

Documentos

Músicos sobre músicos

Rafael Vásquez sobre Indalecio Castro

Juan de J. Fernández, Remigio Calderón, Luis Gamero, Nemesio Moraga y Francisco Isaac Saenz, dejaron buen acopio de composiciones musicales, particularizándose por haber trabajado la forma de composición que, en materia religiosa, está considerada como la piedra de toque: la misa. El último de los mencionados también fue maestro de capilla y aventajado cultivador del canto llano.

Don Indalecio Castro, dedicado a la composición, escribió muchas piezas de estilo religioso y varias de otro carácter. La labor artística de don Indalecio Castro, en punto a composición, es merecedora de muy alto aprecio; ha sido uno de los pocos temperamentos que ha resistido el afectado extranjerismo de que hicieron gala algunos de sus contemporáneos. Sus obras musicales han conservado el típico sabor local de la canción popular, llevando el folklorismo chapín a formas de composición que la incredulidad de nuestro tiempo diría que no cabe, como la sinfonía. Don Indalecio no era, en rigor, un músico preparado, pero, un talento instintivo y un entusiasmo ferviente por el arte le permitieron realizar una labor profícua e interesante. La frescura y lozanía de sus ideas que supo acrisolar en forma sencilla, limpia de artificio pretensioso, le mantendrá a cubierto de censuras gratuitas ya que tuvo el tino y la moderación de no hacer incursiones peligrosas por terrenos que, como el contrapunto y la fuga, le eran desconocidos. De esta manera salvó los escollos con que tropiezan los que, en un alarde de caminar con la civilización a toda costa, emprenden altos vuelos careciendo de preparación suficiente para ello. Pero si como músico y compositor mereció que sus compañeros de profesión le brindaran franca y cariñosa estimación con la

sinceridad que era característica en los viejos maestros de aquella época; no menos afecto y gratitud recogió de sus numerosos discípulos a quienes supo imbuir la fe en el trabajo y el amor en el arte.

En el oscuro pueblo de Mixco, en donde pasó los mejores años de su vida laboriosa y activa, encendiendo la tea del entusiasmo por la música y derramando el beneficio de la instrucción, se le recuerda con respeto y cariño y se reverencia su nombre, salvado de un injusto olvido por el agradecimiento popular.

Carlos Ayala, *Tránsito de Rafael Vásquez (vida y obra del compositor)* (Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1970), 105-106.

José Castañeda sobre Rafael Vásquez

No solamente los Schubert o los Berlioz tienen derecho a una vida sin inquietudes económicas. Rafael Vásquez fue en nuestro medio de campana neumática, uno de estos dolorosos casos, trabajador constante y silencioso, nos ha legado obras para piano, religiosas, para la escena y algunas para Orquesta Sinfónica. Fue galeoto en esa dura labor —aquí durísima—, de profesor de música. Algunas veces pasó —remansos económicos— por direcciones y secretarías musicales. Ensayó todo lo posible para demostrar sus capacidades. En época lejana —la de los billetes bancarios incubadores de microbios— hasta hizo adaptar una Suite orquestal a una película de asuntos regionales. Sería justo organizar ahora una audición de las obras de Vásquez, en la cual, en primer término, figuraría esa suite para orquesta.

Carlos Ayala, *Tránsito de Rafael Vásquez (vida y obra del compositor)* (Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1970), 44-45.

José Eulalio Samayoa
sobre Rafael Antonio Castellanos

Lo más admirable en aquel sabio músico fue el tino que tomó en darle la respetuosidad digna del templo a todas sus composiciones. Siempre nuevas y siempre varias, imponían un religioso respeto a todos los oyentes.

Aun en los infinitos villancicos que compuso de Navidad supo, diestro, conciliar la pueril alegría que demanda la festividad del Nacimiento de nuestro Salvador, con el decoro y moderación digna del templo, sin faltar a la jocosidad.

De enero a enero se pasaba trabajando, incesantemente, obras nuevas para las festividades que se iban sucediendo en su Catedral, dando a todas y a cada una el respectivo carácter de alegres, serios o devotos, según exigían los casos.

No satisfecho de su mismo ingenio fértil, entabló correspondencia con Don Ignacio Jerusalem, Maestro que era entonces de la Catedral de México, y con quien mutuamente se auxiliaban con sus mismas composiciones para el desempeño de sus respectivas Catedrales.

Aun no paró aquí su celo por el esplendor de esta su iglesia, sino que, a pesar de que ya tenía discípulos adelantados que le auxiliasen con nuevas composiciones, y lo que es más obvio, conociendo, quizá, su avanzada edad, iba disminuyendo su natural vigor en sus composiciones musicales, representó al Venerable Deán y Cabildo la urgente necesidad de pedir a Roma un surtido competente de piezas de coro para mayor lustre de esta Santa Iglesia. En efecto, se pidió, y vino el gran surtido de todas las obras que hemos visto, y aun ejecutado muchas veces, compuestas por Don Antonio Mazzoni, maestro de capilla de la catedral de Roma [San Pietro de Boloña; *nota del ed.*]; y el Maestro Rafael tuvo el placer de comenzar a estrenarlas con sumo gozo, porque el carácter y seriedad de dichas obras,

coincidían con los sentimientos religiosos de que siempre estaba poseído aquel hombre justo, pero nada hipócrita ni gasmoño.

José Eulalio Samayoa, «Apéndice histórico al plan de reformas piadosas en la música de los templos de Guatemala. Junio de 1843.» *Anuario Musical 1996, Cultura de Guatemala*, Año XVII, Vol. III (septiembre-diciembre 1996), 92-93.

Pantaleón Siliézar
sobre Pedro Nolasco Estrada Aristondo

Es un hombre sumamente hábil, y de mucha inteligencia en la música, y capaz de desempeñar todo género de funciones; su oído es muy delicado, tiene muy buena voz porque es competente, sonora, y agradable; su destreza y buen estilo para cantar y tocar varios instrumentos es grande, particularmente el violín, que es el más acomodado y preciso para regentear un coro. En la composición es fecundo, arreglado, y célebre; para apuntar, arreglar, y gobernar es sumamente ágil, desembarazado, y vivo; es muy exacto, y nada perezoso para el cumplimiento de su obligación; es avisado, solícito y cuidadoso en y para todas las funciones que se le encargan; en sus distribuciones y pagos es cabal, y pronto; su conducta es del todo arreglada; y a más de tener el expresado Maestro Estrada todas estas condiciones, que le hacen un completo músico en teórica y práctica por cuantos modos se pueden pensar, y deben ser ellas las que formen el carácter de un Maestro de Capilla, atiendan en él las demás prendas que se pueden estimar por requisitas en un Maestro de Capilla, como son caridad, magnanimidad, prudencia, afabilidad, cortesía, vergüenza, etc.

Archivo Histórico Arquidiocesano, T6SC15 # 27, 1796; citado en Dieter Lehnhoff, *Rafael Antonio Castellanos: vida y obra de un músico guatemalteco* (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Instituto de Musicología, 1994), 85-86.

Ricardo Castillo sobre Miguel Espinosa

El gran pianista Miguel Espinoza es una de las figuras más sobresalientes del arte musical patrio. Su carrera fue gloriosa. Con Luis Felipe Arias ocuparon el puesto central en las manifestaciones musicales de épocas pretéritas. Aún recuerdo las crónicas que José Rodríguez Cerna escribió a raíz de los magníficos conciertos que daban Arias y Espinosa en nuestra capital; así como referencias sobre ciertos estudios técnicos del insigne virtuoso. Todos los músicos de la época pregonaban que don Miguel era el mejor pianista de Guatemala.

Después del trágico fin del gran Arias don Miguel se refugió en las alturas de Occidente en busca de un oxígeno más depurado. Allá lo conocí y fuimos con Carlos Mérida sus alumnos predilectos. Allá también le llegaban los telegramas de Estrada Cabrera ordenándole trasladarse a la capital para exhibirlo en cualquier concierto de 21 de noviembre, inauguración de ferrocarril o alguna «pila pública». Naturalmente, todo eso ad honorem. Estando en París tuve la pena de saber que el maestro estaba en su terrenito del «Río Negro» y que él mismo tapiscaba los pocos quintales de café que mitigaban su miseria económica.

Años más tarde algunos amigos del arte lo arrancaron de su silencioso retiro y le consiguieron una clase en el Conservatorio Nacional. Allí trabajaba abnegadamente hace algunos años hasta que un día el portero del establecimiento le notificó que ya no pertenecía al cuerpo de profesores del plantel.

Por su valor intelectual y artístico, su nítida conducta moral, los servicios y nombre que ha dado a la Patria; el maestro Espinosa ocupa un lugar prominente entre nuestros más ilustres varones. Es por esto que el actual Gobierno añadiría una acción noble más en su haber, si le otorgara una pensión al maestro Miguel Espinosa que le permitiera concluir con decoro

el ocaso de una vida llena de gloria, de nobleza, de virtud y de privaciones.

Ricardo Castillo, "El calvario de un artista", *Música 5* (junio a agosto 1945), 5.

Historia del Himno Nacional

Rafael Alvarez Ovalle

Rafael Alvarez, nació el 24 de octubre del año de 1858 en el pueblo de Comalapa, departamento de Chimaltenango. Sus padres: don Rosendo Alvarez e Ildefonsa Ovalle, su padre director de la Escuela de Música de Comalapa, fue quien le enseñó los primeros rudimentos de música.

Por el año 1871 pasó don Rosendo a hacerse cargo de la Escuela de Música de Santa Lucía Cotzumalguapa, en cuyo pueblo murió a los tres años. Su hijo Rafael, le sucedió en el cargo de la Escuela de Música, a la edad de 16 años. El deseo vehemente de Rafael, era adelantar más en la música, con tal motivo se trasladó a la capital el 2 de octubre de 1879, y al poco tiempo ingresó de alta a la Banda Marcial, que estaba en todo su apogeo debido a la dirección del famoso maestro don Emilio Dressner.

Este artista tomó afecto por Rafael y por otros jóvenes, todos pertenecientes a la Banda a su mando y resolvió desinteresadamente darles clase de armonía y de vez en cuando, algunas lecciones prácticas de instrumentación de banda, y además los estimulaba cariñosamente a la composición a cuyo estudio los hubiera dedicado si no lo hubieran retirado de la Banda el año de 1885, habiéndose ido a su patria (Alemania), pocos días después. Este suceso originado por la intriga de un aspirante a la dirección de la Banda, fue fatal para sus discípulos, porque interrumpieron sus estudios.

Rafael recibió la invitación siguiente: hay un sello que dice: *Jefatura Política del Departamento de Guatemala*. "Guatemala, agosto 18 de 1887. Señor don Rafael Alvarez. Presente. Deseando que haya un "HIMNO NACIONAL" y que

éste sea cantado por los alumnos de las escuelas de esta capital, en el Pmo. 15 de septiembre, me dirijo a Ud., exitando su patriotismo y que se sirva decirme si tuviera inconveniente en contribuir con sus conocidas dotes musicales a la composición de la música de dicho Himno, cuya letra remitiré a Ud., oportunamente. Soy de U. muy Atto. y S.S.—Manuel Aguilar".

Luego recibió la letra, poesía del Lic. don Ramón P. Molina, que entonces era secretario de la Jefatura Política.

Coro

Guatemala, en tu limpia bandera
 Libertad te formó un arbol;
 Libertad es tu gloria hechicera,
 Y de América libre es el Sol.

Dúo

Bella Patria, tu gloria cantemos,
 Con ardiente sublime ansiedad,
 Hoy que luce en tu frente la aurora
 De la hermosa, feliz libertad.

Democracia, civismo, es tu lema,
 La igualdad es tu ley, tu razón;
 No más sombras, no más retrocesos,
 Viva Patria, el derecho y la Unión.

Coro

Guatemala...etc.

Dúo

Bajo la égida libre y fecunda,
De progreso, de paz, de igualdad,
Guatemala que se unan tus hijos,
En abrazos de eterna amistad.

La más pura y feliz democracia,
Que corone su olímpica sien,
Y, al amor de tus hijas divinas,
Sé de América Libre, el Edén.

Coro

Guatemala...etc.

Dúo

Con tu aliento gentil de espartana
Llegarás en el mundo a lucir,
Porque marchas buscando el progreso
Y en tu idea se ve el porvenir.

De los libres recibe el saludo,
Su entusiasta, sincera ovación;
Y recibe las preces del alma,
Los afectos del fiel corazón.

Coro

Guatemala...etc.

Guatemala, agosto 23 de 1887. Tomado del periódico *La Estrella*, de Guatemala. "Honor al Mérito". Tenemos el gusto de insertar la siguiente carta que habla muy alto en favor del mérito del joven compositor don Rafael Alvarez, uno de los más

aprovechados discípulos del maestro Dressner: al recoger los frutos de las enseñanzas de tan distinguido profesor, no podemos menos de lamentar una vez más que se haya alejado de nosotros. He aquí la carta:

"Guatemala, 16 de septiembre de 1887. Señor redactor de *La Estrella*. Presente.

«Estimaría a Ud., muchísimo se sirviera dar cabida en las columnas de su periódico a la comunicación que con esta fecha se ha dirigido al profesor don Rafael Alvarez, con motivo de haber sido aprobado por el Jurado respectivo, el 'HIMNO POPULAR' que compuso; y que tocó por primera vez la Música Marcial el día de ayer, aniversario de nuestra emancipación política. La comunicación a que me refiero dice así:

"Jefatura Política del departamento de Guatemala, 15 de septiembre de 1887. Señor profesor don Rafael Alvarez. Presente. Habiendo sido aprobado por los señores don Lorenzo Morales, don Leopoldo Cantilena, don Axel C. Holmes, que formaron el Jurado encargado de calificar los himnos que se presentaron al certamen, el que Ud. compuso, espero se sirva aceptar los ejemplares litografiados que tengo el gusto de remitirle de dicho "Himno Popular" como un obsequio de esta Jefatura, dando a Ud. al mismo tiempo mi felicitación. Soy de Ud. muy Atto. y S.S.—Manuel Aguilar. Anticipando a Ud. las más expresivas gracias, me es grato suscribirme como su más atento servidor.—Luis Samayoa".

La intriga de alguno que perdió en el primer certamen, comenzó por influir en el ánimo del General Reyna Barrios, quien se vio obligado a emitir el acuerdo siguiente: tomado de *El Guatemalteco*, Tomo No. 66 de 25 de julio de 1896.

«Secretaría de Instrucción Pública. Concurso para un himno. Palacio del Poder Ejecutivo: Guatemala, 24 de julio de 1896. *Considerando:* Que se carece en Guatemala de un Himno Nacional, pues el que hasta hoy se conoce con ese nombre, no sólo adolece de notables defectos, sino que no ha sido declarado oficialmente como tal; y que es conveniente dotar al país, de un himno que por su letra y música responda a los elevados fines que en todo pueblo culto presta esa clase de composiciones; el Presidente de la República, *acuerda:* 1º—Se convoca a un concurso para premiar en público certamen el mejor Himno Nacional que se escriba y la mejor música que a él se adapte. Para el efecto, el plazo para presentación de las obras al Ministerio de Instrucción Pública, en pliego cerrado y con la contraseña que en tales casos se estila, terminará el día 15 de octubre próximo. Un Jurado compuesto de personas competentes calificará las obras presentadas, en los quince días siguientes a la citada fecha; y designada que sea la que definitivamente deba adoptarse como Himno Nacional, se hará circular impresa a fin de que sea conocida por los filarmónicos que quieran tomar parte en el concurso musical. Este se cerrará el 1º de febrero de 1897, y otro Jurado de iguales condiciones que el anterior, calificará las obras y designará la que merezca el premio. 2º—El premio consistirá en una medalla de oro con su correspondiente diploma para los autores de la letra y música que fueren designados por los Jurados respectivos, premios que se adjudicarán de una manera solemne y en la forma que se establezca, el día 15 de marzo de 1897, día en que se romperán las plicas que contengan las firmas de los concurrentes. 3º—En este concurso sólo podrán tomar parte los guatemaltecos. Comuníquese.—*Reyna Barrios.*—El Secretario de Estado en el Despacho de Instrucción Pública.—Manuel Cabral.»

Otro documento tomado del periódico *La República*.

«Himno Nacional de Guatemala. Guatemala, 27 de octubre de 1896. Señor Ministro de Instrucción Pública. Señor Ministro:

En cumplimiento de la honrosa comisión con que Ud. se sirvió favorecernos encargándonos la calificación de los himnos nacionales presentados a esa Secretaría, en virtud del concurso abierto por el acuerdo de 24 de julio último, hemos examinado las doce composiciones nacionales presentados [*sic*] a esa Secretaría, en virtud del concurso abierto por el acuerdo de 24 de julio último, hemos examinado las doce composiciones que con tal objeto tuvo Ud. a bien enviarnos con fecha 15 del actual. Animados de los mejores deseos y con la mira de hacer la designación requerida por el mencionado acuerdo, nos hemos reunido varias veces y después de largo y detenido examen, tenemos la honra de manifestar a Ud., que a nuestro juicio, el himno que empieza con las palabras "Guatemala feliz" y lleva al pie la de "Anónimo", entre paréntesis, es el que mejor responde a las condiciones de la convocatoria y merece, por lo tanto, el premio ofrecido. así tenemos la honra de emitir el informe que la Secretaría de su digno cargo nos pidió, suscribiéndonos del señor Ministro, muy atentos y S.S. S.S. *José Leonared.—J. J. Palma.—F. Castañeda*".

«Palacio del Poder Ejecutivo: Guatemala, 28 de octubre de 1897.

Visto el informe emitido por el Jurado que se designó para examinar las composiciones literarias presentadas al concurso abierto por el acuerdo de 24 de julio del corriente año. El Presidente de la República.—*Acuerda*: que sea tenido como Himno Nacional el siguiente que mereció la primacía en la calificación: He aquí el Himno.—Guatemala feliz ya tus aras...etc. (Anónimo). Publíquese.—Reyna Barrios.—El Secretario de Estado en el Despacho de Instrucción Pública.—*Manuel Cabral*."

Nota: Queda abierto el concurso para los señores filarmónicos, en los términos establecidos en el acuerdo de 24 de julio del corriente año.»

Alvarez, después que tuvo conocimiento del acuerdo convocando a nuevo certamen, se presentó al Ministro de Instrucción Pública, que entonces lo era don Próspero Morales, para protestar por ese acuerdo, diciendo que, si bien el Gobierno no había hecho ningún reconocimiento oficial del Himno Popular, de un modo indirecto sí lo había reconocido, desde luego que todas las bandas y escuelas de la República, lo tocaban y cantaban respectivamente en las fiestas oficiales; pero el Ministro contestó que el señor Presidente no derogaría el acuerdo, y lo invitaba a que entrara al nuevo concurso, a lo que Alvarez, contestó que era inútil para él entrar en la lucha porque habían regresado al país cuatro músicos notables que habían hecho sus estudios en Europa.

Alvarez tuvo la idea que el acuerdo no puso fuera de concurso la música del Himno Popular; y habiéndole adaptado la nueva letra, la presentó al jurado respectivo. Antes recibió la invitación siguiente: Hay un sello que dice: "Jefatura Política del departamento de Guatemala". Guatemala, noviembre 12 de 1896.—Señor don Rafael Alvarez. Presente. «Por acuerdo gubernativo de 24 de julio del corriente año, la Secretaría de Instrucción Pública dispuso abrir un concurso para premiar en público certamen el mejor Himno Nacional y la mejor música que a él se adapte. El Himno fue aprobado, del cual le acompaño un ejemplar; y el concurso musical se cerrará el 1º de febrero de 1897. Y no dudando del patriotismo que le caracteriza, tengo la honra de invitar a Ud. para que se sirva tomar parte en el Concurso Musical aludido. Soy de Ud. Atto. y D.D.

—*Francisco Amado*".

El Guatemalteco, Tomo XXXIV de 25 de febrero de 1897. N° 34.

«Acta del Jurado calificador de las composiciones musicales para el Himno Nacional. El infrascrito certifica: que en el libro respectivo se encuentra el acta que literalmente dice como sigue: "En Guatemala, a trece de febrero de Mil ochocientos noventa y siete, constituidos en uno de los salones del Instituto Nacional, los señores, Disconzi, Arias y Soriano Sanchis, por comisión especial del señor Ministro de Instrucción Pública, con el fin de integrar el Jurado calificador de las composiciones musicales presentadas para el Himno Nacional, últimamente premiado por el Gobierno: y siendo las tres de la tarde, se dio principio al acto de la manera siguiente: 1°—Se tuvieron a la vista doce composiciones que fueron estudiadas detenidamente, sin olvidar que la más adaptable será la que reúna las condiciones que requiere esta clase de composiciones y que corresponda a la versificación del mencionado himno, cuya letra también se tuvo presente: considerando que la presentada por el profesor guatemalteco don Rafael Alvarez, es sin duda la más ameritada porque reúne las condiciones especiales requeridas, unánimemente, se declaró como la más apropiada para el caso y que su adopción es la que conviene por encontrarse a la altura que reclaman los trabajos de esta índole; 2°—Que de las otras composiciones merece mención la que tiene por contraeseña "El Autor", sin embargo de ser inferior a la del señor Alvarez, y que para ser aceptada tendría que sufrir dos importantes modificaciones; 3°—que de la presente acta se saque copia certificada por quien corresponda, para elevarla al señor Ministro del ramo, dándose así por terminado el acto.—*M. Angelo Disconzi.—Manuel Soriano.—Luis F. Arias.*

Y en cumplimiento de lo mandado, para remitirlo al señor Ministro de Instrucción Pública, extendiendo la presente, en

Guatemala, a catorce de febrero de mil ochocientos noventisiete.—*Luis F. Arias.*»

«Palacio del Poder Ejecutivo: Guatemala, 19 de febrero de 1897.—Teniendo presente que por acuerdo de 24 de julio del año próximo anterior, fue convocado un concurso para premiar en público certamen el mejor Himno Nacional que se escribiera y la mejor música que a él se adaptara, fijándose para cerrar, el que a las composiciones literarias se refiere, la fecha del 15 de octubre del mismo año, y señalando como término para la presentación de composiciones musicales el 1º de febrero del año en curso.

Habiéndose adoptado como letra del Himno la que fija el acuerdo de 28 de octubre de 1896, que se hizo circular profusamente, y presentándose con posterioridad varias composiciones musicales, las que fueron sometidas al examen de un Jurado competente para su calificación; con vista del dictamen emitido por dicho Jurado.

El Presidente de la República.—Acuerda: 1º—Que sea tenida como Música del Himno Nacional la composición presentada por el profesor guatemalteco don Rafael Alvarez, que mereció la calificación preferente; y 2º—Que por la respectiva Secretaría se tomen las disposiciones necesarias y relativas a la adjudicación del premio que corresponde al autor de la Música, porque el autor de la letra manifestó renunciar a él deseando permanecer anónimo.—Comuníquese.—*Reyna Barrios.*—El secretario de Estado en el Despacho de Instrucción Pública.—*P. Morales.*»

Carta del maestro Luis Felipe Arias

«Caro Rafael:

Le remito con mis parabienes la copia certificada del acta levantada por los del Jurado para la Música del Himno Nacional.

Dispense si no me había apresurado a hacerlo pero mis ocupaciones no me dejan ni un cuarto de hora libre.

Repitiéndole mis felicitaciones, tengo el gusto de suscribirme de Ud. Atto. y S.S.—*Luis F. Arias.*»

Tercer Certamen

Dos profesores que tomaron parte en el certamen, elevaron queja al Presidente Reyna Barrios, diciéndolo que Alvarez se había ganado al Jurado, de consiguiente el concurso había sido parcial. Nota: las contraseñas de estos autores eran "El Autor" y "Paz y Libertad".

Alvarez, no conoció al señor Manuel Soriano Sanchis, al señor Disconzi, persona seria y al maestro Arias, muy respetable poco los trataba.

El Presidente Reyna Barrios, invitó al maestro y notable pianista Reynaldo Brugnoli y a otros músicos, que nunca se supo quiénes eran, a la Casa Presidencial, situada en la esquina de la 11^a Ava. y 9^a calle oriente.—Asistió el gabinete del Presidente a la nueva audición, de los himnos.

Concluido el acto de tocar todos los himnos, Reyna Barrios suplicó a los profesores pasar a la inmediata pieza para discutir el asunto y después dijeran al Presidente el resultado de su discusión. Esta consitió, en que el señor Brugnoli y compañeros se adhirieran en un todo a lo dicho por el Jurado: Soriano, Disconzi y Arias.

Conciertos con música actual de Guatemala

14 de septiembre de 1996

Jorge Sarmientos

Micropreludio para orquesta

Orquesta Sinfónica de la Universidad de Sao Paulo

Jorge Sarmientos, director

Sala de Convenciones de la Universidad

Sao Paulo, Brasil

19 de noviembre de 1996

Dieter Lehnhoff

Canto IV para cuarteto de clarinetes

Cuarteto de Clarinetes de Caracas

Octavo Foro de Compositores del Caribe

Sala José Félix Ribas, Teatro Teresa Carreño

Caracas, Venezuela

23 de noviembre de 1996

Igor de Gandarias

Encuadres (1995) para cuarteto de percusión

Grupo de Percusión de la Orquesta Simón Bolívar

Edgar Saume, director

Octavo Foro de Compositores del Caribe

Sala José Félix Ribas, Teatro Teresa Carreño

23 de noviembre de 1996

Dieter Lehnhoff

Preámbulum para orquesta

Orquesta Sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho

Rafael Jiménez, director

Octavo Foro de Compositores del Caribe

Sala José Félix Ribas, Teatro Teresa Carreño

Caracas, Venezuela

10 y 12 de julio de 1997

Jorge Sarmientos

Sexteto No. 1 (1956)

Sexteto No. 2 (1965)

Quinteto de Vientos de Costa Rica
Gertrudis Fetermann Rotkopf, piano
Instituto Guatemalteco Americano/
Auditorium Juan Bautista Gutiérrez
Universidad Francisco Marroquín

12 de julio de 1997

David de Gandarias

Senderos del Hormigo

Marimba de Concierto del Ministerio de Cultura
David de Gandarias, dirección general
Museo Colonial
La Antigua Guatemala

14 de agosto de 1997

Joaquín Orellana

Ante Par III para soprano, coro y orquesta

Canción de Imbervalt para orquesta de cuerdas

Tanajunarín (Ritual de Origen) para coro mixto a capella

Lisbeth Tiu, soprano

Coro Victoria; Orquesta Sinfónica Nacional

Joaquín Orellana, director

Auditorium del Conservatorio

Ciudad de Guatemala

28 de agosto de 1997

Fernando Sosa

Pequeña Sinfonía en Sol Mayor

Fantasia Sacra

Orquesta Sinfónica Nacional

Fernando Sosa, director
Auditorium del Conservatorio
Ciudad de Guatemala

28 de agosto de 1997

Edgar Rivera

*Solo Concertante «Fantasia Maya Quiché» para marimba y
orquesta*

Marimba del Ministerio de Cultura
Orquesta Sinfónica Nacional
Nestor Arévalo, director
Auditorium del Conservatorio
Ciudad de Guatemala

28 de agosto de 1997

Paulo Alvarado

Concierto para marimba y orquesta sinfónica

Lester Homero Godínez, marimba
Marimba Nacional de Concierto
Orquesta Sinfónica Nacional
Igor Sarmientos, director
Auditorium del Conservatorio
Ciudad de Guatemala

28 de agosto de 1997

Igor de Gandarias

Desde la Infancia

Orquesta Sinfónica Nacional
Igor de Gandarias, director
Auditorium del Conservatorio
Ciudad de Guatemala

28 de agosto de 1997

Benigno Mejía

«Son» de la «Suite Regional»

Orquesta Sinfónica Nacional

Nestor Arévalo, director

Auditorium del Conservatorio

Ciudad de Guatemala

14 de septiembre de 1997

Igor de Gandarias

Circunstancial II

Mayastral

Coro de la Inmaculada Concepción

Ensamble de Percusión

Igor de Gandarias, director

Salón Dorado, Teatro Nacional

Ciudad de Guatemala

29 de octubre de 1997

Benigno Mejía

Poema Sinfónico «20 de Octubre»

Banda Sinfónica Marcial

Nery Cano Arreaga, director

Auditorium «MacVean» de la Universidad del Valle

Ciudad de Guatemala

31 de octubre de 1997

Dieter Lehnhoff

Cantares del Llano

Orquesta de la Universidad del Valle de Guatemala

Auditorium «MacVean» de la Universidad del Valle

Ciudad de Guatemala

Perfiles

Rafael Vásquez, musicólogo y compositor

Dieter Lehnhoff

Una de las personalidades más destacadas en la música de Guatemala durante la primera parte del presente siglo es sin lugar a dudas Rafael Vásquez. Lamentablemente, como ha ocurrido con muchos guatemaltecos ilustres, tan solo medio siglo ha bastado para sumir su nombre y su figura casi por completo en el olvido. No obstante, la importancia de su obra (tanto en lo teórico, histórico y pedagógico como en lo artístico) es enorme, y exige la renovada atención de los estudiosos de la música guatemalteca e hispanoamericana. No solamente fue un connotado pianista y compositor, y sobresalió como director de bandas y de orquestas, sino dejó documentado el desarrollo de la música en el país en su importantísimo libro *Historia de la Música en Guatemala*, terminado en 1929. Es gracias a esta obra que todavía es posible recordar los nombres de tantos músicos que hubieran podido desaparecer por completo de la memoria.

Rafael Vásquez nació en la Ciudad de Guatemala el 3 de mayo de 1885. Sus estudios de piano y composición los realizó con el famoso maestro Luis Felipe Arias en el Conservatorio Nacional; desde su ingreso en ese establecimiento educativo a la edad de trece años impresionó a sus maestros y condiscípulos por su extraordinaria memoria auditiva. A partir de 1906 empezó a presentarse como solista del piano, tocando obras virtuosísticas del repertorio que había estudiado con Arias. En este tiempo ya incluyó en sus programas obras originales como su «Vals de Concierto *Lidy*» en los recitales que ofrecía ante un

público entusiasta entre el cual se encontró alguna vez el mismo dictador Manuel Estrada Cabrera.

En 1914 hizo un viaje de observación a los Estados Unidos, donde tuvo la oportunidad de realizar estudios avanzados de teoría musical y musicología. A su regreso a Guatemala en 1916 se dedicó a la dirección de orquesta, presentando óperas en el Teatro Variedades al frente de la compañía de Inés Beruti.

A partir de 1920 estuvo en Quetzaltenango, donde fue director titular de la Banda Militar y también de la Banda de la Policía. A su regreso en la capital y durante el resto de esa década también se dedicó a la publicación de métodos didácticos en los cuales incluía trabajos de sus colegas como José Castañeda, Salvador Ley y Georgette Contoux de Castillo. Su influencia en la vida musical de Guatemala se hizo sentir también en los aspectos organizativos, ya que fue fundador de la Unión Musical, cuyos destinos dirigió durante varios años. Durante su tiempo al frente de ese organismo se formó la Orquesta de la Unión Musical, y se hicieron grandes homenajes a Jesús Castillo (1924, con el estreno parcial de la ópera *Quiché Vinak*) y al centenario de Beethoven (1927).

Como compositor, Vásquez cultivó inicialmente la música virtuosística para piano, escribiendo piezas como «Invitación a la Polonesa», «Vals de concierto», «Berceuse», «Minueto», «Romanza» y otras. También incursionó con éxito en los géneros corales y sinfónicos: en efecto, fue pionero en lo referente al cine, componiendo la música para la primera película documental sobre Guatemala, estrenada en el Teatro Colón en 1917 con la participación en vivo de coros y la orquesta completa. Otras composiciones suyas que tuvieron mucho éxito en su tiempo fueron los «Cincuenta cantos» para coro mixto, la cantata «Belice Redenta» para coro y orquesta, y el poema sinfónico «Oda a la Independencia», terminado en 1940.

Entre sus obras musicológicas se destacan los «Ensayos sobre Estética y Crítica Musical» que quedaron inéditos, pero que nos enteramos con beneplácito que pronto serán publicados por la Editorial Cultura. La otra obra magna es la ya mencionada *Historia de la Música en Guatemala*, publicada en forma póstuma por la Tipografía Nacional en 1950, la cual incluye invaluable información histórica sobre diversos aspectos de la música en el país, especialmente desde principios del siglo XIX hasta finales de la década del 1920.

Rafael Vásquez falleció a la prematura edad de 56 años, el 24 de agosto de 1941. Su sobresaliente figura de pensador y artista debe revalorarse como uno de los muchos ejemplos dignos de emular que tiene la Historia de Guatemala.

El compositor Enrique Solares

Dieter Lehnhoff

Una de las personalidades más interesantes de la música guatemalteca durante el siglo XX es la del compositor Enrique Solares. Nacido en la ciudad de Guatemala el 11 de julio de 1910, Solares estudió con destacados maestros en su ciudad natal. Sus primeras lecciones de piano las recibió de Leonor Orellana, siguiendo más adelante las enseñanzas de los virtuosos pianistas Georgette Contoux de Castillo y Raúl Paniagua en el Conservatorio Nacional. También cursó la disciplina de la composición con el maestro José Castañeda, uno de los compositores guatemaltecos más influyentes de la época. A los 18 años, Enrique Solares ya era considerado una promesa de la música nacional; la *Revista Musical de Guatemala* publicó su fotografía en la portada de su sexto número, correspondiente a marzo de 1928, dedicándole un alentador artículo al joven artista.

Poco después una beca lo llevó a San Francisco, California, donde continuó sus estudios de piano con el maestro Ernest Bacon. En 1936 Solares cruzó por primera vez el Atlántico, tomando residencia en Praga. En esta ciudad conoció a la joven Vera Millerova, con quien contrajo nupcias, y se quedó viviendo en la capital checoslovaca por más de seis años (1936-1942). En esa ciudad de extraordinaria tradición musical Solares siguió sus estudios avanzados con los maestros Vilem Kurz y Jaroslav Kricka. Viajó a Roma para aprovechar las enseñanzas del famoso Alfredo Casella, con quien también estuvo durante los cursos de la Academia Cigiana de Siena que se celebraron durante los veranos de 1941 y 1942. Para ese entonces, Solares era ya un hombre de vasta cultura que

dominaba además de su natal castellano otros cuatro idiomas: el checo, el italiano, el francés y el inglés.

De regreso en Guatemala en 1943, el maestro Solares desarrolló un intenso programa de trabajo: fue catedrático de piano del Conservatorio Nacional por cinco años, e impartió clases privadas; escribió crítica musical para *El Imparcial*, y fue director musical y pianista de la Radio Nacional TGW. Al mismo tiempo, sus obras empezaron a ganar premios: se acreditó el premio único del concurso de música sacra de 1943 con su *Te deum* para coro mixto y órgano, y su *Partita* para orquesta de cuerdas (1947) obtuvo el primer premio del Certamen Nacional Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes. Esta obra fue una de las favoritas del compositor, siendo interpretada por orquestas de prestigio en festivales internacionales como el de Cartagena, Colombia (1948), y el de Madrid (1964).

Otras composiciones de Enrique Solares que fueron premiadas en Guatemala son la *Suite* para piano (1954), las *Cuatro ofrendas* (1955) y los *Cuatro disparates* (1955) para piano; un *Cuarteto Breve* para cuerdas (1957); la *Sonata* para violín solo (1959); y el *Cuarteto* para cuerdas y voz de bajo (1960) sobre dos sonetos de Miguel Angel Asturias ("¡Serenas esas frentes!" y "¡Salve, Baco!").

A mediados de 1948 Enrique Solares ingresó al servicio diplomático de Guatemala, una carrera que duró hasta 1982. Durante 34 años desempeñó diferentes puestos en las Embajadas de Guatemala ante los gobiernos de Italia, Bélgica, Francia (cuando era embajador Miguel Angel Asturias) y España. No fue sino hasta 1984 que volvió definitivamente a Guatemala, donde vivió dedicado a la enseñanza privada. En esos últimos años de su vida recibió diversas distinciones, honores y homenajes, como el Emeritissimum de la Universidad de San Carlos y varios recitales de pianistas guatemaltecos cuyos programas incluyeron exclusivamente obras de él.

En 1990, el Ministerio de Cultura editó un disco de larga duración que incluyó dos de las composiciones de Solares —el conocido *Estudio en forma de marcha*, y el *Preludio en Re*— interpretadas por el pianista Juan de Dios Montenegro. Otra de sus composiciones grabada anteriormente fue su *Ofrenda a Fernando Sor*, en un disco de la firma francesa *Erato* interpretado por el guitarrista español Nicolás Alfonso, un intérprete que estrenó varias otras obras de Solares para su instrumento.

El maestro Enrique Solares falleció el 3 de septiembre de 1995, a la edad de 85 años, en la Ciudad de Guatemala, al final de una larga y dolorosa enfermedad. Su obra musical, llena de vitalidad y muchas veces de un refrescante sentido del humor, es uno de los patrimonios nacionales que deben publicarse y cultivarse para no caer en el injusto olvido.

La propuesta estética de Joaquín Orellana

Dieter Lehnhoff

Una propuesta para la creación musical actual, la cual también incide sobre el futuro, es la que ha planteado el compositor guatemalteco Joaquín Orellana. Este músico inició su carrera en los años 50 y 60 con una serie de obras vocales e instrumentales de sólido oficio que delataban ya su especial sensibilidad sonora, hasta que en 1967 descubrió las inusitadas posibilidades de las nuevas sonoridades cuando estudió en el Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires, Argentina. El contacto con las nuevas corrientes de vanguardia que experimentó en ese período amplió decididamente la gama de recursos que emplearía en adelante en su lenguaje musical.

A su regreso a Guatemala, Orellana se encontró con una realidad que contrastaba con sus experiencias recientes: para la realización de obras nuevas que evocaran ese novedoso universo sonoro, en Guatemala le hacía falta el necesario equipo técnico. El dilema estaba en que, dado que su orientación estética había cambiado desde su fundamento, un regreso a las anteriores prácticas de la música académica y sinfónica por de pronto parecía imposible. Lo resolvió con peculiar creatividad, inventando y construyendo una serie de nuevos instrumentos capaces de realizar ese nuevo mundo que había surgido en su imaginación, con los cuales se proponía a la vez establecer un claro nexo con la identidad cultural de Guatemala y Latinoamérica.

A mediados de 1973 Orellana organizó una agrupación a través de la cual se hizo posible la producción en vivo de mundos sonoros que previamente habían sido factibles solamente a través de montajes electroacústicos. Esta agrupación constaba

de aproximadamente cincuenta integrantes, quienes, divididos en varios grupos, manejaban instrumentos desarrollados por el compositor, tanto los percutivos como la *sonarimba* y el *tortu-cir*, como también aerófonos como el *prear*. En adición, los integrantes participaban en la generación de sonidos vocales colectivos. En ese y los siguientes años surgieron obras como *Primitiva grande* y *Humanofonía II*.

Más tarde se incluyeron sonidos electroacústicos o también, en forma ocasional, fuerzas tradicionales: en la *Cantata dialéctica* (1974), por ejemplo, se contraponen una orquesta sinfónica y coro mixto tradicionales al ensemble que desarrolla sonoridades propias del estilo dentro del marco de acciones escénicas. En las obras escénicas definidas por el compositor como "música-acción" como *Tzulumanachí* (1979) y *Santanadasatán* (1980) se explora aún más el componente escénico: la coreografía y la conducta corporal individual durante la ejecución instrumental también están fijadas en la partitura.

Las trágicas particularidades de la realidad social y etnocultural cotidiana de Guatemala encuentran continua expresión en las obras de Orellana. Un ejemplo sobresaliente de esto es la obra electroacústica *Imposible a la x (Imágenes de una historia en redondo)* de 1980, estrenada y premiada en Europa, que se ocupa en forma directa e inmisericorde con la situación de los derechos humanos en Guatemala. También obras de concepción más camerística como *Híbrido a presión* (para dos flautas travesas y conjunto de voces, instrumentos especiales y cinta magnética) representan esta orientación. En ellas se exige de los ejecutantes el manejo de varios objetos sonoros y la entonación de lamentos vocales sobre fonemas indígenas.

La construcción de objetos y "esculturas sonoras" derivadas de las características de instrumentos autóctonos y especialmente de la marimba, trajo consigo un trabajo intensivo

con este instrumento, considerado en el país el instrumento nacional. Como consecuencia de esta preocupación, otras dimensiones de la marimba, más allá de lo puramente constructivo, cobraron interés y dieron el estímulo para la composición de la *Evocación profunda y traslaciones de una marimba* (1984). En esta obra se observa la concertación del conjunto de marimba tradicional (marimba, tenor de marimba, más contrabajo y tambor) con un nutrido coro/orquesta de instrumentos especiales; ambos grupos interactúan alrededor de una recitación de un poema del compositor dedicado a la marimba.

En los últimos años, Orellana ha desarrollado otra serie de lúdicos, imaginativos y exóticos objetos sonoros que hacen posible incursionar en su onírico mundo musical. Si bien es cierto que estos objetos sonoros únicos —que son fabricados artesanalmente y usados casi exclusivamente para la interpretación de las obras del mismo compositor— aun no han alcanzado una divulgación y reproducción a gran escala ni la atención organológica que se merecen, es un hecho indiscutible que la propuesta estética de Orellana ha ejercido, desde hace ya dos décadas, una decidida influencia en toda una generación de compositores en toda América Latina.

Crónicas

Música para los jóvenes

Dieter Lehnhoff

Pocos son los filósofos, científicos sociales y educadores que a lo largo de la historia de la cultura universal no han reconocido que el comportamiento de hacer música es uno de los más estructurados que se pueden observar en el ser humano. En efecto, para generar los sonidos que conforman una composición —sea ésta previamente compuesta o esté siendo improvisada en el momento—, se requiere de un alto grado de coordinación, tanto a nivel individual como de grupo, habilidades que pueden adquirirse solamente a través de la mayor perseverancia y disciplina.

Como fenómeno físico, la música en sí no es ni más ni menos que la presentación sonora de relaciones matemáticas, las cuales pueden combinarse de infinitas maneras diferentes para crear configuraciones sonoras, que pueden llegar a ser obras de arte. La percepción de estas obras estimula una amplia gama de sensaciones en la mente, a través de las cuales es posible trascender los niveles cotidianos de la experiencia humana.

Usando la comparación de Goethe, quien decía que "la arquitectura es música congelada", podemos decir que "la música es arquitectura hecha sonido". Con la arquitectura, la música tiene en común la característica de transmitir la sensación de progresión, de estructura y de orden, a través de algo tan aparentemente efímero como lo son sonidos en el tiempo.

Es tanto por esta característica de transmitir orden, como también por las sensaciones que es capaz de evocar, que la música ha despertado a lo largo de los siglos tanto interés en

seres humanos de todas las proveniencias y estilos de vida, generación tras generación.

Como transmisora de orden y estructura, la música ha sido recomendada desde la antigüedad para la educación de los jóvenes; en efecto, Aristóteles clasificó los ocho modos melódicos de la música griega de acuerdo al efecto benéfico que eran capaces de ejercer sobre las distintas facetas de la personalidad en formación de la juventud. Durante el Medioevo, la música formaba parte de las siete artes liberales, cuyo grupo superior o *quadrivium* estaba conformado por la aritmética, la música, la geometría y la astronomía. (El grupo inferior o *trivium* estaba integrado por la gramática, la lógica y la retórica).

En tiempos más recientes y específicamente en el medio guatemalteco, por lo general no se le ha concedido a la música el lugar preferencial que le corresponde en la educación de la juventud; quizá ante la avalancha de otros conocimientos que se han hecho indispensables en un mundo pragmático, la música se ha visto relegada a un lugar más bien periférico en la formación de los jóvenes, quienes en compensación buscan saciar su natural sed musical con cualquier producto que encuentren entre la inmensa oferta de engendros que emanan del cuadrante de la radio comercial.

Las excepciones a esta situación en la educación musical son contadas, pero no por ello menos impresionantes. En Guatemala fue muy importante la formación de la Sinfónica Juvenil, llevada a cabo a partir de 1970 por el profesor Manuel Alvarado con un grupo de entusiastas jóvenes, maestros y padres de familia. Actualmente hay en Guatemala más de una docena de grupos de maestros que con la ayuda de sus instituciones educativas han logrado formar e impulsar agrupaciones juveniles. Muchos de ellos participaron en el *I Festival de Orquestas y Bandas Jóvenes*, organizado en septiembre de 1996 por el Departamento de Música de la Universidad del Valle de

Guatemala. De allí surgió, en enero de 1997, un taller de orquesta impartido por un grupo de maestros venezolanos a un centenar de jóvenes músicos guatemaltecos. En el excelente concierto de clausura, el director Ulises Ascanio demostró lo que se puede lograr en solamente diez días de arduo trabajo. El taller a su vez motivó la formación de una nueva orquesta juvenil que se ha llamado Orquesta Sinfónica "Jesús Castillo". Esta agrupación está integrada por alrededor de setenta jóvenes; se encuentra actualmente bajo la dirección musical de Igor Sarmientos y la coordinación de Isabel Ciudad-Real, contando con el apoyo de varias entidades nacionales e internacionales en Guatemala y Venezuela, a cuyo movimiento de orquestas juveniles está afiliada.

En octubre de 1997 el Departamento de Música de la Universidad del Valle organizó el *II Festival de Orquestas y Bandas Jóvenes*, en el cual participaron las siguientes agrupaciones de Guatemala: Orquesta Sinfónica Infantil, Orquesta Sinfónica Juvenil, Orquesta Sinfónica "Jesús Castillo", Orquesta de Cámara del Colegio Americano, Orquesta de Cámara de la Universidad del Valle, Banda Sinfónica Marcial, Banda Sinfónica del Conservatorio Nacional, Banda de la Escuela Militar de Música "Rafael Alvarez Ovalle", Banda del Colegio San Sebastián y algunas otras. De esa manera se estimuló de nuevo a los jóvenes estudiantes de música a compartir la experiencia de tocar, en un festival, con muchas otras agrupaciones orquestales juveniles que trabajan en el país.

Estos esfuerzos, dotados del debido apoyo institucional, fortalecerán el ejercicio y la apreciación de la música clásica entre los jóvenes. Los frutos, en forma de un importante desarrollo social, se podrán ver a corto plazo.

De vales, marimbas y violines

Dieter Lehnhoff

El vals fue sin lugar a dudas la música favorita para los chapines de fines del siglo pasado y principios del presente. Los vales europeos y criollos que reinaban en los salones de las casas solariegas, los palacios de los patricios, los kioscos de las plazas y aún en los más modestos puntos de reunión popular fascinaban y atraían, dejando su sello indeleble en la vida social de la capital y de los pueblos. Su ritmo de 3/4 se prestaba para expresar con una elegancia sin igual desde el sentimiento más melancólico y tierno hasta el más entusiasta y exuberante. De allí que muchos compositores escribieran vales con títulos no solamente amorosos, sino también cívicos o paisajísticos. Uno de los vales más famosos fue *La flor del Café*, compuesto por Germán Alcántara (1863-1911). Esta obra pertenece al género del "vals de cuatro números", que consta de una introducción lenta, cuatro vales y una "coda" en la cual se vuelven a recapitular los principales temas de los números anteriores. Desde luego fue compuesto para piano, uno de los instrumentos favoritos de los melómanos de la sociedad; en esa forma también fue impreso en Leipzig, Alemania, con una portada a todo color que incluía hojas y frutos del café, y el rostro de una de las jóvenes bellezas de la capital guatemalteca. La versión impresa hizo que su circulación fuera amplísima.

La marimba, que en 1894 había sido dotada de teclados cromáticos por el constructor quetzalteco Sebastián Hurtado y el compositor capitalino Julián Paniagua Martínez (1856-1946), tenía a partir de entonces acceso a toda la música escrita para piano. Los marimbistas en efecto no tardaron en percatarse de la belleza de muchos vales que tocaban las bandas, las

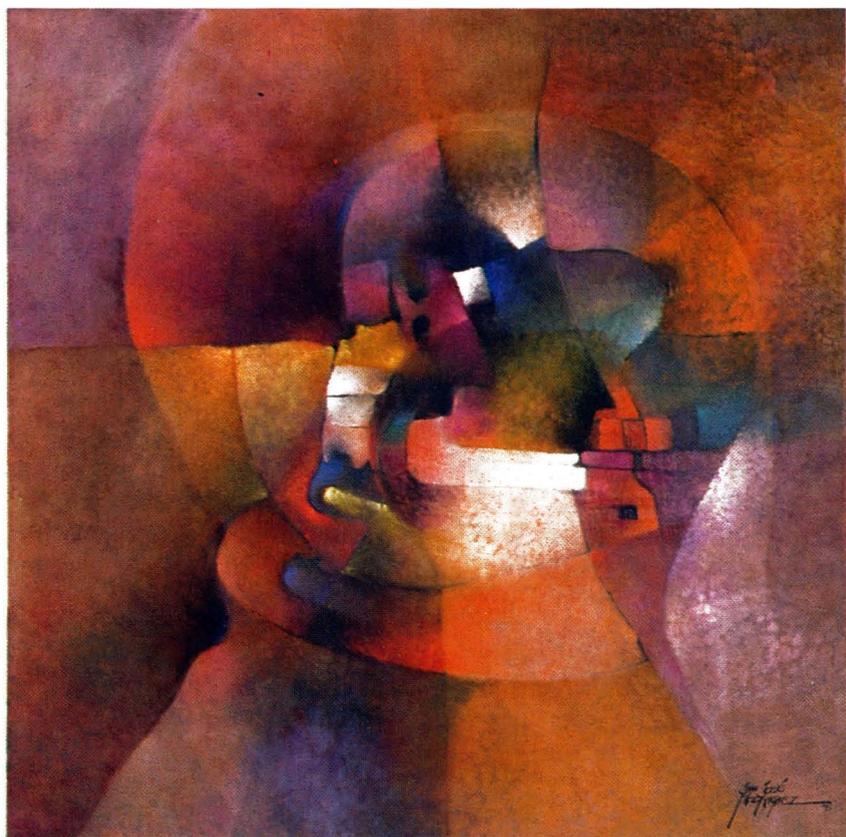
orquestas de salón y los pianistas, y rápidamente aprendieron vals tras vals.

Uno de los fenómenos más característicos de la marimba es que ha tenido que asimilar de esa manera una amplísima gama de estilos. Así, se adueñó no solo del vals, sino de muchos otros bailes de moda como el schotís, la mazurca, la polka y el foxtrott. Lo más asombroso es que este repertorio ha sobrevivido intacto hasta nuestros días; de tal manera, en una boda o reunión social amenizada por una marimba se puede pedir cualquiera de los vales de principios de siglo, y los músicos lo tocarán sin titubear. No solamente se saben los más famosos como la misma *Flor del Café*, o la *Luna de Xelajú*, de Paco Pérez, sino tocan sin pestañear *Noche de Luna en las Ruinas* o *Recuerdos de un amigo* de Mariano Valverde tan bien como las composiciones más recientes de los hermanos Bethancourt, los Hurtado y tantísimos otros de nuestros talentosos compositores marimbistas.

También las bandas militares y las orquestas de salón sucumbieron a los encantos del vals, y todo violinista manejaba el repertorio de vales con la naturalidad con la que lo dominan los marimbistas. Más de alguno de ellos habrá llevado su violín a una fiesta y se habrá unido a los músicos de la marimba, añadiendo el sonido de las cuerdas a la del hormigo.

Sin embargo, esta práctica pasó al olvido. Por eso fue inesperado lo que ocurrió la semana pasada en un concierto de música guatemalteca que alternadamente ofrecieron el Ensemble Millennium (con música barroca guatemalteca) y la Marimba del Ministerio de Cultura (con música folklórica y popular). Por sugerencia del Rector de la Universidad Rafael Landívar, Lic. Gabriel Medrano Valenzuela, como último número se unieron ambos grupos, marimba y violines, para tocar en el escenario justamente *La Flor del Café*. El público —conformado por rectores de universidades jesuitas de toda Iberoamérica y otros notables académicos nacionales, entre ellos el Ministro de

Cultura— ofreció prolongadas ovaciones de pie. Para los integrantes del Ensemble Millenium y de la Marimba del Ministerio de Cultura fue una vivencia musical estimulante y trascendental, que nos hermanó en nuestra identidad y nos hizo descubrir una vez más la enorme calidad musical de los compositores del pasado guatemalteco.



Abstracción.
Óleo en tela. 48" x 48".



#109434

CULTURA DE GUATEMALA
Revista cuatrimestral fundada en 1980.

Publicación de la Universidad Rafael Landívar
Apartado postal 39-C, Guatemala, C.A.

"CARÁCTER DE LA REVISTA
CULTURA DE GUATEMALA"

Recoge en sus escritos las experiencias académicas y los problemas que interesan en su conjunto a la Universidad Rafael Landívar de Guatemala. Refleja, por tanto, el pensamiento de esta Universidad, con el pluralismo de orientaciones que la caracterizan, dejando a las diferentes unidades académicas la libertad de opinar y expresarse, desde el punto de vista de su disciplina específica. Pero se propone ser, en cierta forma, una revista multidisciplinaria, obligando al investigador a tener en cuenta los demás puntos de vista de la Comunidad Universitaria. La revista dirige su mensaje a la misma URL, en primer lugar: a sus catedráticos, estudiantes, autoridades y personal auxiliar; pero se afirma la preocupación por servir a la unidad nacional, a la realidad viviente de los grupos humanos que la integran hoy, como a sus tradiciones técnicas, artes y pensamiento, que son la plataforma histórica de cualquier nueva creación.

Los artículos que estudien las relaciones culturales, los problemas poblacionales, los problemas energéticos y el patrimonio histórico y estético de la nación, tendrán prioridad en esta publicación. Se pondrá énfasis en aquellos estudios que aporten ideas nuevas y enfoques originales y planteamientos de soluciones, proyectos para el mejoramiento de nuestros intercambios en favor de lo humano, la convivencia, la armonía y la esperanza para todos, de mejores relaciones personales, laborales y actividades de beneficio común.