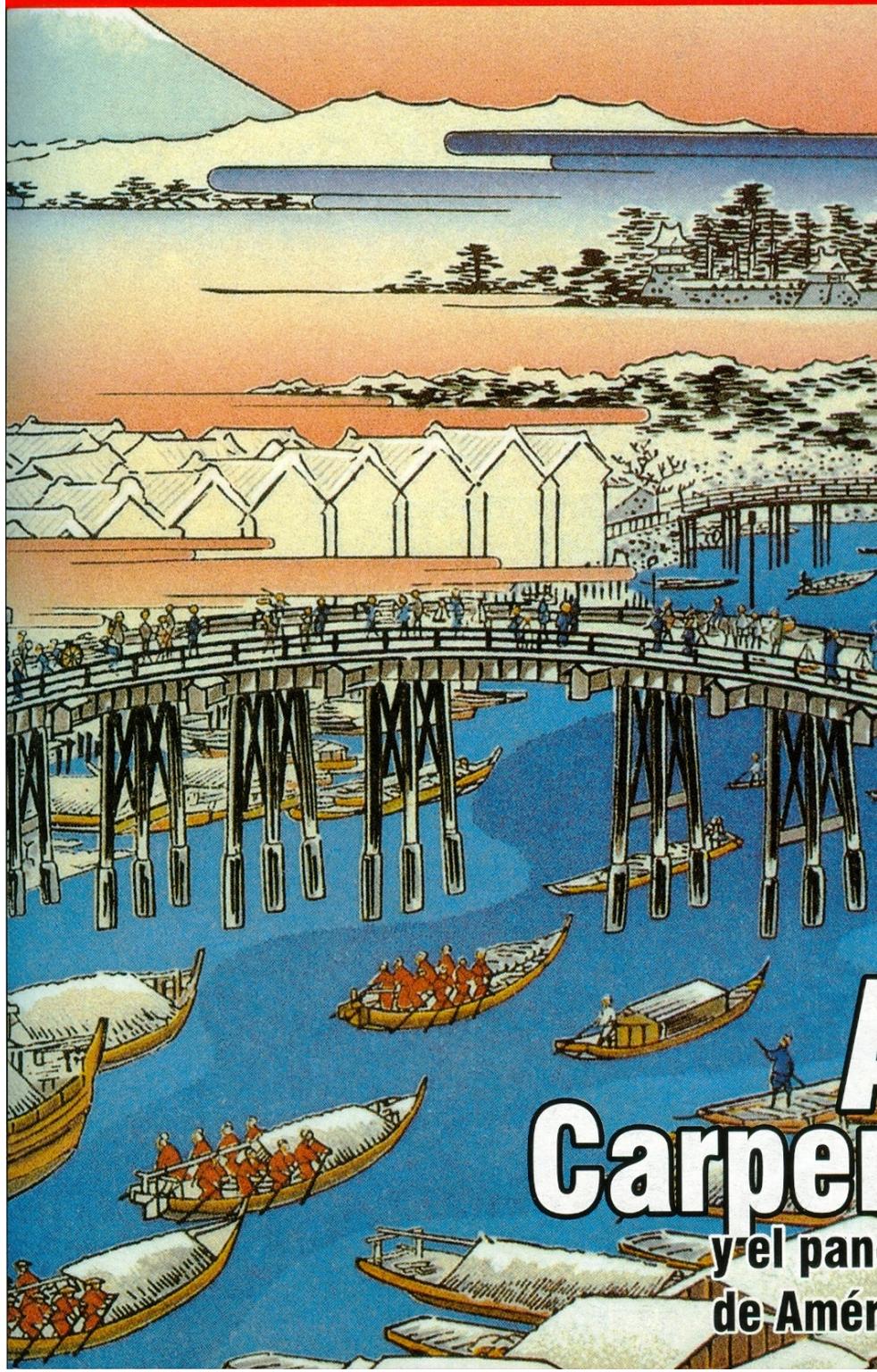


ALMA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA MATER AGENDA *Cultural*



本

Japón ◀
visita la
Universidad
Programación

La
Música ◀
según
García Márquez

Alejo
Carpentier
y el panorama musical
de América Latina

Presentación

El eminente novelista y ensayista cubano Alejo Carpentier llega a las páginas de **Alma Máter Agenda Cultural** con un interesante texto que nos introduce en el panorama musical de América Latina.

A su vez, Gabriel García Márquez nos deleita, en su inigualable prosa, con una nota en la que establece una interesante relación entre la música "culto" y la música "popular".

Hacemos de esta manera un Homenaje a la Música, una de las expresiones artísticas que han acompañado al hombre a través de todos los tiempos, y que además de enriquecerlo espiritualmente, ha contribuido al desarrollo de las diferentes culturas.

Nuestros lectores encontraran, así mismo, la variada programación que la Universidad ha preparado con motivo de la Semana Cultural Asiática, Capítulo Japón.



América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música

Por: Alejo Carpentier

Para quien estudia la historia musical de Europa, el proceso de su desarrollo resulta lógico, continuado, ajustado a su propia organicidad, presentándose como una sucesión de técnicas, de tendencias, de escuelas ilustradas por la presencia de creadores cimeros, hasta llegar a través de logros sucesivos, a las búsquedas más audaces del tiempo presente. Desde el momento en que los sonidos de voces o de instrumentos comienzan a ser fijados en signos legibles (sin tenemos que remontar a raíces más remotas cuyo examen requiere otro proceso analítico) puede seguirse, sin dudas ni vacilaciones, el ya larguísimo camino de su función artística, siglo a siglo, con ayuda de una amplia literatura teórica - textos y tratados - correspondiente a cada

época. El origen y crecimiento de la polifonía, la estructuración de formas, la afirmación de los estilos y géneros, la biografía particular de los instrumentos, la formación y desarrollo de la orquesta sinfónica, de la ópera, del drama lírico, se integran en un encadenamiento de hechos perfectamente coherente y claro -por no decir dialéctico-, allí donde cada innovación responde a una necesidad, cada característica se debe al espíritu de una época, cada personalidad desempeña un papel de mayor o menor importancia en cuanto a eficiencia composicional o aportación estética. En más de diez siglos de música europea, no hay misterios ni accidentes. Enriquecimiento gradual, sí, debido al intercambio de ideas, la polémica estimulante, y un mayor conocimiento del mundo... Los compositores europeos que más

presumieron de revolucionarios se apresuraron siempre, al exponer sus conceptos, a demostrar que tenían antecesores en siglos pasados, buscándose abuelos, a veces, en el mismo Medioevo. Si Monteverdi, Gabrieli, o Guillaume de Machaut o el viejo Perotino vinieron a salir de un largo olvido en este siglo XX, ello se debe en mucho, no hay que olvidarlo, al culto repentinamente rendido a su memoria por parte de músicos contemporáneos nuestros que se las daban de "vanguardistas" -aunque sin rechazar, en bloque, la herencia de una tradición, por aquello de que, como bien lo dijo Stravinsky: "Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido; es una fuerza viviente que anima e informa el presente."

Cuando nos enfrentamos



con la música latinoamericana, en cambio, nos encontramos con que ésta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado. Hoy, por ejemplo, nos resulta mucho más fácil entender y explicar la obra de un Schoenberg - pongamos por caso- que la de un Héctor Villa-Lobos. El maestro vienes es cabo de raza de una muy añeja familia intelectual; el maestro brasileño, en cambio, es una fuerza natural que irrumpió en el

panorama artístico de un continente sin que nada anunciasi su llegada -puesto que las músicas escritas en su país, en décadas anteriores, no se le constituyan en antecedentes. El atonalismo es una resultante cabal -casi inevitable- de lo que venían haciendo, en Europa Central, los músicos de fines del siglo XIX. La obra de Villa-Lobos, en cambio, es un caso fenomenal, espontáneo, sorpresivo, por cuanto resulta un producto aparentemente imposible de lo primigenio y telúrico amaridado con las técnicas más avanzadas que, en una época, pudieron venimos del Viejo Continente. Se nos dirá, desde luego, que tal simbiosis se observa en la obra de todos los compositores que, en esta época, aquí o allá, trabajaron con materiales folklóricos. Pero debe reconocerse que la "onda folklórica" que recorrió el mundo entero - puesto que tanto se observó en Europa, como en los Estados Unidos y América

Latina- en los años 1920-40, fue en realidad de muy corta duración, dejando, como creaciones válidas, duraderas, conservadas (y ejecutadas, que es lo más importante) aquéllas que, desprendiéndose del documento cazado aunta de lápiz, mejor expresaron la verdad profunda del compositor, de modo a menudo metafórico, exento de todo "tipismo", sin que esto excluyera un sustrato racial -significado nacido entre fronteras pero fijado en un significante de alcance universal. Y ese desprenderse del *folklore*, salvaguardando sin embargo las pulsiones auténticas del ente creador, es tendencia que se observa, actualmente, en los mejores músicos de las nuevas generaciones

latinoamericanas. No queremos citar nombres por no incurrir en omisiones debidas al hecho de que, en muchos países nuestros, la edición de partituras y de discos apenas si empieza a manifestarse en una

los instrumentos de Europa, de África y de América, se habían encontrado, mezclado, concertado, en ese prodigioso crisol de civilizaciones, encrucijada planetaria, lugar de sincretismos, trasculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas, que era el Nuevo Mundo. El ya viejo romance hispánico se mezclaba con las percusiones africanas, y con elementos de expresión sonora debidas al indio -aunque, en lo melódico, en el melos, el indio permaneciera más fiel a las ancestrales tradiciones de escalas (y esto se observa todavía a todo lo largo del espinazo andino) distintas del sistema en que estaban concebidas las músicas venidas de Europa...

actividad continuada - cuando no carecen totalmente los compositores de tales medios de difusión de sus obras. Pero, anticipándonos a quienes vengan a objetar que el interés despertado en los jóvenes por las técnicas nuevas -incluyendo la música electrónica- viene a destruir todo acento racial, responderemos que en numerosísimas obras de compositores cuyos nombres no habrán de citarse aquí (por no establecer una tabla de valores favorecedora de quienes ya disponen de imprentas y equipos grabadores para difundir su música), se percibe siempre un dejo nacional, más o menos marcado, tras del medio de expresión escogido. En partituras al parecer "cosmopolitas" por el aspecto exterior, corre sangre de talo cual país de nuestro continente. Es, aquí, un modo de usar la percusión; es, allá, el impulso rítmico; es, más allá, el asomo de una escala, de una cadencia característica, de una sonoridad peculiar; o bien, el "collage" revelador, la índole del trazo, el humorismo del decir, la melancolía de un clima. O, simplemente, el contenido de un texto claro, imprecatorio, vengador, clamado por un cantante o por un coro... No se es "nacional" ni "nacionalista" por citar un tema folklórico. Una melodía presentada por un famoso musicólogo argentino, en libro suyo, como tema de "candombe" colonial, es cantada en

México, en tiempo más lento, como canción sentimental. Una conocida romanza colombiana pasó por cubana, durante mucho tiempo, al ser reeditada en La Habana, con ligeras modificaciones rítmicas en el acompañamiento... Cuando Debussy y Ravel escribieron "Habaneras", siguieron siendo tan franceses como franceses eran los "salvajes" de América que hizo bailar Rameau en sus "Indias Galantes". El "Dies Irae" del canto gregoriano resulta un magnífico tango argentino cuando es tocado, en bandoneón, con ritmo porteño... Si el hábito no hace al monje, el tema, en música, no basta para validar una tarjeta de identidad.

Los compositores europeos de los siglos XVII Y XVIII (clásicos por autonomía, según nuestros tratados, aunque ellos jamás se barruntaron que llegarían a ser "clásicos" algún día, del mismo modo que nunca se sintieron *medievales* nuestros

tremebundos "caballeros medievales"...), vivieron siempre ajenos a una cierta jerarquización de la música que sólo viene a producirse en la historia del arte de los sonidos hace un poco más de cien años. Nos referimos a aquella que levanta fronteras entre la música culta y la música popular (no confundiéndose la segunda, desde luego, con aquellas expresiones que, a partir de Herder, se consideraron como folklore). Para el compositor clásico - aceptemos

momentáneamente el término por su virtud generalizadora- no existía una música culta diferenciada de la música popular. El artista creador, dueño de sus técnicas, dominaba todos los géneros, escribiendo música que respondiera a tal o cual pedido o requerimiento - destacándose, por supuesto, en aquello que fuese más afín a su temperamento. Cuando la Iglesia solicitaba sus servicios, escribía una música litúrgica o festiva, según el carácter de la

Una palabra nueva en nuestro idioma se articula, por vez primera, en una Geografía y descripción universal de las Indias de Juan López de Velazco, escrita en México entre los años 1571-1574: la palabra criollo. Y, tras de la palabra, la graciosa explicación: "Los españoles que pasan a aquellas partes y están en ellas mucho tiempo, con la mutación del cielo y del temperamento de las regiones, aun no dejan de recibir alguna diferencia en el color y calidad de sus personas; pero los que nacen de ellos, que llaman criollos, y en todo son tenidos y habidos por españoles, conocidamente salen ya diferenciados en el color y el tamaño..."

ceremonia a que estaba destinada. Cuando una aristocracia inteligente lo invitaba a hacerlo, escribía finos madrigales, canciones, pastorelas, al gusto del día. A la hermosa dama que tenía el laúd o el clavicémbalo, dedicaba preciosas páginas concebidas para el instrumento. Para ganar dinero, escribía óperas, probando sus fuerzas tanto en lo trágico como en lo bufo. Y, cuando había que hacer bailar a la gente, de sus alforjas sonoras sacaba chaconas, pavanas, zarabandas, minuetos y hasta unas "moriscas" que, en su época, respondían a algo así como la "música pop" de hoy... De todo escribía nuestro compositor, sin creer que se rebajaba cuando, en un caso determinado, se tratara de producir música agradable o de un estilo ligero. Todo estaba en escribir lo mejor posible, observando, en cualquier oportunidad, las mejores reglas del arte. Nunca se preguntó Mozart

si sus deliciosas "Contradanzas" eran cosa de música popular; tampoco el muy docto Martini cuando puso música al Plaisir d'amour de Florian, sin poder imaginarse, desde luego, que su canción estaría presente todavía, dos siglos después, en la memoria de todos los franceses. Antón Diabelli, aunque muy especializado en la música religiosa, no creía rebajarse al componer un "Vals" sobre el cual escribiría Beethoven las monumentales "Variaciones" que tan alto lugar ocupan en su obra.

Pero una cierta jerarquización de la música se va advirtiendo en Europa en la segunda mitad del siglo pasado, ante el creciente favor que conocen la opereta y la llamada "música de salón" - término inconcebible para un Monteverdi, un Couperin, para quienes "el salón" era, precisamente, el lugar donde se hacía la mejor música posible, fuera del

teatro y de la iglesia. Pero, un hecho era cierto: desprendiéndose de la ópera bufa de tiempos pasados, la opereta cobra una importancia nueva (opereta que es el anuncio de la "revista" moderna, de la "musical comedy" norteamericana, del "tour de chant" francés). Quien no se siente llevado a plantearse grandes problemas de creación, permanece juiciosamente en terreno que puede cultivar con éxito. Reconoce lealmente, sin el menor complejo, que sólo compone "música ligera"... A la vez, con su famoso eslogan de "la música del futuro", Wagner crea el concepto de la "vanguardia". Habrá, pues, una música difícil, avanzada sobre su época - revolucionaria a su manera, y una música tradicionalista, fácil de asimilar, directa y amable, que el público acoge, acaso, con aplausos más espontáneos. Pero no por ello despreciarán los músicos difíciles la producción de sus colegas fáciles. En nada molesta a Debussy la existencia de un Massenet. Altamente estimaba Ravel la música de Gershwin en sus aspectos más directos y fieles al jazz... Pero hay más: muchos ignoran seguramente que Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern, los tres terribles vieneses, hicieron primorosas transcripciones, para pequeños conjuntos, de varios valses de Johann Strauss, que presentaron, ellos mismos, en una Walzer Abend, ofrecida en 1921. Honegger elogia sin



Pierino della Francesca, 'Apolo y Marsias' (fragmento)



Crosato, *El carro del sol* (Detalle)

reservas a Maurice Yvain, el autor de *Mon Homme*, en tanto que Darius Milhaud calificaba de "admirable" la Valencia de Padilla...

Pero de muy distinto modo ocurrían las cosas en la América Latina de aquellos años. Ahí donde las calles resonaban de tangos, rumbas, sanes, bambucos, guarachas, boleros y mariachis, la hostilidad de ciertos músicos serios, sinfonistas, profesores de conservatorios, hacia la llamada "música ligera", llegaba a cobrar caracteres inquisitoriales. Una

hostilidad venida de lo alto fulminaba cuanto se manifestara en modesta - aunque a veces muy afortunada- expresión debida a viejas tradiciones rítmicas y melódicas, de las que "andaban en boca de las gentes" -como hubiese dicho, refiriéndose al romance, el trujamán del Retablo Pedro- y que, por lo mismo, gustaban a "las gentes". Y, en el disparadero de clasificar las tantísimas músicas que en las ciudades, pueblos y campos sonaban, llevando una vida propia,

ignorante de críticas doctas, los músicos que harto se tomaban en serio llegaron a establecer, aquí y allá, en tierras de nuestro continente, una increíble clasificación y escala de géneros que comprendía: a] la música culta; b] la música semiculta (?), estas últimas entendidas en algunos lugares como "música clásica" y "semiclásica" (!), lo cual alcanza el absurdo por una total imposibilidad de deslinde; c] música popular; d] música populachera (sic); e] música folklórica, tratada con una deferencia un tanto abstracta e intelectual hacia el hombre de huarache y alpargata, quena y de guitarrico (Herder y Nerval nos habían enseñado a respetarlo...), sin separar ese folklore un tanto elaborado ya por ejecutantes inspirados, dotados de religiosa invención rítmica y melódica del documento etnográfico, ofrecido en términos de notación metódica y científica, tal como se nos presentan numerosos cantos y sones de indios selváticos americanos en el libro Vom

Roraima zum Orinoco (1923) del explorador Theodor Koch-Grünberg.

Invirtiendo la escala de valores establecida por compositores

latinoamericanos cuyas obras quedaron, por lo general, al margen de la historia de la música universal -esa es la triste verdad-, nos encontramos con que, por parte de ellos, hubo un malentendido inicial en cuanto a los enfoques de la música un tanto respetuosamente calificada por ellos de folklórica -o bien, llevando más adelante una casuística divisionista de lo elemental dentro de lo elemental, de "folklore-al-estado-puro".

Pero no vieron esos mesteres de clerescia que cuando una música se nos muestra "en estado puro" de función ritual primigenia, no puede ser considerada todavía como música, puesto que ahí el significante responde a un significado debido a nociones que hemos perdido. Ocurre con ello lo que con la escultura de tiempos remotos,

contemplada por Malraux, cuando nos dice que una estatua, antes de ser estatua (es decir: obra de arte), fue otra cosa: personificación inteligible de la Divinidad, objeto de culto, materialización de un concepto difícilmente asible, modo de acceso a la Trascendencia. Así, la música fue música antes de ser música. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música, deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escandida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría artística. Quienes atribuyen un valor artístico a ciertos documentos etnográficos americanos andan errados, desvirtuando lo que, primitivamente, servía a otra cosa. Buscan temas, melodías (bellísimos, a veces, cuando se los separa arbitrariamente de su contexto, lo cual es, de todos modos, una mutilación...)

sin entender que en la expresión sonora de tales temas, de tales melodías, más importantes son los factores de insistencia, de repetición, de interminable vuelta sobre lo mismo, de un efecto hipnótico producido por reiteración y anáfora, durante horas, que el melos entrevisto paternalmente por quienes cargan con sus contrapuntos y fugas adquiridos en el Conservatorio... Además, hay otro "folklore-al-estado-puro" que es parte integrante de un medio propio de donde no se le puede desplazar. Los "cantos de ordeño", clamados por una voz masculina en la vastedad del llano venezolano, por ejemplo, tienen una dimensión, una fuerza, una resonancia, que se pierden totalmente en una sala de conciertos donde, por añadidura, se les calza con un acompañamiento orquestal donde unos instrumentos desconocidos por el pueblo resultan casi cómicamente ajenos a lo acompañado... Igual ocurre con las porfiadas de decimistas, remotamente

debidas al Medioevo español y que perduran en muchos países de América Latina -y que, según Menéndez Pidal, se conocían, en sus orígenes, por "recuestas o disputa de dos trovadores"... Tales recuestas descansaban en melodías tremadamente monótonas y repetidas, por lo general, puesto que no tenían más función que la de fijar límites y encuadres a la improvisación. Esto, llevado a sinfonías o a cantata, pierde todo carácter y utilidad. Se vuelve esqueleto, donde hubo carne; academicismo del peor, mala profesión de fe nacionalista, donde hubo visión de inmensidad y música de entrañas, anterior a la música destinada a quienes pueden adquirir una buena localidad de teatro para "verle las manos" al gran pianista o director de turno.

En Europa el "folklore-al-estado-puro" -para usar otra vez de una expresión falsa pero útilmente generalizadora- había desaparecido hacía mucho tiempo cuando nacieron



Crosato. *El carro del sol* (Detalle)

músicos de formación clerical o "ars nova", poseedores de un verdadero sistema de notación. Pero, aunque hubiese existido aún, ese folklore no les habría interesado. El que les viene a llamar la atención, en vísperas del Renacimiento, pasando a veces a sus propias obras, es materia ya muy elaborada por "ministriles" que, a falta de mucha ciencia, tenían intuición y gracia, y sabían valerse hábilmente de sus voces e instrumentos. (Cuando Bach, más tarde, trabajará sobre viejos corales alemanes, esos materiales estarán ya sumamente elaborados y decantados antes de llegar a sus manos...) En América Latina ocurre algo semejante, en cuanto a la presencia de una expresión musical directa y espontánea, con la sola diferencia de que el músico "sabio" se niega a tomarla en serio, rehusándose - aunque hay excepciones honrosas- a aceptar sus múltiples enseñanzas. Y sin embargo, esa música, salida a veces de aldeas lejanas, traída a las ciudades, instalada en los suburbios de capitales, metida en los bailes, música viva, inventiva, cada día renovada, se estaba corporeizando, integrando, dibujando sus propios perfiles, ascendiendo, subiendo, invadiendo, conquistando públicos, para gran despecho de quienes se creían muy superiores a lo que sólo veían como bullangueras trivialidades. Y, sin embargo, no era tan sólo un pintoresco guirigay

lo que así se les echaba encima. No era ocurrencia de ignorarlos ni de incultos lo que ya se iba colando en los salones por impulso de una irresistible energía rítmica. Era ya un arte de formas fijadas, de estilos definidos, de inflexiones codificadas, que se iba produciendo, a base de modelos remotos, en el ámbito de las urbes. Las contradanzas, danzas, habaneras, canciones, "puntos", ahora editados, y que ahora recorrián su espacio continental con tanta fortuna que a menudo pasaban a Europa, eran obra de músicos que, sabiendo a menudo cómo había de escribirse la música "culto", preferían permanecer semicultos -y a veces hasta populares y hasta populacheros- en la expresión. Habían elegido ese camino -acaso el más sensato- ante el peligro de desnucarse en una posible Tetralogía de tipo incaico o azteca - que "asuntos" no faltaban para ello, con buenos coros de caballeros águilas o de vestales del Cuzco enamoradas de algún lugarteniente de Pizarro.

Tenían la ventaja, además, esos músicos, de abrevarse en las fuentes de una larga tradición, única existente donde, en punto a música culta, sólo se conocía la música religiosa escuchada en los templos cristianos, y que, por su carácter, era impropia para alimentar una música profana necesaria a la vida del hombre, por cuanto se asociaba a sus bailes, celebraciones, holgorios y "alegrías" brillantemente

celebrados en toda América en jubilosa observancia de una Real Orden que invitaba las poblaciones a entregarse, en tal día, a diversiones de baile, canto, mascaradas y teatro... En 1608, el poeta Silvestre de Balboa, al narrarnos, en su poema "Espejo de Paciencia", una fiesta dada en la muy cubana villa de Bayamo para celebrar la liberación del buen obispo Fray Juan de las Cabezas Altamirano, secuestrado, tiempo atrás, por el pirata francés Gilberto Girón, nos habla del concierto armado por los vecinos de la naciente urbe con instrumentos tales como: zampoñas, rabeles, albogues, "adufes ministriles". Es interesante señalar que algunos de los instrumentos mencionados son los mismos que aparecen en el libro de *Buen amor* (1343) del Arcipreste de Hita. También en los versos del excelente Juan Ruiz se habla de zampoñas, rabeles, albogues y "panderos" que son los "adufes" de Balboa. El poeta de Cuba nos dice, además, que algunos, en su fiesta, cantaban "de dos en dos, a solas", como en dúo cantaban también las doctas aves de Gonzalo de Berceo (1196?-1268?) anunciando los tres autores, el de Indias y los dos de España, el hábito futuro cantar a "prima" y "segunda" que aún se observa en las Antillas y en tantísimos lugares de América. Pero lo que ni Berceo ni el Arcipreste pudieron barruntarse es que, en el concierto de Balboa,ería enriquecida la orquesta por

"tipinaguas" indias, "tamboriles" tocados por manos de negros, y "marugas" que serían idénticas a las "maracas" descritas por el Padre Jeán de Lery(*Le voyage au Brésil 1556-58*) y que fue un instrumento tan universalmente americano (hoy incorporado al arsenal de la batería sinfónica) que aparece tocado por un ángel, en más de un "concierto celestial" esculpido por artesanos coloniales en santuarios barrocos de nuestro continente.

Así, los instrumentos de Europa, de África y de América, se habían encontrado, mezclado, concertado, en ese prodigioso crisol de civilizaciones, encrucijada planetaria, lugar de sincretismos, trasculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas, que era el Nuevo Mundo. El ya viejo romance hispánico se mezclaba con las percusiones africanas, y con elementos de expresión sonora debidas al indio - aunque, en melódico, en el melos, el indio permaneciera más fiel a las ancestrales tradiciones de escalas (y esto se observa todavía a todo lo largo del espinazo andino) distintas del sistema en que estaban concebidas las músicas venidas de Europa... Pero el hecho fue que, de repente, la Iberia de donde habían salido los conquistadores -la de "los

parientes que habían quedado en casa" sin solicitar su reglamentario asiento en los registros de pasajeros a Indias de la Casa de la Contratación de Sevilla- se vieron invadidos por unas "endiabladas zarabandas" que, al decir de Cervantes (véase: *El celoso extremeño*) eran "nuevas en España". Y, con las diabólicas zarabandas, una chacona, no menos remeneada, que, según Lope de Vega: "De las Indias a Sevilla -ha venido por la posta". Y, tras de esto, un "fandango" que, según el Diccionario de Autoridades, era "baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias y que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo". Danzas mulatas, danzas mestizas -y a mucha honra!, danzas alegres, música bastante "pop" para la época, que el Padre Mariana (1536-1623) condenaría en su austero "Tratado contra los juegos públicos", afirmando que "la zarabanda era tan lasciva en sus letras, tan impúdica en sus movimientos, que bastaba para incender el ánimo de la gente -aun de las más honestas". Pero tal poder de penetración tendría la bullanguera novedad venida de Indias, que Cervantes llega a hablarnos de unas "zarabandas a lo divino" que se habían colado en las iglesias, promoviendo, a fines del reinado de Felipe II, un severo interdicto -muy poco observado, en

realidad... - que se nos hace más claro cuando sabemos que, en Cuba, a mediados del siglo XVII, el obispo Vara Calderón se vería obligado a prohibir que se diesen "bailes públicos en las iglesias" (sic) y que se alquilaran negras y mulatas "para que gimieran en los funerales". España nos había mandado el romance y el contrapunto (Silvestre de Balboa nos habla de un motete compuesto y cantado en Bayamo, en 1604), en tanto que las partituras del admirable Francisco Guerrero sonaban ya en nuestros templos, donde sus obras eran preferidas a las de otros maestros peninsulares, acaso porque el músico sevillano, de temperamento más liviano que el dramático y ascético Morales, era muy aficionado a componer canciones y villanescas... Pero nosotros, a cambio, mandábamos ya a España, en los tempranos días de nuestra colonización (colonización muy relativa, en fin de cuentas, si se la estudia a la luz de una dialéctica más actual...) una música dotada de caracteres propios que no tardaría en universalizarse... Faltaban pocos años para que el Cardenal de Richelieu bailara la zarabanda con Ana de Austria -aunque zarabanda llevada en tiempo más grave y con menos "lascivia", seguramente, que las que tanto hubiesen scandalizado al buen Padre Mariana.

Una palabra nueva en nuestro idioma se articula, por vez primera, en una *Geografía y descripción universal de las Indias* de Juan López de Velazco, escrita en México entre los años 1571-1574: la palabra criollo. Y, tras de la palabra, la graciosa explicación: "Los españoles que pasan a aquellas partes y están en ellas mucho tiempo, con la mutación del cielo y del temperamento de las regiones, aun no dejan de recibir alguna diferencia en el color y calidad de sus personas; o los que nacen de ellos, que llaman *criollos*, y en todo son tenidos y habidos por españoles, conocidamente salen ya diferenciados en el color y el tamaño..." Acuñada queda la palabra, cuya presencia rastrea el investigador José Juan Arrom en numerosos documentos comerciales y eclesiásticos redactados en las postrimerías del siglo XVI. Pero ya, en fanfarria de pequeña epopeya local, son alabadas las virtudes de valentía e inteligencia del criollo, *así sea blanco, así sea negro*, en el "Espejo de Paciencia" cubano de 1608... Hablando de un mundo lejanísimo del de las Antillas, el Inca Garcilaso nos señala, un año después, en sus *Comentarios Reales*, que así llaman los españoles a los nacidos en el Nuevo Mundo, así sean de padres europeos o africanos. Ya el criollo existe como tal. Hombre nuevo. Nueva manera de sentir y de pensar. Humanista, latinista, espíritu universal, la portentosa criolla Sor Juana Inés de la Cruz escribe



deliciosos *tocotines* en lengua indígena y *villancicos* en jerga de negros, asimilándose el habla de razas que tan capitalmente contribuyeron a la formación de nuestra cultura. Y Simón Rodríguez, maestro del Libertador Simón Bolívar, habrá de escribir, en 1828, en nueva afirmación de los valores de una *criollo* que ya había engendrado grandes guerras de independencia: "Los hijos de españoles se parecen muy poco a sus padres". América, según el discípulo de Rousseau y traductor de Chateaubriand, "no es España". Y añade, en texto de 1840: "La América no ha de imitar servilmente, sino ser *original*. La lengua, los tribunales, los templos y las guitarras engañan al viajero. Se habla, se pleitea, se reza y se tañe a la española, pero *no como en España*."

En el criollo americano se manifiesta, desde muy temprano, una doble preocupación: la de definirse a sí mismo, la de afirmar su carácter en realizaciones que reflejen su particular idiosincrasia, y la de demostrarse a sí mismo y demostrar a los demás que no por ser criollo ignora lo que ocurre en el resto del mundo, ni que por vivir lejos de grandes centros intelectuales y artísticos carece de información o es incapaz de entender y utilizar las técnicas que en otros lugares están dando excelentes frutos. De ahí, su anhelo de "estar al día" que habrá de integrarlo en los movimientos de la época, promoviéndose un romanticismo americano cuando el romanticismo arrastra las mejores mentes creadoras de Europa, o, en nuestro siglo, una serie de *vanguardismos* estéticos que corresponden (a veces con



obras valiosísimas, como había ocurrido en los románticos tiempos de Heredia y de Olmedo) a los futurismos, abstraccionismos, expresionismos, surrealismos, nacidos en Italia, Francia o Alemania.

Durante los siglos XVII Y XVIII, el alarde de *buena información*, en lo que se refiere al arte sonoro, se produce en las iglesias, donde se produce una música religiosa abundante y de muy buena factura que -tal el caso particularmente interesante de Venezuela- llega a originar una verdadera escuela, con figuras de muy fuerte personalidad. Pero ahí no se busca una expresión del carácter nacional, puesto que tal empeño estaría reñido con el necesario funcionalismo de las partituras. Se trata, sobre todo, de responder

bellamente, dignamente, a los requerimientos del culto, "aunque a veces (pero eso es excepción) la mano del maestro de capilla, del *kapellmeister*, se suelte un poco, dando paso, fugazmente, a alguna cadencia de ascendencia hispalense, o, en villancicos pascuales de estilo festivo y más popular, asome el acento criollo, aunque con mesura y sin recurrir jamás a los ritmos locales -pudiendo citarse los "Villancicos" del cubano Esteban Salas (1725-1803) como ejemplos de ese "estilo libre".... Pero así como la música religiosa es algo abandonada por los músicos europeos del siglo XIX, la nuestra, de esa época, cae en franca decadencia, ablandando y teatralizando el tono. Y ello respondía a una contingencia general, puesto que, en la misma Europa, el teatro lírico cobraba una importancia nunca vista, hasta el extremo de constituirse en competencia desleal y arrolladora para la producción sinfónica y, sobre todo, para la música de cámara, reducida, esta última, a la triste condición de pariente pobre, allí donde el "Cuarteto", omnipresente en el siglo anterior, es considerado, durante largos años, como un mero ejercicio de escuela. Y la onda operática habría, pues, de alcanzamos, por nuestro laudable afán de estar al día. No hubo centro musical latinoamericano de importancia donde alguien no escribiese una ópera o varias óperas. Óperas de asunto nacional

generalmente (de tipo legendario, histórico, épico, los temas no faltaban...), aunque, en cuanto a la forma, al mecanismo dramático, al tratamiento vocal e instrumental, fuesen fieles remedios de la ópera italiana, con alguna grandilocuencia

meyerbeeriana cuanto más ambicioso era el empeño. En México, en Cuba, en Venezuela, proliferaron esas óperas, más nacionalistas por el argumento que por el contenido, alcanzando esa corriente, en algunos países, las dos primeras décadas de este siglo. Pero de ese ciclo operático que respondía aún al espíritu romántico (pues no nos referimos aquí, desde luego, a ciertas partituras escritas después de 1920), sólo nos queda como valor real, antológico, altamente representativo, el eficiente y logrado "Guarani" de Carlos Gomes (1836-1896), ilustración perfecta del género.

Pero, pese al éxito de ciertas óperas nuestras (Gómez, Gaspar Villate, etc.) que, pasando el Atlántico, sonaron en teatros de Francia y de Italia, no era en los escenarios líricos donde habíamos de buscar una expresión de lo criollo, sino en la invención siempre fresca, viviente, renovada, de aquellos músicos que serían discriminatoriamente calificados de *semicultos*, *populares*, o *populacheros* por ciertos compositores del futuro, harto ufanos de su sabiduría y técnica. El primer gran *best-seller* mundial de la música latinoamericana es,

evidentemente, la habanera "Tu" del cubano Eduardo Sánchez de Fuentes, cien veces editada y reeditada, en América, Francia y España, desde la fecha de su Composición (1890). Pero convendría recordar que ya figuraba una habanera, famosa entre todas, en *Carmen* de Bizet, escrita en 1875. Luego, la habanera, nacida en La Habana, era ya un género de composición cuando a sus giros se somete, quince años después, un músico culto de Cuba. Género de composición que había empezado a sonar, casi anónima, en bailes y fiestas, bajo el título (así es como aparece en sus primeras ediciones) de *danza habanera*. Ocurría con ella lo que se había producido con las *zarabanda* y *chaconas* mencionadas por Cervantes y Lope de Vega que, surgidas natural y espontáneamente del suelo americano, pasarían, por proceso de fijación y estilización, al salón, al concierto y al teatro lírico. Después de la habanera de Bizet, vinieron las habaneras de Debussy, de Ravel, del mismo modo que el tango argentino, introducido en Europa en vísperas de la primera guerra mundial, bailado ya por los personajes de Marcel Proust, pasaría muy pronto, como género, a la obra de Stravinsky, de Hindemith, de Darius Milhaud.

Habanera, tango argentino, rumba, guaracha, bolero, zamba brasileña, fueron invadiendo el mundo con sus ritmos, sus instrumentos

típicos, sus ricos arsenales de percusión hoy incorporados por derecho propio a la batería de los conjuntos sinfónicos. Y ahora son músicas de México, de Venezuela, de los Andes (y un tango renovado en sonoridad y estilo) las que se escuchan en todas partes, con sus bandoneones, guitarras, quenas de muy viejo abolengo, arpas llaneras... Música toda, debida a la inventiva de músicos *semicultos*, *populares*, *populacheros*, o como quieran llamarlos ciertos mesteres de clerecía, doctos en artes de armonía, contrapunto y fuga. Pero músicas que fueron mucho más útiles, para decir la verdad, a la afirmación de un acento nacional nuestro, que ciertas "sinfonías" sobre temas indígenas, incontables "rapsodias" orquestales de gran trasfondo folklórico, "poemas sinfónicos" "de inspiración vernácula" (tremendamente impresionistas, casi siempre...) que sólo quedan como documentos, títulos de referencia, jalones de historia local, en los archivos de conservatorios... Porque hay algo evidente: a la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque, tal y como es, admitiéndose que sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias. En el pasado, fueron tañedores campesinos, instrumentistas de arrabal, oscuros guitarreros, pianistas de cine (como los que en Río de Janeiro causaban

admiración de Darius Milhaud) quienes le dieron tarjeta de identidad, empaque y estilo -y ahí está la diferencia esencial-, a nuestro juicio, entre la historia musical de Europa y la historia musical de América Latina, donde, en épocas todavía recientes, una buena canción local podía resultarnos de mayor enriquecimiento estético que una sinfonía medianamente lograda que nada añadía al bagaje sinfónico universal.

Pero... ¿Significa esto, acaso, que hemos de minimizar el esfuerzo de quienes, con mucho talento y a veces con grandes aciertos, trataron de elevar el nivel de nuestra cultura musical? ¿Hemos de olvidar los nombres de tantos y tantos fundadores de orquestas, de sociedades filarmónicas, de coros, de conservatorios, de cuya labor podemos enorgullecernos? ¿Hemos de negar que, pese a una cierta impermeabilidad intelectual frente a lo que cotidianamente les sonaba en las calles, algunos exigentes maestros de fines del siglo pasado y comienzos del presente nos dejaron partituras muy estimables que se siguen ejecutando, con toda justicia, en nuestros conciertos, ya que contribuyeron a la formación de nuestra conciencia estética, aun cuando no hayan aportado gran cosa a la música universal? En modo alguno. Tales figuras desempeñaron un hermoso papel en la historia de nuestra vida artística... Pero, a la vez, debemos reconocer que, en

nuestro siglo, algunos compositores nuestros, más sensibles a una ecuménica convergencia de energías ambientes -así viniesen de arriba o viniesen de abajo- se situaron en niveles nunca alcanzados hasta la aparición de sus personalidades. Así, el caso de Héctor Villa-Lobos (1887-1959), arquetipo en genio y figura del gran compositor latinoamericano, cuyas obras conocen, actualmente, un éxito tal que muy pocos músicos de esta época podrían aventajarlo en número de ejecuciones cotidianas de obras suyas, en conciertos, espectáculos de ballet, emisiones de radio o televisión... Pero obsérvese que cuando un músico nuestro alcanzó niveles cimeros, ayer como hoy, fue siempre en perfecta armonía -valga el término-, entendimiento y convivencia cordial con el autor de músicas menos ambiciosas, destinadas al baile, el teatro sin pretensiones, o el mero holgorio de cada día. Y es que este último fue siempre, desde los días de la Conquista, el inventor primero de nuestros estilos musicales. Estilos debidos -lo dijimos ya- a modos de cantar, de tañer los instrumentos, de manejar la percusión, de acompañar las voces; estilos debidos, más que nada, a la inflexión peculiar, al acento, al giro, el lirismo, venidos de adentro -factores éstos, mucho más importantes que el material melódico en sí. Porque el error de muchos compositores "nacionalistas" nuestros

consistió -como apuntamos antes- en creer que *el tema, el material melódico*, hallados en campos o en arrabales, bastaban para comunicar un carácter peculiar a sus obras, dejando de lado, los contextos de ejecución que eran, en realidad, lo verdaderamente importante. Por otra parte, no debe aceptarse como dogma que el compositor latinoamericano haya de desenvolverse forzosamente dentro de una órbita nacionalista. Bastante maduros estamos ya -habiendo dejado tras de nosotros ciertas ingenuidades implícitas en el concepto mismo de "nacionalismo"- para enfrentarnos con las tareas de búsqueda, de investigación, de experimentación, que son los que, en todo momento de su historia, hacen

Si el Instrumento electrónico, la sintetizadora, no tienen nacionalidad, quien los maneja lleva la suya en las manos. Y la sensibilidad -la peculiar sensibilidad de quien nació *criollo*- habrá de manifestarse siempre, del mismo modo que, ya conocedores de los empeños y giros nuevos del arte en este siglo, advertimos inequívocamente la presencia del francés, del alemán o del italiano, en los experimentos más

arriesgados y espinosos de la música contemporánea...

avanzar el arte de los sonidos, abriéndole veredas nuevas. Pero, en tales tareas, un buen conocimiento del ámbito propio puede ser de suma utilidad. No olvidemos que los tambores afroamericanos, las maracas indias, las claves xilofónicas nacidas en el puerto de La Habana, las marímbulas y güiros de nuestros conjuntos populares -esos que llamábamos "ministriles" en las Actas Capitulares de la Colonia- se anticiparon en muchísimos años a los juegos de percusión a que son tan aficionados los compositores modernos. (Sin ellos, hubiese sido inconcebible una obra fundamental como lo es la Ionización de Edgar Varés). Y si, desde hace cincuenta años, los guitarristas nuestros están enriqueciendo el repertorio de la guitarra con obras de un inestimable valor, ello se debe a que la guitarra está sonando entre nosotros -y no ha dejado de sonar- desde que nos vino de Europa en las naves de la Conquista. Como en tiempos de Cervantes y de Lope, devolvemos, enriquecido y magnificado, lo que del Viejo Continente se nos trajo... Y si, tras de una búsqueda audaz en el dominio de la electrónica, de las nuevas técnicas, de "significantes" cada vez más complejos, puede desaparecer, aparentemente, un cierto acento nuestro, no hay que alarmarse por ello.

—“Chassez le naturel; il revient au galop”, dijo alguien. Si el Instrumento electrónico, la sintetizadora, no tienen nacionalidad, quien los maneja lleva la suya en las manos. y la sensibilidad -la peculiar sensibilidad de quien nació *criollo*- habrá de manifestarse siempre, del mismo modo que, ya conocedores de los empeños y giros nuevos del arte en este siglo, advertimos inequívocamente la presencia del francés, del alemán o del italiano, en los experimentos más

arriesgados y espinosos de la música contemporánea... Y en cuanto a folklore o no folklore, olvidemos rebasadas polémicas, inútiles discusiones en torno al “ser o no ser” sonoro, recordando la tajante frase de Héctor Villa-Lobos: “¡El folklore soy yo!”

Tomado de América Latina en su música. Isabel Aretz. Siglo XXI Editores S.A. 1977

Alejo Carpentier, novelista y musicólogo cubano nacido en 1904 y muerto en París en

1980. En su prosa musical y barroca confluyeron las culturas indígenas y europeas. Postuló su teoría de lo “real-maravilloso” en el prólogo a la novela *El reino de este mundo* (1949), a la que siguieron *Los pasos perdidos* (1953), *El siglo de las luces* (1962), *El recurso del método* (1974) Y *Concierto barroco* (1974). Es autor de excelentes relatos y de ensayos de musicología. En 1977 obtuvo el premio Cervantes en España.

Bueno, hablemos de música

Sebastian Mazzoni. *Apolo y Dafne*.

Por: Gabriel García Márquez

En una de esas encuestas que proliferan a diario me han preguntado, como tantas veces, cuál es la música que me llevaría, si sólo pudiera llevarme un disco, a una isla desierta. No he dudado un instante la respuesta: las *Suites para chelo solo*, de Juan Sebastian Bach; y si sólo pudiera llevarme una de ellas, escogería la número uno. Conozco distintas versiones, y entre ellas, por supuesto, la de Pau Casals. Además de su valor histórico es una versión excelente, pero la grabación es tan antigua que es mucho lo que se pierde de su excelencia. En realidad, la

versión que más me commueve es la de Maurice Gendron, y por consiguiente sería ésta la que me llevaría a la isla desierta, junto con un libro único: una buena antología de la poesía española del Siglo de Oro.

Este tema me ofrece la oportunidad de contestar otra pregunta que los periodistas me hacen con frecuencia sobre mis relaciones con la música. Les contesto siempre la verdad: la música me ha gustado más que la literatura, hasta el punto que no logro escribir con música de fondo porque le presto más atención a ésta que a lo que estoy escribiendo. Sin embargo, nunca voy mucho más lejos en mis explicaciones,

entre otras cosas porque tengo la impresión de que mi vocación musical es tan entrañable que hace parte de mi vida privada. Por lo mismo, cuando estoy solo con mis amigos muy íntimos no hay nada que me guste más que hablar de música. Jomi García Ascot, que es uno de estos amigos, publicó un libro excelente sobre sus experiencias de melómano empedernido, y allí incluyó una frase que me oyó decir alguna vez: "lo único mejor que la música es hablar de música". Sigo creyendo que es verdad.

Lo raro es que cuando uno dice que le gusta la música se piensa casi siempre en la que por pura pereza mental se ha

dado en llamar música clásica. También se le llama música culta, lo que no resuelve el problema, pues pienso que la música popular también es culta, aunque de una cultura distinta. Aun la simple música comercial, que no siempre es tan mala como suelen decir los sabios de salón, tiene derecho a llamarse culta, aunque no sea el producto de la misma cultura de Mozart. Al fin y al cabo, los grandes maestros de todos los tiempos saben que el manantial más rico de su inspiración es la música popular. La foto más conmovedora en la vasta y hermosa iconografía de Béla Bartók es una en que aparece recogiendo una canción de labios de una campesina con una grabadora de cilindro, que nada tenía que envidiar a la primera que construyó Edison, y en la cual quedaron grabadas para la historia las preciosas líneas del *Corderito de María*.

Todo esto para mí es más simple: música es todo lo que suena, y el trabajo de establecer si es buena o mala es posterior. Tengo más discos que libros, pero muchos amigos, sobre todo los más intelectuales, se sorprenden de que la lista en orden alfabético no termine con Vivaldi. Su

estupor es más intenso cuando descubren que lo que viene después es una colección de música del Caribe -que es, de todas, sin excepción, la que más me interesa. Desde las canciones ya históricas de Rafael Hernández y el trío Matamoros, los ritos de Panamá, los polos de la isla de Margarita, en Venezuela, o los merengues de Santo Domingo. Y, por supuesto, la que más ha tenido que ver con mi vida y con mis libros: los cantos vallenatos de la costa del Caribe de Colombia, de los cuales habría que hablar un día de estos en una nota distinta. Jamaica y La Martinica tienen una música grande, y fue Daniel Santos quien divulgó algunas canciones que estuvieron de moda hace muchos años sin que casi nadie supiera que eran de Curazao con letra de papiamento. Debo decir, sin embargo, que la canción más bella que escuché jamás en esa región alucinada fue la que cantaba una niña indígena de unos nueve años en las islas San Blas de Panamá. La niña cantaba con una hermosa voz primitiva, acompañándose con una sola maraca, mientras se mecía a grandes bandazos en la misma hamaca donde dormía un

niño de pocos meses. Me quedé como extasiado, flotando en la magia de la canción y lamentando con el alma no haber llevado conmigo una grabadora. Nuestro guía local nos dijo -sin pretender ningún juego de palabras- que era una canción de cuna de los indios cunas. Fue tanta mi impresión que al día siguiente le conté mi emoción al general Omar Torrijos para que me facilitara el regreso a las islas con una grabadora, pero él me desuadió con su raro y demoledor sentido común. "No vuelvas más", me dijo, "que esas cosas suceden una sola vez en la vida." No volví, por supuesto, pero la certidumbre de que nunca más volveré a escuchar aquella canción es una de las muy pocas amarguras de mi vida.

Tengo versiones inencontrables en ningún lugar del Caribe, que, sin embargo, las he encontrado donde menos podría imaginarse: en los mercados de discos latinos de la calle Catorce de Nueva York. Tengo discos de salsa, desde luego, pero con la conciencia de que no es una música nueva, sino la continuación exiliada y sofisticada para bien de la música tradicional de Cuba. Como lo dijo hace pocos días en una

entrevista Dámaso Pérez Prado, el inmortal, que es uno de mis ídolos más antiguos y tenaces, como debe constar en los archivos de los periódicos en que escribí mis primeras notas. Me alegra comprobar, por otra parte, que mi pasión por la música del Caribe está bien correspondida. Hace unos años recibí en Barcelona un telegrama de alguien que solicitaba mi ayuda para escribir sus memorias y que se firmaba con el seudónimo de *El Inquieto Anacobero*. Un seudónimo cuyo titular es conocido de todo el Caribe: Daniel Santos, el jefe. Más tarde me llamó por teléfono desde Nueva York mi amigo Rubén Blades para decirme que quería cantar algunos de mis cuentos, y yo le contesté que encantado, inclusive por la curiosidad de saber qué clase de transposición endiablada podía quedar de semejante aventura. Lo digo sin ironía: nada me hubiera gustado en este mundo como haber podido escribir la historia hermosa y terrible de Pedro Navajas. Por último, en el reciente aluvión telefónico que estremeció mi casa de México, una de las primeras llamadas fue la

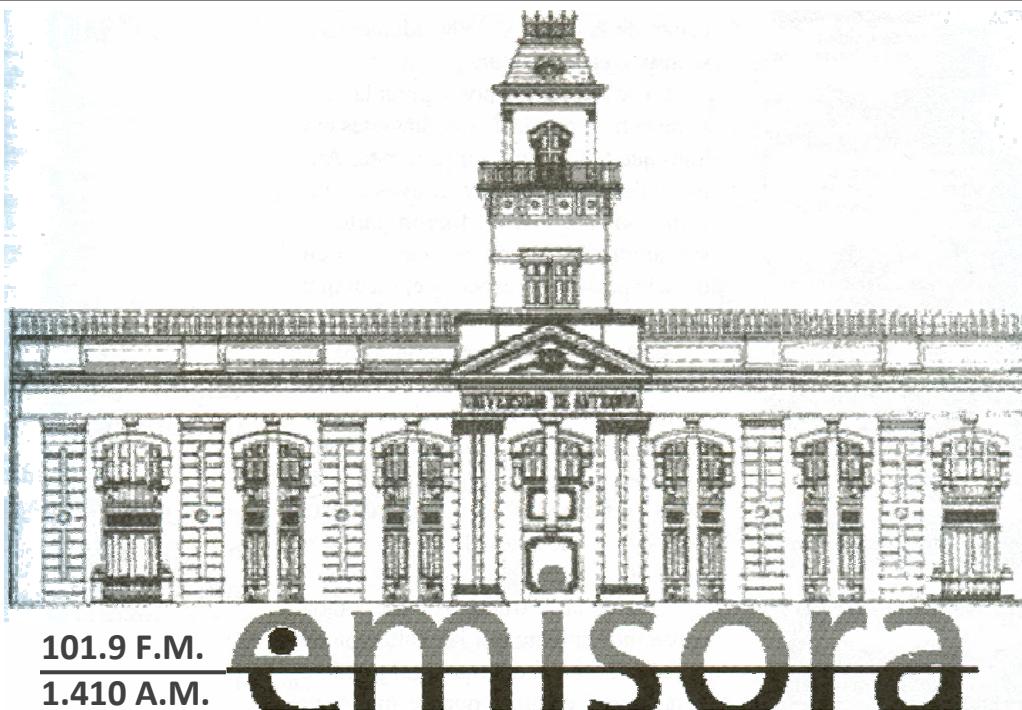
del otro gigante de la canción, Nelson Ned. Hace pocos años perdí la amistad de algunos escritores sin sentido de humor porque declaré en una entrevista - pensándolo de veras- que uno de los más grandes poetas actuales de la lengua castellana era mi amigo Armando Manzanero.

Hablar de música sin hablar de los boleros es como hablar de nada. Pero también eso es motivo para una nota distinta, y tal vez interminable. En este género, Colombia tiene un mérito que sólo Chile le disputa, y es el de haberse mantenido fiel al bolero a través de todas las modas, y con una pasión que sin duda nos enaltece. Por eso debemos sentirnos justificados con

la noticia cierta de que el bolero ha vuelto, que los hijos les están pidiendo con urgencia a sus padres que les enseñen a bailarlo para no ser menos que los otros en las fiestas del sábado, y que las viejas voces de otros tiempos regresan al corazón en los homenajes más que justos que se rinden en estos días a la memoria inmemorial de Toña la Negra. Sin embargo, y sin ninguna duda, mi respuesta a la pregunta de siempre fue muy bien pensada y sincera: el disco que me llevaría a una isla desierta es la *Suite para chelo solo*, de Juan Sebastián Bach. Terco que es uno.

(1/12/82)
Tomado de *Notas de prensa 1980-1984*. GARCÍA Márquez; Gabriel. Grupo Editorial Norma. 1995. Santafé de Bogotá

Aun la simple música comercial, que no siempre es tan mala como suelen decir los sabios de salón, tiene derecho a llamarse culta, aunque no sea el producto de la misma cultura de Mozart. Al fin y al cabo, los grandes maestros de todos los tiempos saben que el manantial más rico de su inspiración es la música popular.



Emisora Cultural Universidad de Antioquia

Evocando a Antonio Salieri

Por: Rafael López Ruiz

Antonio Salieri, nacido en Italia en un pequeño pueblo llamado Legnano, es uno de los músicos más injustamente olvidados.

Vivió toda la época dorada de Viena, cuando la gran ciudad del Imperio Austro-Húngaro era el centro indiscutible de la música.

Nació en 1750, el mismo año de la muerte de Juan Sebastán Bach. Le tocó vivir los años de la escuela del clasicismo de Viena, y contribuyó a la formación de músicos tan reconocidos

por la historia universal como Franz Schubert, Ludwig van Beethoven y Franz Liszt.

Su carrera musical fue una serie ininterrumpida de éxitos. A los dieciséis años, después de estudiar en Legnano, decidió acompañar a su profesor Florián Gassman a Viena, donde este fue nombrado compositor de la Corte y de la Ópera.

En esa ciudad alcanzó a ser Kappelmeister de la Corte, cargo que consiguió por influencias de Christoph Willibald Gluck, y trató de crear obras

con las mismas ideas del compositor de "Orfeo y Eurídice", quien, junto con el precursor de la ópera, Claudio Monteverdi, se inspiró en la literatura griega.

La preocupación por depurar la ópera de la hegemonía de los cantantes era algo que tenía claro, en su mente, Antonio Salieri. Las prerrogativas alcanzadas por los "divos" fueron parte de sus angustias, y por eso persistió en dar a la palabra el respeto y el lugar que debe tener en el drama.

Esta tendencia en el desarrollo de la música italiana había sido iniciada por los miembros del "Ars Nova" a comienzos del siglo XVI, lo que fue heredado y puesto en vigencia por Gluck, llamado el "reformador", y tomado de éste por Salieri, después de su encuentro musical.

Otra de las estructuras incorporadas a este movimiento por la exaltación de la palabra, fue la del madrigal poético, génesis del cantado que se inició en Italia, se extendió por toda Europa y llegó hasta Inglaterra, donde se convirtió en uno de los más grandes logros de las épocas Isabelina y de los

Según este fundamento, la principal protagonista del drama es la «palabra», encargada de conducir la acción, mientras que la música debe aportar lo indecible emocional para llegar, a través del oído, al alma del oyente.

Tudor, en las que se utilizaba la inspiración de los más importantes poetas para sus creaciones artísticas.

El madrigal no sólo es una bella canción amorosa, descriptiva, o una pintura de un bello paisaje, es también una composición que contiene un germen dramático, que, a la postre, fue lo que descubrieron y aprovecharon Monteverdi, Gluck y más tarde Salieri.

Según este fundamento, la principal protagonista del drama es la "palabra" encargada de conducir la acción, mientras que la música debe aportar lo indecible emocional para llegar, a través del oído, al alma del oyente.

En la creación de las más o menos 40 óperas, Antonio Salieri desarrolló influencia tomada del madrigal italiano, con todas las modificaciones logradas después de la ópera, incluido el período de la escuela clásica vienesa. Sin embargo, Salieri compuso también misas, música de cámara, canciones, coros, música para piano, sinfonías y conciertos para instrumentos solistas.

Viena y Legnano iniciaron una serie de "ediciones", como los italianos llaman a estos trabajos que son jornadas musicales, para divulgar la obra desconocida de Antonio Salieri. Ya han pasado dos, con la presentación de obras que apenas sí se estrenaron en tiempos del compositor, por lo que estos festivales son una verdadera revelación para los seguidores de la música en nuestros días.

Estas primicias musicales, aunque la programación no lo advierta, hacen también referencia tácita a una leyenda inventada a Salieri, en la que se acusaba al compositor de causarle la muerte a Mozart por envenenamiento, lo que constituye una de las razones por las que el pueblo recuerda en forma desafortunada e injusta al músico Antonio Salieri. Si se le menciona, generalmente es por ésta, que definitivamente es una verdadera calumnia.

Se dice que la acción fue motivada por celos, lo que no tiene ninguna cabida, ya que Salieri fue, no sólo en Viena sino en Roma y en París, un personaje de primera importancia que siempre trabajó al lado de los reyes. Mozart, en cambio, llegó de Salzburgo a la ciudad de Viena, primero para librarse de su insoportable patrón, el arzobispo Colloredo y, luego, en busca de empleo en lo que el joven compositor no fue afortunado.

La leyenda negra contra Antonio Salieri se renovó en 1898 con la obra de Nikolai Rimsky-Korsakov basada en un libreto

de Alexander Pushkin. La ópera que lleva el título de "Mozart y Salieri", escrita en un acto, no tuvo ningún éxito. Un siglo más tarde un director de cine inglés llamado Milos Forman realizó un trabajo sobre este tema. Pocos meses después leí en una revista francesa especializada un comentario muy breve. La revista calificó a "Amadeus", la película de Forman, como "dégoûtant".

El Teatro Salieri, en Legnano, donde nació el músico, se ha convertido por estos días en un lugar de gran interés, especialmente para los vieneses desplazados a Italia, quienes buscan rendir homenaje a uno de los grandes de la música a quién en vida, Beethoven, Schubert y Liszt buscaron para recibir lecciones.

La Emisora Cultural conmemora así los 250 años del nacimiento del compositor Antonio Salieri.

Rafael López Ruiz, Presentador-comentarista de los conciertos musicales de la Emisora Cultural Universidad de Antioquia.

Medellín, cuna de la neurocirugía en Colombia



Bérnini. Apollo y Dafne (Detalle)

El Servicio de Neurocirugía del Departamento de Cirugía de la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia y del Hospital Universitario San Vicente de Paúl, conmemora sus 50 años de trabajo científico e investigativo.

Corría el año de 1893 y la Villa de Medellín, con 30.000 habitantes

aproximadamente, contaba con unos 30 médicos. Uno de sus muy ilustres galenos era el doctor Tomás Quevedo R., quien apoyándose en el examen clínico, diagnosticó un tumor cerebral a un paciente para luego realizar la resección utilizando las incipientes técnicas de la época. Esta cirugía fue

realizada nueve años después del primer procedimiento quirúrgico

de un tumor cerebral realizado en Londres en 1884, hecho considerado como el inicio de la neurocirugía en el mundo.

En los informes de la Academia de Medicina de Medellín consta que posteriormente se realizaron cirugías de la columna vertebral, de mielomeningocele, se practicaron craneoplastias, se operaron quistes de cisticerco cerebral y se efectuaron rafias de nervio periférico. En la década de los cuarenta, el interés por la Neurocirugía se hace evidente cuando se presentan como tesis de grado tres estudios sobre métodos diagnósticos: el uso de la yodoventriculografía, de la mielografía y de la arteriografía.

En febrero de 1950 se inicia la Cátedra de Neurología

para estudiantes de pregrado, y en noviembre de ese mismo año se crea, por parte de la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia, el Servicio de Neurocirugía, ubicado desde ese entonces en el Hospital Universitario San Vicente de Paúl.

Los doctores Ernesto Bustamante Zuleta y Luis Carlos Posada González, considerados como los gestores y fundadores del Servicio, le imprimieron desde su inicio una dinámica académica y asistencial que ha sido objeto de constantes reconocimientos en estos años de compromiso con esta especialidad de la medicina puesta al servicio de la comunidad.

Durante más de dos lustros, le correspondió al Doctor Bustamante Zuleta ser el jefe del Servicio de Neurocirugía, sucedido por el doctor Saúl Castaño Mejía. En 1984, es el Doctor Humberto

La tradición médica, uno de los valores de la raza antioqueña, nos ha permitido ser pioneros en el desarrollo de la Neurocirugía en Colombia y en

Latinoamérica.

Uribe Posada quien asume la jefatura hasta 1995; desde entonces, y con igual liderazgo y competencia, el Servicio está a cargo del Doctor Jorge Giraldo Ramírez.

En estos 50 años de vida, el Servicio de Neurocirugía ha gestado la formación de los servicios de Neurología Clínica y Neuropediatría; ha graduado a 53 especialistas en neurocirugía, los cuales ejercen en las principales ciudades del país. Además ha atendido a más de 30.000 pacientes y se han realizado más de 20.000 cirugías neurológicas.

Desde su creación cuenta con un archivo propio de historias neurológicas, que siempre es motivo de orgullo para todos los que han pasado por el Servicio. Actualmente cuenta con cinco profesores de medio tiempo y tres profesores de cátedra. Anualmente egresan dos nuevos neurocirujanos y la duración del entrenamiento es de cinco años.

Por éstas y otras razones, Medellín se erige como pionera de la Neurocirugía en Colombia. Corresponde a las generaciones futuras velar por conservar e incrementar los ideales de sus antecesores, y adecuar

los conocimientos de la especialidad a la atención del paciente, en el marco de una tecnología científica digital, aceleradamente cambiante y novedosa.

Hoy, 50 años después, es meritorio celebrar con orgullo 5 décadas de ciencia y compromiso del ser humano para el ser humano, y en el marco del XIX CONGRESO NACIONAL DE NEUROCIRUGÍA, del 3 al 6 de agosto, tendrá espacio esta solemne celebración, acompañados de la comunidad neuroquirúrgica del país.