

CUATRO CANCIONES EN NÁHUATL COMPUESTAS POR SALVADOR MORENO EN LA CIUDAD DE MÉXICO ENTRE 1949 Y 1950. ANÁLISIS LITERARIO-MUSICAL

Martínez Campos Margarita del Rosario (1), Barreiro Lastra Juan Hugo (2)

1 [Licenciatura en Música (Canto), Departamento de Música, DAAD, CG, Universidad de Guanajuato] | [margarita.mtz_88@hotmail.com]

2 [Profesor Investigador, Departamento de Música, DAAD, CG, Universidad de Guanajuato] | [hugo130844@yahoo.es]

Resumen

Salvador Moreno fue un compositor mexicano emergido durante el Nacionalismo, pero no moldeado por este. Su obra carece de estudio a pesar del hecho de que sus canciones permanecen vigentes en la interpretación de la música académica mexicana. El análisis músico-textual de sus cuatro canciones en náhuatl establece que la forma de componer de Moreno era siempre dando prioridad al texto y, de las ideas que este le proporcionaba, surgía la música.

Abstract

Salvador Moreno was a mexican composer emerged during Nationalism but he wasn't molded by it. His work lacks of study despite the fact that his songs remain current in the interpretation of mexican academic music. The textual-musical analysis of his four songs in nahuatl, states that Moreno's way of composing was always prioritizing the text and, from the ideas this gave him, music surged.

Palabras Clave

poesía; nacionalismo; voz; piano; náhuatl.

INTRODUCCIÓN

El estudio sobre la obra de Salvador Moreno es casi inexistente, en el ámbito de la música académica mexicana, su obra en general es más bien desconocida, sin embargo, es considerado uno de los liederistas mexicanos por excelencia [1] y sus canciones permanecen vigentes en la actualidad interpretadas frecuentemente por estudiantes y profesionales del canto lírico. De acuerdo a la bibliografía existente es posible verificar que hasta ahora no se han hecho otras investigaciones con el tema objeto de estudio planteado. Únicamente hay referencias al compositor y su trabajo como artista visual y crítico musical [2] y las canciones en náhuatl solo fueron brevemente descritas, tanto en el aspecto literario como en el musical, en un artículo de la revista Quodlibet en el año 2013.

El presente trabajo da luz sobre el estilo musical del compositor a través del análisis de sus canciones, específicamente: No Nantzin, Ihuac Tlaneci, To Ilhuicac Tlahtzin y To Huey Tlahtzin Cuauhtemoc, las cuatro canciones en náhuatl que compuso en los años 1949 y 1950, con textos de la autoría del maestro nahuatlato José María Bonilla Cuevas.

El Nacionalismo como corriente artística.

El cambio definitivo en la cultura, así como en otros aspectos del desarrollo del país se dio con la Revolución de 1910. Ya antes de esta, el hartazgo provocado por el autoritarismo del Porfiriato y la pasividad en el ámbito cultural de la época había alentado a los jóvenes intelectuales a fundar una asociación civil que trabajara por la cultura y las artes. Así surgió el Ateneo de la Juventud, escaparate de expresión con José Vasconcelos a la cabeza, cuya propuesta era la libertad de cátedra y pensamiento. Esta asociación duró pocos años, pero fue el tiempo suficiente para sentar las bases de una de las corrientes artísticas más importantes desarrolladas en el país, el Nacionalismo [3].

La producción musical en México fue muy diversa y, debido a que los compositores aun se permitían la influencia de corrientes musicales europeas, surgieron dos fases: la romántica y la indigenista,

una liderada por Manuel M. Ponce y la otra por Carlos Chávez. Es con este último que la enseñanza musical en la ciudad de México toma un rumbo distinto, sus reformas al programa de composición en el Conservatorio Nacional de Música hicieron una gran diferencia en el panorama musical del país y es justo decir que, gracias a esto, en el siglo XX la producción musical mexicana fue muy prolífica [4].

Salvador Moreno, compositor mexicano nacido en 1916, desarrolló su carrera musical durante el apogeo del Nacionalismo, pero su creación en este sentido no se delimitó por los ideales de esta corriente. Sin embargo, intencionalmente o no, las canciones en náhuatl son la parte de su obra que le hacen pertenecer al este colectivo artístico cuyo propósito era el rescate de lo nacional mexicano. ¿Cómo fue que Moreno decidió poner música a poemas en esa lengua? ¿Cuáles son las características de la relación música-texto? ¿Qué aportes interpretativos resultan del análisis de las canciones?

MATERIALES Y MÉTODOS

Para llevar a cabo el estudio que sostiene este estudio, se contó con copias de las partituras de las canciones en náhuatl, las cuales fueron obtenidas de la edición original de la “Antología de Canciones” del compositor, y cada una fue digitalizada con un software especializado. Los parámetros del estudio en cuestión son de estructura formal, melódico, rítmico, armónico y textual. Esto se complementa con una investigación bibliográfica para contextualizar, cultural e históricamente la obra, así como datos clave sobre la vida del compositor.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

No fue posible establecer el año exacto en que el compositor y el autor de los poemas se conocieron, pero se sabe José María Bonilla Cuevas no era ajeno al desarrollo de la cultura en el país y su hija, la soprano María Bonilla, a quien Moreno conoció en el Conservatorio Nacional, pudo haber sido el contacto entre ambos [5] Además la forma en que creador musicalizó los

versos, respetando la acentuación del texto, indica que tuvo la asesoría de alguien versado en la lengua náhuatl, como lo fue el autor de los poemas.

De acuerdo a la autobiografía de Moreno, a la cual tuvo acceso la musicóloga Isabel Reyes para la realización de sus Tesis, estas canciones fueron compuestas con la idea de que la relación del piano y la voz fuera la de los instrumentos de percusión y viento en la época prehispánica. Estos fueron los elementos que el autor utilizó para crear sus canciones, además de una escala pentatónica en el caso de las primeras tres piezas. Para To Huey Tlahtzin Cuauhtemoc utilizó una escala modal con la idea de representar la forma en que los conquistadores enseñaban música a los indígenas durante la evangelización [6].

Otra característica del estilo compositivo en estas canciones es el uso de elementos musicales como intervalos amplios, cambios de registro, cambios de dinámica en incluso cambio de compás según las motivaciones que el texto le inspira al compositor.



chi - cá- huac?
abandonado?

Imagen 1: No Nantzin. El intervalo de Séptima en la palabra chicáhuac (abandonado).



Té - hua ti no xó - chitl,
Tú eres mi flor.

Imagen 2: No Nantzin. la dinámica FF (muy fuerte) en la palabra Téhua (eres). Efecto usado para indicar el sentido de pertenencia.



Imagen 3: Ihcuac Tlaneci. el canto describe el fin de la noche mientras la música en el piano asciende como la mañana.



Imágenes 4 y 5: To Ilhuicac Tlahtzin. El canto alcanza su registro más grave cuando se infiere lo humano, lo terrenal (la palabra talticpac significa tierra).



Imagen 6: To Huey Tlahztzin Cuauhtemoc. El canto sin acompañamiento para conservar la idea de lo solemne/ fúnebre.



Imagen 7: To Huey Tlahztzin Cuauhtemoc. El dramático final de la canción con el nombre del emperador.

No Nantzin (Madre Mía).

Esta canción fue la primera en compuesta por Moreno en 1949. La poesía es una súplica de amor dirigida a una figura femenina no identificada. Contiene dos estrofas de cuatro versos cada una.

La canción tiene una forma **ABA**, es un Andante a 2/4 que comienza con una introducción al piano, la cual también funciona como puente entre **A** y **B**, y como final de la canción. La melodía del canto consiste en figuras de notas como: negra con puntillo, corcheas y tresillos de negra (es con esta misma figura que el piano acompaña e infiere la idea de una danza). En esta parte está musicalizado el primer párrafo del poema, en el

cual el narrador expresa anhelo por la persona deseada.

En sección **B** está musicalizado el segundo párrafo, la parte más dramática de la súplica, representada con las dinámicas más fuertes y con la introducción de una nueva figura de nota, la doble corchea. Al final, se vuelve a interpretar de la misma manera la parte A.

Ihuac Tlaneci (Cuando Amanece).

Creada también en 1949, esta es la segunda de las canciones en náhuatl. El poema utilizado en esta canción es de dos párrafos con cuatro versos cada uno.

Tiene una forma **AAB** y comparte algunas características musicales con No Nantzin. Es un andantino a 2/4, tanto la escritura del piano como la de la voz es sencilla y tiene una tesitura que va de Mi⁴ a Sol⁵. En la parte **A** se canta el primer párrafo del poema, en el cual se describe el fin de la noche mientras la música en el piano asciende como el inicio de la mañana (ver imagen 3).

En la parte **B** hay un cambio de compás a 6/8 que indica que la música se mueve de una forma más rápida. También hay un cambio en el texto, no se describe más el amanecer sino, aquel texto que pertenece al narrador.

To Ilhuicac Tlahztzin (Nuestro Padre Celestial).

Esta es la tercera canción y fue compuesta en 1950. A diferencia de las anteriores, hay un cambio de carácter muy claro en la música. Es una danza a 6/8 que funciona como ofrenda en la que el poema narra lo que los Dioses otorgan al pueblo mexicana (el sustento y la naturaleza). En cuanto a dinámica, la canción se mantiene entre *piano* y *mezzo forte*. Tiene tres secciones (**A** y variaciones de a) y en cada una, la primera frase siempre es la misma mientras que en las siguientes se aprecian cambios de melodía y ritmo.

La primera y la segunda sección inician ambas con un Lento en el piano y cambian a Allegretto cuando inicia el canto. La Tercera sección comienza con el final de la segunda, el Lento del

piano, ahora corresponde a la línea de canto. Al final se repite la primera sección.

Una singularidad rítmica de esta canción es que el efecto de una danza muy agitada es logrado gracias a que el compositor escribió un “choque” entre el compás ternario, marcado en la partitura, y la música, que está escrita en figuras binarias.

To Huey Tlahtzin Cuauhtémoc (Nuestro Gran Padre Cuauhtémoc).

Es la última de las cuatro canciones y también fue compuesta en 1950. Es el poema más extenso con cinco párrafos de cuatro versos cada uno. Debido al carácter de éste (un texto en el que se lamenta la muerte del emperador Cuauhtémoc) el estilo de la canción se sale de las formas comunes y se vuelve una marcha fúnebre. Cada párrafo es una sección distinta de la canción y, a diferencia de las piezas, anteriores ninguna se repite.

Es un Andante a $\frac{3}{4}$ en el que el piano tiene una introducción de 10 compases, en los cuales el compositor inicia con figuras de corchea, cambia a tresillos de negra y luego combina ambas figuras en un solo compás. El canto inicia sin acompañamiento y el ritmo de la melodía se desarrolla de la misma forma que la introducción del piano, como para no perder el avance de la procesión.

Aunque hay frases del canto en que el piano aparece involucrado, el acompañamiento apenas consta de acordes tenidos. Siempre que hay canto, la música está marcada a un compás de $\frac{2}{4}$, no así cuando el piano está solo ($\frac{3}{4}$). La extensión de la línea vocal va desde Mi^4 a La^5 y esta nota es la más aguda en la obra completa, solamente aparece una vez en la última sección.

La canción termina con un trémolo en el piano mientras la voz canta el nombre del emperador haciendo dos intervalos ascendentes muy amplios, una séptima (Mi^4 a Re^5) y luego una cuarta hasta llegar a Sol^5 , el cual se mantiene con un calderón y se hace un glissando descendente a Mi^4 para que la voz sola finalice la canción (Ver imagen 7).

CONCLUSIONES

Del análisis de estas canciones se deriva la idea y forma en que Moreno componía sus canciones. El texto era su elemento más importante, usaba todo recurso musical que le permitiera detallar las ideas que éste le otorgaba y, a partir de la música que creaba para él, desarrollaba el acompañamiento al piano. En el caso de las canciones en náhuatl, los ejemplos más claros están en la descripción del amanecer y en la danza ofrenda.

La técnica compositiva de Salvador Moreno no pertenecía a ninguna de las corrientes en que se desarrolló su carrera porque él trataba de encontrar su propia identidad compositiva sin influencias determinadas. Él no fue un autor que sobresaliera especialmente en su época, y sin embargo su música hoy es de interés en el estudio de la técnica y la expresión como parte de la formación de los compositores enfocada a las necesidades de una coherente interpretación.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por darme siempre todo su apoyo para cumplir mis objetivos y sin quienes no habría llegado hasta aquí.

A la maestra Kate Burt por ofrecerme un hogar y una familia en la ciudad de Guanajuato.

A la Mtra. Fabiola Venegas por facilitarme las partituras de las canciones y por compartir conmigo los conocimientos necesarios para interpretarlas.

A Félix Benjamín Torres Romero por su colaboración en el análisis musical de las canciones.

Al Dr. Hugo Barreiro Lastra por ser mi guía en la realización de esta investigación.

REFERENCIAS

- [1] Ruiz Ortiz, Xoquiuetzal (2013). La música a través de la palabra. Cronistas, críticos, imprentas y publicaciones periódicas. Miranda, Ricardo & Tello, Aurelio (2013). La música en los siglos XIX y XX, tomo IV. Página 351. México, D.F.: Dirección General de Publicaciones del Consejo nacional para la Cultura y las Artes.
- [2] Maya, Áurea & Delgado, Eugenio (2010). La ópera mexicana durante el siglo XX. Tello, Aurelio (2010). La música en México; Panorama del siglo XX. Página 630. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- [3] Monsiváis, Carlos. 1977. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. <https://www.uv.mx/mie/files/2012/10/cultura-mexicana-siglo-xx.pdf>
- [4] Autor desconocido. (septiembre/octubre 2000). La música mexicana de concierto en el siglo XX. México en el Tiempo, No. 38. Recuperado de www.mexicodesconocido.com.mx
- [5] Melgarejo, Miguel. María Bonilla, vida y obra (2011). Transcripción de conferencia. Encuentro Universitario de la Canción Mexicana. Noviembre 2010.
- [6] Rodríguez Reyes, Isabel (2013). Revista de la Academia de Música del palacio de Minería. Quodlibet. Número 11, 104(34), 18-51.