

Anotaciones y resúmenes bibliográficos

Geijerstam, Claes af. *Popular Music in Mexico*. Albuquerque, Nueva México: University of New Mexico Press, 1976, 187 pp., fotografías, ejemplos musicales, apéndice, bibliografía e índice.

Popular Music in Mexico (Música popular de México) es una obra en la que se examina "el desarrollo de la música popular y comercial de México desde el período colonial hasta el presente". Citando las palabras del Sr. Geijerstam, este es "un campo de investigación excitante e inexplorado" (p. ix). En el capítulo inicial, sin número, discute los términos "música popular", "música folklórica" y "música tradicional", según el uso caprichoso que de ellos hacen los investigadores. Desgraciadamente el problema no queda resuelto y el enfoque es muy vago. Los nueve capítulos siguientes son: 1) "The Development of Mexican Genres" (Desarrollo de géneros mexicanos); 2) "Mariachi, Norteño and Marimba Ensembles" (Conjuntos de mariachis, norteños y de marimbas); 3) "The Corrido" (El Corrido); 4) "The Canción" (La Canción); 5) "Modern Dance Rhythms" (Ritmos modernos de baile); 6) "Popular Music Before and After the Revolution" (Música popular antes y después de la Revolución); 7) "Composers and Musicians Up to the 1940's" (Compositores y músicos hasta 1940); 8) "The Media" (El Medio) y 9) "Modern Trends" (Tendencias contemporáneas). "Los capítulos 1-5 abordan ciertos géneros y su historia, y los capítulos 6-9 tienen una dirección de tipo sociológico sobre la cultura urbana mexicana durante los últimos 100 años" (p. 8). Después del apéndice, escrito por Elizabeth H. Heist, titulado "Border Music of the 1970's in the Southern United States" (Música fronteriza de la década 1970 en el suroeste de los Estados Unidos), viene la bibliografía, y se mencionan brevemente algunas grabaciones para terminar con el Índice.

En el Prefacio, el Sr. Geijerstam, miembro del Instituto de Musicología de la Universidad de Upsala, Suecia, enumera los variados problemas que tuvo que superar antes de poder realizar este trabajo. Los dos obstáculos mayores fueron que "la investigación sobre la música folklórica mexicana continúa siendo incompleta" y la "falta de técnicos para realizar cualquier investigación en profundidad" (p. x). Como alternativa, tuvo que hacer una investigación personal entrevistando a doce personas relacionadas con la vida musical mexicana. Los más importantes fueron la Sra. Carmen Sordo Sodi, directora de la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes y el músico chileno Juan S. Garrido. Las opiniones de ambos son citadas más de 200 veces a lo largo del libro. Desgraciadamente el Sr. Geijerstam carece de los conocimientos adecuados relacionados con la música popular mexicana y sobre sus fuentes, lo que se refleja en su obra

No obstante, este libro ofrece varias ventajas: 1) es uno de los primeros estudios "serios" sobre música popular de México¹; 2) incluye hechos y opiniones de varias obras anteriores en castellano sobre este tema y en muchos casos los traduce al inglés por primera vez; 3) incluye información obtenida a través de entrevistas a personalidades musicales de renombre de México y también de aquellas instituciones relacionadas con la música; 4) la bibliografía es de gran utilidad para el investigador interesado en la música popular y folklórica mexicana.

Con demasiada frecuencia, no obstante, las ventajas del libro son anuladas por serios errores de contenido que podrían haber sido evitados si hubiese consultado a músicos populares en vez de confiarse de la información entregada de segunda o tercera mano. Muchos de los errores más serios deben ser corregidos: la "valona" es una glosa en décimas que actualmente se centra en el estado de Michoacán y no en Jalisco (pp. 17 y 40)²; el "mariachi" es un conjunto musical o bien puede ser un integrante de alguno de estos conjuntos, pero no es un tipo de baile (p. 22); el "arpa grande" del conjunto jarocho, originario de la costa de Veracruz, tiene por lo general 36 cuerdas y no 32 (p. 24); el requinto jarocho de este conjunto no es una "guitarra de golpe" (p. 24). Esta última puede ser la guitarra tañida o rasgueada o una variedad de cinco cuerdas que se usa en el oeste de México. En relación al requinto jarocho (llamado también "requinto cuatro" y "jabalina"), no corresponde a ninguno de éstos y aunque el autor pretende que existe una distinción entre la "guitarra quinta" (p. 26) y la "huapanguera" (p. 27), en realidad son un mismo instrumento cuya vigencia se concentra en la región huasteca de México oriental. La vihuela no tiene "ocho cuerdas agrupadas en cinco órdenes" (p. 27), tiene solamente cinco cuerdas. El guitarrón de Guerrero, el Jalisco y de "varios otros estados" no tiene cuatro o cinco cuerdas (p. 27), sino que seis. El término "huapango" no puede intercambiarse en todo México por el de "son" (p. 28), puesto que "huapango" puede referirse a diversos géneros de "son" del oriente de México, principalmente de las regiones de Veracruz y Huasteca.

Declarar que "durante las últimas décadas con mayor frecuencia y éxito el 'son' ha sido incorporado al repertorio de las bandas de trompeta mariachi" es una afirmación que puede conducir a conclusiones erróneas. El "son" ha sido pivote de los repertorios mariachis y de sus predecesores desde por lo menos el siglo diecinueve. El uso repetitivo que el autor hace del término

¹ Véase también Juan S. Garrido. *Historia de la música popular en México 1898-1973*. México: Editoriales Extemporáneos, 1974.

² Véase, Arturo Warman. *Michoacán: Sonos de Tierra Caliente*. México: Museo Nacional de Antropología, 1970.

“trompeta mariachi” no corresponde a su uso común, puesto que “mariachi” implica que por lo menos el conjunto debe incluir una trompeta. La descripción que hace Geijerstam del “mariachi folklórico” (p. 42) es en realidad la del *conjunto arpa grande* de la región de la *tierra caliente* de Michoacán. El requinto no es ni una “guitarra habitual de seis cuerdas” ni un componente habitual del conjunto moderno mariachi (p. 43). Es una guitarra más pequeña que la habitual de seis cuerdas y se la afina una quinta justa más alta. En el conjunto mariachi los guitarristas no son los únicos vocalistas como se deduce de la afirmación de p. 43, cualquier miembro puede cantar y el ideal es que todos lo hagan.

Hay una afirmación en el texto que es particularmente objetable:

“El mariachi para turistas es una especie de máquina tragamonedas, se coloca la moneda y se escucha la melodía que se desea. Los diversos grupos suenan todos igual. . .

La única variante es la habilidad de los ejecutantes. . . Los mariachis para turistas sólo son capaces de una repetición impersonal de melodías repetitivas” (p. 44).

Estas desdeñosas afirmaciones no reflejan la verdadera situación de los conjuntos mariachis. El término “mariachi para turistas” no es correcto porque pocos conjuntos o quizá ninguno toca exclusivamente para los turistas. A pesar de que pueda existir una tendencia hacia arreglos similares de tipo comercial, se producen muchos cambios de estas obras al ser transmitidos por la tradición oral. Bastaría con escuchar atentamente a los conjuntos mariachis en sus lugares tradicionales, como por ejemplo en la Plaza Garibaldi de Ciudad de México o en la Plaza de los Mariachis de Guadalajara para comprobar que muy a menudo los arreglos tienen importantes variaciones, específicamente entre los mejores conjuntos. Además, el término “impersonal” no es la palabra más adecuada para describir muchas de las versiones musicales mariachis.

La guitarra y el contrabajo que se mencionan como integrantes del *conjunto norteño* (p. 45) son el *bajo sexto* y el *tololoche*, respectivamente, para ser realmente precisos. El *bajo sexto* es una guitarra grande de doce cuerdas en seis recorridos dobles que tiene una afinación diferente a la de la guitarra. El *tololoche* tiene la forma del contrabajo de una orquesta, pero sólo tiene tres cuerdas.

El conocido cantante Pedro Vargas no ha muerto, como se afirma en p. 117. Catalogar la canción popular “Sombras”, como *ranchera*, es un error (p. 118), es un bolero. Afirmar que los cantantes de la *ranchera* “sobreactúan invariablemente” cuando tocan en vivo y que son muy pocos los que logran “des-

pertar un verdadero entusiasmo en el auditorio" (p. 120) es una afirmación falsa y etnocéntrica. La actitud extrovertida corresponde al estilo típico del canto de la *ranchera* y los cantantes de *ranchera* que gozan de popularidad tienen un gran público que por lo general es muy entusiasta.

Merecen mencionarse también los errores ortográficos: "Panúco" (p. 24), "haupango" (p. 22), "rescapetate" (p. 47), "járaca" (p. 50), "conchas de amarillo" (p. 60) y "valsas mexicanas", los nombres correctos son: "Pánuco", "huapango", "rascapetate", "jácara", "conchas de armadillo" y "valses mexicanos".

En suma, el enfoque sobre la música popular mexicana es desigual. Por ejemplo, se le da mayor importancia a la historia de los nombres de ciertas canciones, tales como "La Adelita" y "La Sandunga", más bien que a toda la tradición de música jarocho del estado de Veracruz. La tradición de las bandas de Sinaloa y de Zacatecas ni siquiera se menciona. Puede atribuirse esta desigualdad al hecho de que el autor concentró su investigación casi exclusivamente a Ciudad de México (p. x) y a la confiabilidad con que aceptó la información entregada por un pequeño número de informantes sobre el panorama musical contemporáneo. El autor compara su obra con "una fotografía aérea... en la que millones de detalles se amalgaman en un todo de colores y formas" (p. x), pero en muchos aspectos se asemeja más bien a una dimensión distorsionada de un mapa del mundo realizado en el siglo quince.

Popular Music in Mexico es, sin duda, un avance en el campo de la bibliografía musical mexicana, pero el número de errores limita seriamente su valor.

Daniel Sheehy

José Climent y Joaquín Piedra. *Juan Bautista Comes y su tiempo: Estudio Biográfico*. Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1977. 239 pp., 14 fotocopias.

El nombre de Juan Bautista Comes seguramente no es familiar para muchos musicólogos, incluyendo aquellos que se han especializado en la música barroca temprana. Comes, un español nacido c. 1582, es el personaje de la biografía escrita por dos musicólogos, José Climent y Joaquín Piedra, este último, ya fallecido, miembros ambos de la sección de música del Seminario y de la Catedral de Valencia, en España, obra que fue editada en 1977.

El Seminario (actualmente lleva el nombre de Seminario y Colegio del Corpus Christi del Patriarca) y la Catedral de Valencia fueron los principales empleadores de Comes. En sus bibliotecas se encuentra detallada informa-

ción sobre sus obras y también se conservan importantes colecciones de sus manuscritos.

Una información nueva y más precisa sobre Comes era absolutamente necesaria desde hace años. La biografía editada en 1888 por Juan Bautista Guzmán ha sido hasta la fecha la fuente principal de información sobre este compositor. En 1944, Manuel Paláu y Eduardo Chavarri editaron el folleto, *La Obra del Músico Valenciano Juan Bautista Comes*, que ofrecía alguna información nueva sobre Comes y su obra. El texto de Climent y Piedra, editado en diciembre de 1977, corresponde a una labor de casi veinte años de trabajo. Acumularon detalles de numerosos libros de los archivos de la Catedral de Valencia y del Colegio del Patriarca, como por ejemplo de las Actas Capitulares, libros de gastos, recibos y multas. Examinaron además los archivos musicales de las iglesias de Valencia, Barcelona, Segovia, Orihuela, Montserrat y Valladolid para poder completar el catálogo de las obras de Comes y ofrecer un listado de fuentes concordantes. El panorama completo que presentan Climent y Piedra ensancha nuestros conocimientos sobre la vida de Comes y nos proporciona un conocimiento más profundo sobre las tradiciones de algunas iglesias hispanas del siglo XVII.

Juan Bautista Comes y su tiempo: Estudio Biográfico se divide en tres partes: 1) información biográfica, 2) historia de las obras de Comes y 3) documentación que la sustenta. En la sección biográfica, Climent y Piedra investigaron a fondo los documentos originales y ofrecen una descripción de Comes como hombre, su vida y el medio en que vivió. Su investigación proporciona muchos detalles nuevos relacionados con Comes, como por ejemplo que en 1613 se le había ofrecido el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Zaragoza, que rechazó, y que dos años más tarde fue ordenado sacerdote, el 15 de mayo de 1615. Para mostrar varios aspectos de su personalidad, los autores reproducen ocho cartas del compositor (en transcripción y facsímil), y describen algunos factores que impulsaron a Comes a abandonar por segunda vez el Colegio en 1632. Una información complementaria entrega un panorama sobre los diversos maestros de capilla que precedieron y actuaron después de Comes y también los servicios más destacados que le prestaron a las iglesias del área de Valencia.

Por desgracia, la obra de Climent y Piedra está opacada por algunas omisiones que habrían clarificado un tanto la vida de Comes en su conjunto. Climent y Piedra ofrecen valiosa referencia sobre los salarios y otras prebendas recibidas por Comes, pero su inclinación a excluir detalles sobre el costo de la alimentación y de otras necesidades de la vida diaria en España, durante el siglo XVII, dificultan un diagnóstico con respecto al significado que tuvieron para Comes sus entradas. No obstante, en *American Treasure and the*

Price Revolution in Spain, 1501-1650, Vol. 43 de Harvard Economic Studies. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1934 pp. 335-389, de Earl J. Hamilton, se informa sobre el precio de varios alimentos y otras comodidades. Otro problema relacionado con la inestabilidad económica del gobierno español es, ¿de qué manera esta inestabilidad afectó a Comes? Los autores ni siquiera tratan de enfocar el problema, pero se sabe que la inflación era muy alta y que en 1596, 1607 y 1647 se declaró la bancarrota total. Otros hechos no mencionados, que posiblemente alteraron el estilo de vida de Comes, son la expulsión de aproximadamente 117.000 moros (que incluían un alto porcentaje de los campesinos y de los trabajadores semi-especializados) de Valencia entre 1609 y 1614; la revuelta de la vecina Cataluña en 1640 y la influencia potencial de la Inquisición sobre Comes. Se sabe que esta última afectó a su sucesor, Antonio Oliveira.

Un panorama de la arquitectura de las diversas iglesias y capillas en las que trabajó es de importancia para la comprensión de Comes y su música. Por desgracia el texto no incluye ninguna información sobre el tema. Una descripción del interior de estas capillas, durante los albores del siglo XVII, del tipo de materiales de construcción usadas, de su planta arquitectónica y otros detalles pertinentes, ayudarían al lector a apreciar algunos de los rasgos acústicos que le fueron familiares a Comes. También si existe alguna información sobre la ubicación del órgano (u órganos), del coro (o coros) durante la ejecución de la música, realzarían para nosotros la imagen de las facilidades con que contó Comes para actuar.

La segunda sección del libro está dividida en dos partes: en la primera se reproducen inventarios de los archivos musicales de la Catedral de Valencia de 1618, 1632, 1657 y 1669, y los del Colegio del Patriarca de 1675 (en transcripción), y en la segunda, un catálogo de las obras de Juan Bautista Comes, tanto las que perduran como de aquellas perdidas. Originalmente se hicieron los inventarios para reducir los robos desde los archivos, como lo demuestra un trozo del inventario del Colegio de 1618:

“para la conservación de todos los libros de canto de dicha Sede... y evitar el dishonor de dolo, y para quitar y remover toda sospecha de fraude”. (p. 143).

Los nombres de los compositores y el tipo de obras que figuran en estos inventarios ofrecen una información excelente sobre el tipo de música que se ejecutaba c. 1610-1675. Pero Climent y Piedra no se basan en esta información en la sección biográfica inicial con la que podrían haber realizado su enfoque del medio ambiente musical de Comes.

Para confeccionar el catálogo de Comes, Climent y Piedra realizaron una investigación en profundidad en los archivos musicales de las iglesias de los alrededores. Figuran 225 títulos y muchos de ellos tienen referencias concordantes. No obstante, esta sección carece de información preliminar que explique el proceso de recopilación. Estas explicaciones esclarecerían el hecho de que se incluyan obras que ya no existen, pero que originalmente figuraban en varios catálogos del siglo XVII. Ayudaría también que se informara en detalle y consistentemente sobre el tono o modo de cada entrada, de los *incipits*, partes vocales y de acompañamiento que subsisten y el número correspondiente del anaquele en el archivo en que se encuentran.

Omiten además ciertas informaciones sobre algunos títulos. Por ejemplo, la parte del continuo de los motetes *Beata Viscera* (p. 165, ítem 1) y *O Magnum Misterium* (p. 164, ítem 4) no fueron incluidos. En el caso del *Memento Domine*, ítem 27 de p. 172, tampoco menciona la concordancia que existe con el leg. 19-14 (*sic*) del archivo del monasterio de Guadalupe, que incluye una parte del continuo según el Dr. Arcángel Barrado en su *Catálogo del Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe* (Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1945), p. 69, ítem 269. Tampoco citan Climent y Piedra todas las concordancias del salmo *Dixit Dominus* y de la *Salve Regina*, ambas para ocho voces. Su catálogo incluye tres versiones diferentes del *Dixit Dominus* y dos de la *Salve Regina* para ocho voces. En *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, D. C.: Organización de los Estados Americanos, 1970) p. 210, de Robert Stevenson, se incluyen copias adicionales del *Dixit Dominus* y de la *Salve Regina* para ocho voces, que se encuentran en los archivos de la Catedral de Puebla, México, pero que Climent y Piedra no mencionan. Como ni Stevenson ni Climent incluyen *incipits* de estas obras, es difícil decidir si estos manuscritos son copias de las obras que se encuentran en la Catedral de Valencia o bien si son versiones diferentes.

La tercera parte de la obra contiene documentos seleccionados de prueba. Como ayuda al lector, dada la dificultad caligráfica de algunos de estos manuscritos, los autores transcribieron e imprimieron trozos seleccionados. Publican más de treinta ítem que abarcan desde pocas líneas hasta varias páginas. Figuran también ocho cartas de Comes, su testamento, varias partidas pertinentes del archivo catedralicio, informaciones sobre la elección de nuevos maestros de coro y otros documentos que indican algunas de las responsabilidades específicas de los diversos cargos, como ser el maestro de coro.

La obra omite varios otros ítem que habrían sido de gran utilidad. De prioritaria importancia es la falta de un índice temático. Incluye un índice de nombres, pero al no tener un índice temático de referencias cruzadas es difícil encontrar en el texto la información que se requiere. Por ejemplo, los instru-

mentos usados para acompañar las obras de Comes figuran por lo menos en tres lugares distintos de la obra, pero sólo una es mencionada en el Índice. Otro rubro que ayudaría a muchos lectores sería un pequeño glosario con la traducción al castellano moderno de términos en dialecto o en otros idiomas. Hay secciones de las Partes II y III, por ejemplo, de los inventarios, cartas y otras informaciones de los archivos eclesiásticos que figuran en el idioma original; el glosario ayudaría mucho a la lectura de estos documentos. La Bibliografía no incluye algunas fuentes que aportarían mucha información sobre Comes, tales como *La Obra del Músico Valenciano Juan Bautista Comes*, de Manuel Paláu y Eduardo Chavarri y las numerosas contribuciones de Robert Stevenson.

Es necesario felicitar a José Climent y a Joaquín Piedra por sus esfuerzos de investigación en profundidad sobre el medio ambiente en que actuó y por la biografía de Comes. El material que entregan es interesante, y la sección biográfica tiene un estilo apropiado. La obra, bien impresa, incluye fotocopias de algunas cartas de Comes, de su música y su retrato. Esperamos que los autores continuarán su trabajo en esta área y que esta obra será seguida por un catálogo de *incipits* de las obras de Comes además de la edición de su música.

Greta Olson.