

Introducción

Antecedentes

DESDE LA ÉPOCA COLONIAL hasta la segunda mitad del siglo xx una gran parte de las expresiones artísticas en México, tales como pintura, literatura, escultura y música, se generaba en la capital y en otras ciudades importantes del centro del país.

Hasta hace no muchos años los estados norteros, y en particular Nuevo León, han impulsado el florecimiento de actividades artísticas gracias a esfuerzos conjuntos del gobierno, la iniciativa privada (empresas, asociaciones civiles, entre otras) y particulares; sin embargo, durante la primera mitad del siglo xx las expresiones artísticas eran mínimas y constituían esfuerzos aislados de personas comprometidas con la sensibilización de la sociedad. Asimismo la educación a través del arte, como desgraciadamente sucede actualmente, no era considerada en la mayoría de los círculos sociales una opción real para la formación de las personas y menos aún una opción de vida.

A pesar de que la música es un elemento primordial en la formación integral de todo ser humano y que desde la antigüedad se ha dado un lugar importante en Europa, la sociedad regiomontana de principios del siglo XX no contaba con instituciones oficiales que se dedicaran a la educación musical; solamente existían academias o estudios de maestros independientes. En 1939 el Municipio de Monterrey fundó la primera Escuela de Música que constituyó el primer intento institucional de dotar a Monterrey de una escuela especializada en la enseñanza musical. Sin embargo, solamente muy pocos maestros contaban con una formación musical profesional.

Fue hasta 1948 con la llegada del Mtro. Paulino Paredes Pérez a Monterrey que esta ciudad contó por primera vez con un pedagogo musical graduado con el título de Magisterio en Composición y Magisterio en Canto Gregoriano por la Escuela Superior de Música Sagrada en Morelia, Michoacán.

La llegada de Paredes representa un parteaguas en la historia de la educación musical regiomontana debido a que él fundó la Escuela Diocesana de Música Sacra en 1949. Esta escuela surgió como consecuencia de la promulgación del *Motu Proprio* de Pío X cuyas reformas eclesíásticas acerca de la música sacra propiciaron el florecimiento de obras musicales de este género alrededor del mundo.

Esta fue la única escuela de música sacra que ha tenido Monterrey y, gracias a ella, la ciudad contó con directores de coros, maestros y organistas para las iglesias y la sociedad en general. Asimismo, Paredes generó un nuevo movimiento coral regiomontano y contribuyó a la preparación de profesionales de la música dedicados al servicio de la Iglesia.

Además de su labor como educador, Paredes fue un prolífico compositor de música sacra y profana y un importante difusor a nivel internacional (a través de la revista *Schola Cantorum*) de música sacra compuesta en México; su obra profana representa el final de la época del nacionalismo-indigenista-sacro mexicano.

Desgraciadamente "hay seres que luchan por alcanzar un ideal y que, a pesar de su esfuerzo, jamás disfrutan de su obra porque viven y mueren olvidados. Estos pensamientos que inspiraron el ballet *Almas oscuras* de Paulino Paredes quizás sean los que más lo delínean a él mismo ante las circunstancias adversas de olvido que lo envolvieron en vida y lo siguen envolviendo después de muerto" (Jaramillo, 1997).

Por tal motivo esta investigación pretende dar a conocer los aspectos más relevantes acerca de la labor tan importante que Paulino Paredes realizó dentro de la sociedad regiomontana.

Orígenes ideológicos del nacionalismo e indigenismo mexicano y su relación con la música

EN EL AMBIENTE cultural y particularmente musical de México, la figura de Paulino Paredes Pérez representa el final de la época del siglo xx en la que se consolida la sociedad moderna mexicana con una identidad cultural propia. El movimiento cultural encabezado por José Vasconcelos que sustentó el nacimiento del periodo denominado nacionalismo indigenista en las artes, aunado a las reformas de la Iglesia en relación a la música sacra (enseñanza e interpretación), hicieron posible el surgimiento de figuras como Paredes cuya obra y trabajo sintetizan las corrientes de pensamiento prevalecientes en la primera mitad del siglo xx. A pesar de que artísticamente estas ideas tuvieron su apogeo hasta esta fecha, éstas tienen sus orígenes en la época colonial.

La base de las ideas del movimiento cultural denominado como nacionalismo que tuvo su auge en las tres décadas posteriores a la Revolución de 1910, tiene sus orígenes en la toma de conciencia (como mexicanos) de los criollos de la época de la Colonia. A este conjunto de ideas se le conoce como patriotismo criollo cuyos principales temas son "la exaltación del pasado azteca, la denigración de la Conquista, el resentimiento xenofóbico en contra de los gachupines y la devoción por la Guadalupana" (Brading, 1980, p. 15). Este conjunto de ideas tuvo una influencia directa en toda la producción artística posterior a la Revolución.

Durante la Colonia las ideas antes mencionadas tuvieron un enorme atractivo político para los criollos de clase alta quienes reclamaban su derecho natural de gobernar al país. A pesar de la enorme separación de clases existentes, el catolicismo y el pasado común indígena eran los vínculos que unían a toda la población (Brading).

Durante el siglo xvii a manera de intento de justificar la Conquista, aparecieron dos publicaciones importantes en América: los *Comentarios reales* de Garcilaso de la Vega y *La monarquía indiana* de Juan de Torquemada. Esta última fue muy importante para México porque interpretaba la religión indígena como demoniaca y exaltaba a la Iglesia misionera (Brading).

Como parte de las ideas que exaltaban la labor misionera de la Iglesia, surgió la creencia de identificar a Santo Tomás como Quetzalcóatl. Esta postura era

defendida por Carlos de Sigüenza y Góngora y Juan José Eliara y Eguren, entre otros; sin embargo, esta idea se vio opacada por la aparición de la Virgen de Guadalupe en 1532, debido, a que este hecho proporcionó un fundamento espiritual autónomo para la iglesia mexicana creando un mito nacional que escondía la devoción natural de las masas indígenas, la exaltación teológica del clero criollo y la liberación del criollo de las raíces españolas (Brading, p. 27).

A pesar de los intentos de los criollos americanos por lograr la autonomía y liberarse de los españoles, durante la segunda mitad del siglo XVIII hubo una serie de enfrentamientos entre los intelectuales europeos y americanos. Los europeos defendían las ideas de la Ilustración, las cuales afirmaban la inferioridad de los indios americanos. Por el contrario, los intelectuales criollos refutaban dichas teorías exaltando la labor intelectual realizada en América y el pasado indígena.

La polémica intelectual europea en boga tenía dos vertientes: la humanista de fray Bartolomé de las Casas y Francisco de Vitoria que otorgaba al indio alma y cuerpo como a cualquier europeo y la contraria encabezada por Hume, el abate Raynal, Buffon, Pauw y Robertson, quienes sostenían la teoría del determinismo climático continental, la cual afirmaba que el clima caliente provocaba holgazanería y vicios entre los indios (Villar, 2002, p. 1).

Esta teoría por ende defendía la Conquista y justificaba la sumisión de los indígenas hacia los españoles; sin embargo, fue la obra de Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México*, la que refutó por completo a Robertson y a Pauw liberando asimismo al pasado mexicano de la influencia de Torquemada.

Las premisas principales de la obra de Clavijero son: la uniformidad de la naturaleza humana y la aceptación de la antigüedad europea como norma de civilización. Con esta última idea se compara a los aztecas con los nobles romanos; asimismo se justifica la Conquista. Clavijero al mismo tiempo provocó una fisura entre el pasado azteca clásico y el colonial; no obstante, esta fisura es disminuida por la Virgen de Guadalupe y la visión triunfante de la Iglesia (Brading, pp. 38-39).

“El neoztequismo junto con el culto a la Virgen de Guadalupe, a quien Hidalgo proclamara patrona del movimiento de Independencia de 1810 sirvieron al doble propósito de proveer un antiguo pasado étnico y al mismo tiempo una cultura vernácula para los criollos en busca de una identidad viable” (Smith, 1990, p.12).

Las ideas antes mencionadas que sirvieron a Hidalgo de plataforma para iniciar el movimiento de Independencia fueron reelaboradas por uno de los intelectuales más importantes de este periodo: Fray Servando Teresa de Mier quien recurrió a la tradición de patriotismo criollo transformando temas en argumentos para justificar la separación de España. Entre ellos se encontraba el resurgimiento de la leyenda negra, que era una corriente europea encabezadas por la Inglaterra protestante en contra de España y el catolicismo. Asimismo Mier sostenía que los aztecas ya eran cristianos que veneraban a María desde antes de la llegada de los españoles. De este modo otorgaba a México un fundamento de historia cristiana negando la justicia de la conquista viéndola como destructora del cristianismo nativo. (Brading).

Estos argumentos pueden parecer contradictorios, sin embargo, Mier los resuelve presentando a los criollos como los herederos de los primeros misioneros, especialmente de los dominicos, quienes defendían a los indios contra la opresión española exaltando la obra de Fray Bartolomé de las Casas (Brading).

En las décadas posteriores a la guerra de Independencia existió una compleja relación entre las ideas del patriotismo criollo y el liberalismo mexicano. Los liberales creían en la libertad y en la soberanía de la voluntad general, en la educación, la reforma, el progreso y el futuro. Sus principales exponentes ideológicos fueron Lorenzo de Zavala, José María Luis Mora y Mariano Otero (Brading, p. 101).

Las ideas antes mencionadas estaban en conflicto principalmente con la Iglesia, institución que era vista por los liberales como el principal obstáculo para el progreso, debido a la inmunidad eclesiástica con respecto a la jurisdicción civil de la Constitución de 1824. Asimismo la supervivencia del indio como protegido de la Iglesia (propiedad comunal de la tierra) representaba un obstáculo a los principios fundamentales del liberalismo. La necesidad de una reforma agraria estaba en conflicto con el pasado indígena de la propiedad comunal de la tierra que era visto como algo retrógrado por los liberales. Fue hasta la creación del Ateneo de la Juventud que los intelectuales rechazaron el positivismo (segunda etapa de liberalismo) y por ende a Estados Unidos.

Estos conflictos ideológicos y sociales repercutieron directamente en la producción artística del México de la época. A pesar de que ideológicamente la ciudad intentaba formar una identidad propia, “la vida cultural (musical) de México antes de la Revolución no fue más que una secuela de la vida musical europea; en

cambio después de la Revolución, hubo avances que hicieron la vida musical de México autónoma y distinguible en grado evidente" (Malmström, 1977, p. 10).

El siglo XIX se caracterizó por la presencia de instituciones culturales y artistas extranjeros en América Latina, la cual influenció el desarrollo musical en el continente. En el siglo XIX la música predominante en México era la ópera italiana, la ópera mexicana al estilo italiano y las composiciones instrumentales hechas por mexicanos muy influenciados por la tradición romántica europea. Tal es el caso de la obra de Juventino Rosas (1868-1894) quien escribió valsés al estilo de Strauss, polkas, mazurkas y música de salón.

Al mismo tiempo, otros compositores se vieron directamente influenciados por las corrientes europeas gracias a sus estudios en este continente: Gustavo Campa (1863-1934), quien estuvo en París, absorbió el estilo de Massenet; Ricardo Castro (1864-1907), estudió piano con Eugène d'Albert en París y Aniceto Ortega (1825-1875), quien fue de los primeros compositores en incorporar elementos folclóricos en las óperas al estilo italiano (ópera *Guatimotzin*) (Antokoletz, 1996, p. 318). En años posteriores a esta etapa, y como se mencionó anteriormente, las expresiones artísticas sufrieron un grado radical en su contenido ideológico después de la Revolución.

Nacionalismo musical mexicano y su relación con el nacionalismo europeo

Todas las artes han sido partícipes en los movimientos nacionalistas alrededor del mundo. Sin embargo, entre ellas la música ha desempeñado un papel fundamental por encima de las otras áreas debido a su naturaleza que le permite unir a naciones enteras de manera inconsciente. "La música tiene capacidad de unir masas a través de sus cualidades sensuales, fácil combinación con texto y la posibilidad de espiritualización. Por esta razón la música se ha usado para el control de los espíritus" (Schering, 1931, p. 171). A diferencia de los países latinoamericanos, los países europeos vivieron el nacionalismo musical a fines del siglo XIX.

En México hasta fines de la Revolución de 1910 el movimiento nacionalista recobró fuerza bajo el liderazgo de José Vasconcelos quien fungía como secretario de Educación durante la presidencia de Álvaro Obregón.

El indigenismo cultural oficial aspiraba a cimentar una nueva identidad nacional basada en un México "auténtico" representado por su época antigua como fuente de individualidad y desarrollo. "Esa identidad, de acuerdo a la teoría de Vasconcelos, estaba basada en una fusión de razas, encarnada por la población mestiza que Clavijero había elogiado más de un siglo antes y que ahora representaba la mayoría en la heterogénea composición de México" (Smith, p. 15). Vasconcelos trató de "inventar la música mexicana", dado que ya existían sistemas de filosofía, pintura y literatura (Luis Sandi es citado en Alcaraz, 1996, p. 24).

Una situación similar se produjo en Europa a fines del siglo XIX y principios del XX. "Los compositores que pertenecieron principalmente a países fuera de Europa Central buscaron identidades nacionales en su propio folclor, literatura, artes plásticas y sus propias tradiciones musicales anteriores" (Antokoletz, p. 141).

La idea de volver a sus tradiciones anteriores, el pasado antiguo y a la cultura indígena son aspectos del mayor retorno a la naturaleza que proponían Rousseau y sus seguidores a fines del siglo XVIII en Europa Occidental. Estas ideas tuvieron mucho auge en países fuera de Europa Occidental en donde las identidades culturales eran simultáneamente recientes y de gran antigüedad (Smith).

A partir de la segunda mitad del siglo XIX compositores como Chopin, Smetana, Grieg, entre otros, comenzaron a incorporar ciertos elementos nacionales en su música; desafortunadamente, éstos no poseían un entendimiento profundo de la música de los campesinos de sus países. "La música del periodo Romántico absorbió completamente el sentimiento nacional de la música folclórica; sin embargo, la esencia de la misma se distorsionó en algunas ocasiones y en otras se perdió por completo" (Antokoletz, p. 141). Entre los países europeos que representan una excepción se encuentra Hungría que desarrolló un profundo idioma nacional gracias al exhaustivo trabajo de investigación de sus musicólogos.

La incorporación del arte folclórico de origen campesino húngaro en la música culta tuvo repercusiones en todo el mundo. A principios del siglo XX antes de los trabajos de Zoltán Kodály y Béla Bartók, los folcloristas Béla Vikár (húngaro), Ilmari Krohn (finlandés) y Erich von Hornbostel (austriaco) realizaron las primeras investigaciones musicológicas recopilando la música de los campesinos de sus países en grabadoras rudimentarias. Gracias a estas investigaciones se lograron incorporar y sintetizar los idiomas nacionales folclóricos en la música

culta de las primeras décadas del siglo XX. "Estos elementos fueron básicos para la estética de la composición, estilos y técnicas de los compositores en Europa, Latinoamérica y Estados Unidos" (Antokoletz, p. 141).

En Latinoamérica, en donde la sociedad criolla había nacido hacía poco y al mismo tiempo existía la herencia milenaria de los aztecas, creció la conciencia de los recursos folclóricos y populares entre los artistas y gracias al mayor entrenamiento de los mismos fue posible el alejamiento de la influencia europea y el surgimiento de la música con características propias (Antokoletz, p. 318).

En el caso de México surgió un grupo de compositores a partir de la última década del siglo XIX hasta los años 50 del siglo XX que asimilaron la ideología nacionalista indigenista de diversas formas. Estos compositores pueden agruparse en tres categorías según las características de sus obras y su postura ante los acontecimientos sociales de su época.

Manuel M. Ponce se considera el iniciador del movimiento nacionalista, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas son los representantes del nacionalismo indigenista (movimiento que tuvo su auge en los 20 y 30) y Miguel Bernal Jiménez, iniciador del nacionalismo sacro.

Los compositores antes nombrados desarrollaron sus actividades en el centro de México y algunas veces en el extranjero. Por tal motivo los estados de provincia y en particular del norte de México se encontraban ajenos a la producción musical del centro del país; sin embargo, uno de los alumnos destacados de Miguel Bernal Jiménez, Paulino Paredes Pérez emigró a Monterrey y gracias a su intensa labor como educador, compositor y director de coros contribuyó en gran medida al florecimiento musical de la ciudad y a establecer vínculos con el centro de México.

A continuación se presenta una breve descripción acerca del trabajo y pensamiento de estos compositores.

Compositores nacionalistas destacados

MANUEL M. PONCE

Manuel M. Ponce (1882-1948) es considerado el padre del movimiento nacionalista y fue el primer compositor en absorber la música folclórica mestiza incluyendo el *son*, *corrido*, *jarabe*. "Ponce señaló que la música criolla –más que la proveniente de invenciones prehispánicas o el repertorio folclórico de cualquiera de las etnias de nuestro país– era la que más se apegaba a nuestro carácter, pues resultaba de la asimilación del modelo de canción español e italiano que durante el siglo XIX adquirió en nuestro país una fisonomía propia e inconfundible" (Miranda, 1998, p. 127).

Ponce incorporó los elementos antes mencionados en sus obras de formas clásicas y románticas. Sus obras tempranas se caracterizan por incorporar rasgos románticos. Entre ellas se encuentran el *Trío Romántico* (1911), *Mazurkas* y el *Preludio y fuga sobre un tema de Handel*. Sin embargo, comenzó a mostrar elementos eclécticos después de sus conciertos en Estados Unidos y Europa en 1904. De 1925-33 estudió con Paul Dukas en París, hecho que resultó en la síntesis de técnicas impresionistas y música folclórica en sus obras como *Chapultepec: tres bocetos sinfónicos, canto y danza de los antiguos mexicanos*.

A diferencia de Carlos Chávez, la influencia de la música indígena no es trascendental en la estética de la obra de Ponce (Beháque, 1979). "Por el contrario, sus obras tardías muestran una influencia neoclásica con textura contrapuntística como el *Concierto del sur* (1941) para guitarra y el *Concierto para violín*" (1943) (Antokoletz, p. 219). Candelario Huízar (1888-1970) y José Rolón (1883-1945) fueron otros compositores que tuvieron una orientación nacionalista semejante a la de Ponce; sin embargo, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas desarrollaron, cada uno, un lenguaje con características propias pertenecientes a la corriente del indigenismo.

Carlos Chávez y Silvestre Revueltas

La absorción de elementos indígenas y mestizos en la música mexicana tuvo su auge a partir del inicio de la Revolución en 1910 y el Renacimiento Azteca después de la Primera Guerra Mundial; “se redefinieron en el país los perfiles nacionalistas que se originaron y cimentaron principalmente durante la segunda mitad del siglo XIX” (Elias 1992, p. 57).

El acontecimiento que marca el inicio del Renacimiento Azteca es la composición de un ballet con tema mexicano titulado *El fuego nuevo* el cual está basado en una ceremonia azteca. Esta obra fue comisionada por José Vasconcelos a Carlos Chávez. Lo importante del Renacimiento Azteca era expresar el carácter y representar un escenario prehispánico en las obras.

Carlos Chávez junto con Silvestre Revueltas fueron las figuras centrales del movimiento indigenista. El trabajo en equipo realizado junto con los compositores que se unieron a ellos como el grupo de “Los Cuatro” conformado por Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Daniel Ayala y Salvador Contreras transformó radicalmente la música mexicana. Este trabajo salía a buscar al público para fomentar la investigación y estimular la creación (Cortez, 2000, p. 182).

Las ideas de Chávez se convirtieron en la regla para aquellos que quisieran formar parte del movimiento indigenista. Esto se vio reforzado debido a la gran influencia política que Chávez tuvo de 1920 a 1950. La gran divergencia de su orientación musical (hacia las fuentes folclóricas y otra hacia el desarrollo de un lenguaje musical internacional absorbiendo ritmos folclóricos en un idioma altamente abstracto y disonante) se ve reflejada en la preeminencia de Chávez en la actividad político-musical de la época (Antokoletz).

Ambos, Chávez y Revueltas fundaron academias de investigación de música folclórica, trabajaron en el Conservatorio Nacional de Música de 1928 a 1934 y se asociaron con músicos extranjeros como Copland, Varése y Cowell. Esta relación con músicos extranjeros les permitió tener una enorme influencia en futuras generaciones de compositores y dar a conocer la música latinoamericana en Estados Unidos y Europa; sin embargo, a partir de 1934 hubo una ruptura entre ellos. Chávez logró tener mayor influencia que Revueltas en esos años porque este último comenzó a participar abiertamente en actividades comunistas que desagradaban al gobierno. “Revueltas empezó a pararse en las esquinas a distribuir *Frente a frente* y a participar en manifestaciones obreras” (Cortez, p. 183).

Aunque Chávez fue uno de los más importantes representantes del nacionalismo indigenista mexicano, la mayoría de su producción musical no muestra las características típicas nacionalistas; no obstante, su elevado estilo personal y el sentido mexicano están íntimamente relacionados, por lo que su música ha sido catalogada como “profundamente no europea” (Behágue, p.130). Igual que otros compositores nacionalistas con Villa Lobos en Brasil y Vaughan Williams en Inglaterra, Chávez creía que el arte debía ser nacional en su carácter, pero universal en sus bases y debía llegar a la mayoría de la gente (Roberto García Morillo es citado en Behágue p. 130).

A diferencia de Chávez, quien utiliza principalmente un idioma pentatónico/diatónico, Revueltas desarrolló un cromatismo disonante en textura contrapuntística a varias voces dentro de una sola línea melódica utilizando elementos folclóricos mexicanos y fuentes populares (Antokoletz).

En la década de los cincuenta el movimiento musical nacionalista se vio estancado desde el punto de vista técnico; además, el nacionalismo perdió su fundamento ideológico ya que había pasado la coyuntura histórica después de la Revolución; por lo tanto ya no se consideraba arte oficial (Moreno, 1996, p. 63).

Paralelamente al movimiento indigenista en Morelia, Michoacán, surgió una vertiente distinta dentro del nacionalismo: el nacionalismo sacro. Esta subdivisión del nacionalismo musical mexicano ha sido reconocida solamente hasta fechas recientes. Su iniciador fue Miguel Bernal Jiménez dentro de la Escuela Superior de Música Sagrada en Morelia. A continuación se describen las circunstancias que alentaron el florecimiento de la música sacra en nuestro país.

Nacionalismo sacro

No existen documentos antes del año 2000 que señalen la categoría de nacionalismo sacro dentro del movimiento nacionalista/indigenista mexicano. Lorena Díaz Núñez en la introducción de su libro *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales* propone señalar a los años de 1939 a 1956 con este término. Dicho movimiento fue encabezado por Miguel Bernal Jiménez principalmente en Morelia, Michoacán. Díaz asimismo propone denominar nueva música sacra a la música escrita en esta época.

“El nacionalismo sacro no surgió de la noche a la mañana; fue la consecuencia de un largo proceso que comenzó con el *Motu Proprio* de Pío X, dado a conocer en noviembre de 1903... El documento pontificio alentó la restauración de la música sagrada y la creación de obras litúrgicas, utilizando elementos regionales” Díaz (2000, p. 12). Sin embargo, este movimiento tiene sus orígenes en la época de la “conquista espiritual” de México; es decir, en el proceso de evangelización de los indios que llevó a cabo la Iglesia durante la Colonia.

Función utilitaria de la música en el proceso de evangelización de los indígenas

Debido a la enorme influencia que la música posee en el ser humano, ésta se utilizó como herramienta en el proceso de evangelización en la época colonial mexicana. “La música no es como las otras artes, la imagen de las ideas, sino la imagen de la voluntad misma, que también toma forma específica en ideas. Por esta razón el efecto de la música es mucho más profundo que el de las otras artes ya que comunica la esencia de las ideas” (Schopenhauer, 1819, p. 67).

Al igual que en las sociedades antiguas europeas, en Latinoamérica la música tenía una función social muy importante y representó el elemento central de los procesos litúrgicos nativos como medio para preservar la memoria colectiva de un cuerpo social rígidamente jerarquizado (Frisch, 1984, p. 8). Según Schering (1931), la música tiene tres funciones primarias en el culto religioso: la preservación del estado (conjurar dioses y ahuyentar demonios), simbolizar el cosmos y alabar a Dios.

Los españoles se valieron de las respuestas afectivas que produce la música en el oyente para vincular a ésta con la religión católica. Debido a que “la música puede dar origen a imágenes y cadenas de pensamiento que, por su relación con la vida interior del individuo particular, pueden dar como resultado final el afecto” (Meyer es citado en Rowell, 1999, p. 132), los españoles utilizaron el enorme significado que de antemano tenía la música en la religión indígena y ésta resultó ser la herramienta perfecta para justificar en la práctica los vínculos que los intelectuales criollos trataban de hacer entre la religión indígena y el cristianismo para a su vez justificar la Conquista.

En el plan de aculturación a gran escala que llevó a cabo España, la música jugó un papel fundamental. Primero se adaptaron textos cristianos en lenguas nativas a los cantos tradicionales de los pueblos conquistados (corriendo el riesgo de crear sincretismos), luego se introdujo el canto gregoriano acompañándolo de letras apropiadas en los idiomas autóctonos y posteriormente se introdujo su texto latino usual; al último se dio a conocer la polifonía europea que estaba en su época de plenitud en Europa (Frisch).

La asimilación del canto gregoriano por los indios durante la Colonia fue una tarea que se facilitó debido a las semejanzas en los cultos religiosos cristiano e indígena. “El México indígena fue tan receptivo al sistema gregoriano que tan violentamente se les imponía porque éste representaba una abundante serie de paralelismos con las prácticas músico-litúrgicas azteca y tarasca” (Frisch, p. 9).

La profundización y solidez que alcanzó este sistema se debió a la intensa labor educativa que se llevó a cabo con los jóvenes indígenas, particularmente con los provenientes de la clase alta (antigua nobleza). Sin embargo, esta educación solamente incluyó la interpretación y copia de música mas no la composición ya que ésta implicaba un proceso de creatividad.

Como se mencionó anteriormente, las ideas de la Ilustración prevalecientes en Europa consideraban a los indios inferiores y por lo tanto incapaces de actividades creativas. El abate Raynal argüía que “los hombres (americanos) eran menos fuertes, menos valerosos, débilmente dotados del sentimiento vivo y potente, fruto del clima americano que lleva a la total degeneración de las especies” (Villar, p. 3). Los españoles conquistadores de los aztecas compartían estas ideas; por lo tanto, se justificaba la perpetuación de su superioridad y el mantener la realización de actividades creativas dentro del grupo de poder.

Como parte del proceso de evangelización a través de la música comenzaron a llegar maestros de capilla a las catedrales y se establecieron escuelas de educación musical. No obstante, en esta época el proceso de evangelización ya estaba asentado y la música perdió su función utilitaria, razón por la cual ya no se consideró necesario seguir fomentando la educación musical de los indígenas. Así, tanto concilios eclesiásticos locales como reales decretos expedidos en la metrópoli intentaron poner límites a tal situación, finalizando de esta manera la fase musical de la llamada “conquista espiritual” (Frisch, p.9).

Posteriormente en el siglo XX con el renacimiento del nacionalismo indigenista