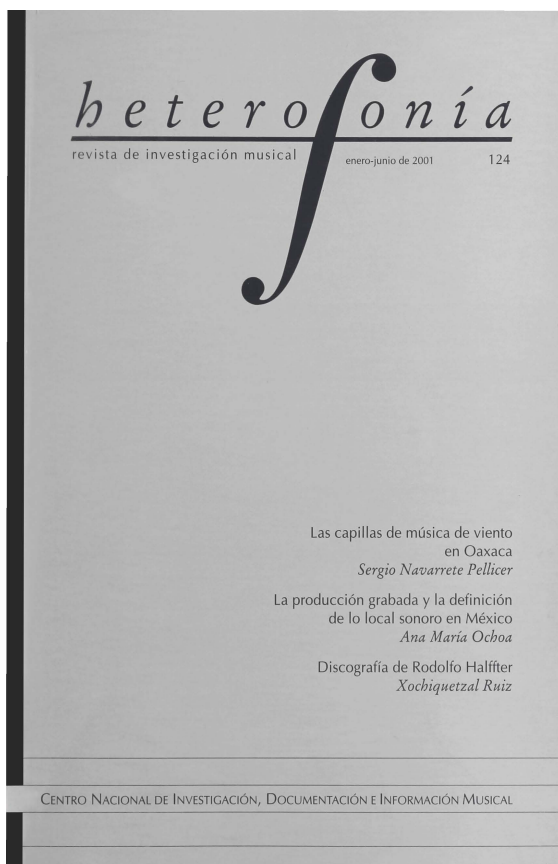




www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

Heterofonía 124, México, enero-junio de 2001

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 124, México, enero-junio de 2001, pp. #-#

heterofonía

revista de investigación musical

enero-junio de 2001

124

Las capillas de música de viento
en Oaxaca

Sergio Navarrete Pellicer

La producción grabada y la definición
de lo local sonoro en México

Ana María Ochoa

Discografía de Rodolfo Halffter

Xochiquetzal Ruiz



heterofonía

revista de investigación musical

ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL
TERCERA ÉPOCA/VOLUMEN XXXIII, NÚMERO 124, ENERO-JUNIO DE 2001

Esperanza Pulido
Fundadora

Lorena Díaz Núñez
Directora

Aurelio Tello
Coordinador de este número

Joel Almazán Orihuela
Yael Bitrán
Eduardo Contreras Soto
Ricardo Miranda
José Antonio Robles Cahero
Aurelio Tello
Consejo de redacción

Robert Stevenson (Universidad de California, Los Ángeles)
Malena Kuss (Universidad del Norte de Texas)
Craig Russell (Universidad Politécnica Estatal de California)
José Antonio Alcaraz (CENIDIM)†
Consuelo Carredano (CENIDIM)
Luis Jaime Cortez (CENIDIM)
Leonora Saavedra (CENIDIM)
Rosa Virginia Sánchez (CENIDIM)
Consejo de asesores

Marina Garone
Diseño

Rodolfo Palma Rojo
Corrección

Gráfica, Creatividad y Diseño, SA de CV
Tipografía y formación

Precio en México

Ejemplar	\$ 35.00
Ejemplar doble	\$ 50.00
Suscripción anual	\$ 70.00

(incluye gastos de envío)

Foreign prices

Issue	US\$ 17.50
Double Issue	US\$ 35.00
Annual Subscription	US\$ 35.00

(postage included)

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes /
Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical Carlos
Chávez. Los textos firmados son responsabilidad
de sus autores. Esta revista es arbitrada.
ISSN 0018-1137. Certificado de Licitud de Título
núm. 1271. Certificado de Licitud de Contenido
núm. 7200.

Centro Nacional de las Artes, Torre de
Investigación, 7° piso, Tlalpan y Río Churubusco
s/n, col. Country Club, 04220, México, D.F.
Teléfonos: 1253 9415, fax 1253 9454
Correo electrónico: cenidim@correo.cnart.mx

Heterofonía 124 fue impreso en el mes de
mayo de 2003



Por un lamentable error, en nuestro número anterior los signos ($\sqrt{}$) de raíz cuadrada fueron cambiados por los signos de división, lo que modificó sustancialmente el artículo de Luca Conti, "Introducción crítica al 'Sonido 13' de Julián Carrillo". Para subsanar tan grave falla y a manera de disculpa, tanto para nuestros lectores como para el doctor Conti, reproducimos en forma correcta los textos que fueron afectados en las páginas 81-82 de Heterofonía 123.

[p. 81:]

En la base de los nuevos intervalos estaba la conocida fórmula del temperamento igual:

$$^{12}\sqrt{2}$$

de la cual se obtenía la amplitud de cada intervalo temperado:

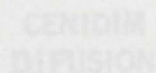
$$1: ^{12}\sqrt{2}=1.059$$

Con un procedimiento análogo, Carrillo extendió esta fórmula a otras subdivisiones de la octava; por ejemplo, si se quería dividir el tono en dieciséis partes iguales y, por lo tanto, la octava en 96 partes, se tendría:

$$^{96}\sqrt{2}$$

Para obtener fracciones inferiores al sistema temperado en uso bastaba sustituir al 12 por cualquier otro número entero positivo "mayor que" 12. Las razones matemáticas de las nuevas fracciones de tono son las siguientes:

Tercios	$^{18}\sqrt{2}=1.039259$
Cuartos	$^{24}\sqrt{2}=1.029293$
Quintos	$^{30}\sqrt{2}=1.023373$
Sextos	$^{36}\sqrt{2}=1.019450$



Séptimos	$\dots\dots\dots 42\sqrt{2}=1.016640$
Octavos	$\dots\dots\dots 48\sqrt{2}=1.014545$
Novenos	$\dots\dots\dots 54\sqrt{2}=1.012908$
Décimos	$\dots\dots\dots 60\sqrt{2}=1.011619$
Onceavos	$\dots\dots\dots 66\sqrt{2}=1.011557$
Doceavos	$\dots\dots\dots 72\sqrt{2}=1.009739$
Treceavos	$\dots\dots\dots 78\sqrt{2}=1.008926$
Catorceavos	$\dots\dots\dots 84\sqrt{2}=1.008285$
Quinceavos	$\dots\dots\dots 90\sqrt{2}=1.007730$
Dieciseisavos	$\dots\dots\dots 96\sqrt{2}=1.007246$

El criterio para obtener los microtonos es simple, pero no es tan fácil construir los instrumentos aptos para producir los nuevos intervalos, adiestrar a los músicos, crear una teoría de la composición lógica y tan convincente como aquella en uso. En la práctica musical, de hecho, Carrillo al principio se limitó a utilizar cuartos, octavos y dieciseisavos de tono; más tarde adoptó tercios de tono. Los fragmentos que no presentaban cuartos, octavos ni dieciseisavos en su *opera omnia* constituían una parte exigua y marginal, casi experimentos o bien estudios para instrumento solo.

[p. 82:]

El motivo de esta autoselección del material sonoro, disponible a nivel teórico en el momento de la composición, era evidente para el mismo Carrillo: poner en práctica al instante todos los nuevos sonidos conquistados sembraría confusión, ya que muchas subdivisiones temperadas de la octava en 5, 7, 8, 9 partes, etc.,¹¹ excluían los sonidos del sistema temperado. (Para verificar la presencia de tonos y semitonos en cualquiera de estos sistemas temperados basta verificar si el número es divisible, respectivamente, entre 6 y 12.) Este tipo de subdivisión era mucho más difícil de organizar: una aplicación inmediata de todos estos sistemas, según Carrillo, habría provocado el fracaso del "Sonido 13".¹² En una subdivisión del tipo:

$$13\sqrt{2}$$

¹¹ Algunas de las subdivisiones que no producen tonos ni semitonos se encuentran en Carrillo, *Teoría lógica...*, op. cit., p. 53.

¹² Julián Carrillo, "Sonido 13". *Fundamento científico e histórico*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1948, p. 39.

heterofonía

Sumario
124
enero-junio de 2001

Artículos



- Presentación 3
Aurelio Tello

- Las capillas de música de viento en Oaxaca 9

Sergio Navarrete Pellicer

- La producción grabada y la definición de lo local sonoro en México 29

Ana María Ochoa

- Discografía de Rodolfo Halffter 47

Xochiquetzal Ruiz

Documentos



- Sobre la creación de un Archivo Nacional de Música 83

Rodolfo Halffter

- Comentario sobre la creación del Archivo Nacional de Música 85

Rodolfo Halffter

Música



- Tres jazzistas mexicanas 89

Géraldine Célériér

- Café express 92

Dulce Resillas

- My first ballade 94

Fabiola Franyutti

- Dreaming 95

Cynthia Snell

Notas y reseñas



La formación del investigador musical	99
<i>María Luisa Vilar Payá</i>	
Historiografía: El arte de la reconciliación	110
<i>Talía Jiménez</i>	
Mujeres de jazz (1)	115
<i>Géraldine Célérier</i>	
Baile, duelo y son	121
<i>Yael Bitrán</i>	
El catálogo de Bernal Jiménez	128
<i>Aurelio Tello</i>	
La guitarra en la música de cámara de Villa-Lobos	132
<i>Aurelio Tello</i>	
Un reencuentro con Pomar	135
<i>Eduardo Contreras Soto</i>	
Helena y el fado	139
<i>Aurelio Tello</i>	

Aurelio Tello

Cada vez son más los estudios de carácter histórico que profundizan el conocimiento que tenemos de la música del periodo colonial y de su proyección durante el siglo XIX. Heterofonía abre su número 124 con una colaboración del antropólogo Sergio Navarrete, investigador del CIESAS de Oaxaca, que explica las razones por las cuales, durante el periodo de las Leyes de Reforma y del Segundo Imperio, en numerosos pueblos oaxaqueños, las capillas musicales de las iglesias continuaron su actividad bajo otro patrocinio: el de las autoridades civiles. Los fondos de las cofradías religiosas fueron invertidos en la conformación de capillas de instrumentos de viento, de lo cual se derivó un florecimiento musical de nuevo cuño que revitalizó una práctica que estaba en plena decadencia. La acuciosa investigación de Navarrete ofrece información de primera mano para comprender la vida musical de los pueblos en un tramo importante de nuestra historia decimonónica.

En el marco de la globalización, signo característico de finales del siglo XX y principios del XXI, el estudio de la música folclórica y popular cobra otras dimensiones desde el momento en que se convierte en producto del mercado del disco, nacional e internacionalmente, y trasciende las fronteras locales en las que solía producirse y consumirse. Una valiosa contribución para entender cabalmente esta realidad de la cultura contemporánea lo constituye el artículo de Ana María Ochoa, musicóloga colombiana dedicada al estudio de la música popular, en el que establece un planteamiento teórico y conceptual basado en reflexiones de musicólogos actuales y en una fructífera investigación de campo. La difusión, la comercialización y la proyección a través de los medios masivos de comunicación, y, en consecuencia, el papel que cumplen las organizaciones académicas (instancias no lucrativas) frente a las empresas (de inevitable signo comercial) que promueven las expresiones populares, están analizadas bajo el rigor de la mirada científica del musicólogo que ve, asimismo, cuestionada su labor como tradicionalmente la había concebido. La visión ecuménica de Heterofonía acoge este artículo que, es seguro, resultará muy sugerente a los lectores.

En el 2000 se cumplió el primer centenario del nacimiento de Rodolfo Halffter (1900-1987), el músico transterrado de su natal España a tierras mexicanas cuando los aciagos días de la guerra civil española. Heterofonía ha querido, pues, dedicar este número a conmemorar los primeros cien años de uno de los músicos fundamentales de México. Desde su muerte, han sido varios los esfuerzos por mantener vivo su legado. En este número, Xochiquetzal Ruiz Ortiz nos entrega la Discografía de Rodolfo Halffter, una importante recopilación de las grabaciones halffterianas que ahonda y enriquece la ya copiosa labor

documental que nuestra investigadora ha realizado desde hace varios años en torno a la obra del maestro Halffter. Es notable el grado de aceptación que tiene la obra del autor de Don Lindo de Almería, Marinero en tierra, los Tres epitafios y el Homenaje a Antonio Machado entre los intérpretes, al grado de que existen varias versiones de una misma obra (raro privilegio para un compositor hispanoamericano, posterior al periodo nacionalista): de las antes mencionadas, siete de la primera y seis de la tres últimas.

Para hacer más patente el recuerdo del querido maestro, en la sección Documentos se incluyen dos textos, rescatados por Xochiquetzal Ruiz Ortiz del abundante archivo hemerográfico del compositor. Rodolfo Halffter, además de componer música, también ejerció la crítica musical munida de la envidia y convicción que le eran características. En ambos, Halffter se ocupa de la creación de un Archivo Nacional de Música en el cual pudiera preservarse la obra de los compositores mexicanos, y la música mexicana en general, desde la colonia hasta el presente, labor que, en cierto sentido, cumple el CENIDIM desde su fundación hace más de un cuarto de siglo. Su prosa limpia y clara era un reflejo de la misma limpidez que distingue su música. Con este sencillo homenaje al compositor, al maestro, al guía, al crítico, al impulsor de Ediciones Mexicanas de Música, al eficiente funcionario y promotor cultural, al artista transterrado (como el mismo solía llamarse), al músico de Buñuel, al creador de La paloma azul, al compañero de Chávez, Revueltas, Galindo y Moncayo, Heterofonía quiere contribuir a mantener vivo el recuerdo de su vida y su obra.

Siempre abierta al espíritu de los tiempos, Heterofonía cede su sección de Música al aporte de tres jóvenes compositoras, Dulce Resillas, Fabiola Franyutti y Cynthia Snell, mujeres de jazz, de quienes se publican sendas partituras. Voces frescas en el panorama general del jazz mexicano, cada una de ellas tiene diferentes historias personales, como lo hace notar Géraldine Célérien en el texto que antecede a las obras. El jazz es una música cuya esencia reside en la improvisación y en la creación efectuada en el momento mismo de la interpretación. Es más una música de tradición oral que escrita. Sin embargo, las ideas básicas, melódicas y armónicas principalmente, sí es posible plasmarlas en la partitura. Y ese testimonio, del cual después puede desatarse toda una experiencia inaprensible, es el que Heterofonía publica en esta oportunidad. Cada partitura es tan sólo un manojo de sugerencias, de proposiciones, de invitaciones a hacer música.

La sección de Notas y reseñas abarca varios aspectos: la reflexión en torno a la musicología; un recuento sobre la presencia de la mujer en la música de jazz; las reseñas acerca de un par de publicaciones que enriquecen la bibliografía de la música mexicana; y una revisión de algunos discos en torno a compositores e intérpretes nacionales. El artículo de María Luisa Vilar Payá pone su acento en la formación del investigador musical, en las materias que debe conocer, en los tópicos que puede abordar y en la ideología que encuadra su

educación y su trabajo profesional. Por su parte, Talía Jiménez explica cómo la creatividad, cualidad inherente a la composición, no sólo no está ausente de la labor cotidiana del musicólogo, sino que es el sostén la historiografía, el arte de la reconciliación entre el trabajo creador y el de investigación. La autora, para cerrar sus reflexiones, se pregunta, “¿por qué no considerar a la composición como una forma de escribir la historia por medio de la música?”

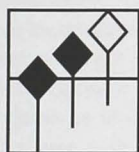
Géraldine Célérier, quien se ha dedicado durante varios años a una paciente labor de rescate de documentos y testimonios acerca del desarrollo del jazz en México, abre sus perspectivas para abordar la actividad de varias mujeres ligadas al jazz en el ámbito internacional. La razón: la creciente presencia de ellas como pianistas, ejecutantes de instrumentos de aliento e, incluso, compositoras. Nombres no familiares para muchos (Joanne Brackeen, Carla Bley, Marilyn Crispell, Geri Allen, Renee Rosnes) pueden convertirse, a partir de esta reseña, en cercanos a la experiencia cotidiana de los melómanos, si éstos tienen la suficiente amplitud de criterio para ver y aceptar la diversidad musical del mundo.

Ya nadie duda de que Silvestre Revueltas es uno de los más grandes compositores de México, de América Latina y, seguramente, de todo el siglo XX. Pero su vida, oscura en muchos pasajes, teñida de imprecisiones que tuvieron su fundamento en la historia oral que relataron los que lo conocieron, unos más apasionados por su genio que otros, requería una biografía “lo más musicológica posible”. En palabras de Yael Bitrán —investigadora del CENIDIM, como el autor reseñado—, el libro de Eduardo Contreras Soto, uno de los más profundos conocedores de la vida y la música del autor de Sensemayá, “reúne, resume, ordena y analiza los principales materiales que hasta ahora se han escrito por y sobre Revueltas” y “además aporta la visión personal y experimentada del autor sobre el tema”. El texto fue leído en la presentación de la publicación. En esta misma dirección, me tocó presentar al público el Catálogo de las obras de Miguel Bernal Jiménez elaborado por Lorena Díaz Núñez, un concienzudo trabajo que ordena de manera sistemática la obra del gran compositor michoacano.

Cierran este número de Heterofonía las reseñas sobre tres discos producidos con propósitos diferentes, pero unidos por un rasgo común: todos reflejan la riqueza y multiplicidad de la música mexicana contemporánea y la presencia de diversos intérpretes que han hecho de este país su casa de trabajo. El disco Brasileiro, la guitarra en la música de cámara de Villa-Lobos, confirma la vocación latinoamericanista de Juan Carlos Laguna y amplía los horizontes de la discografía producida en México para trascender la grabación de obras locales; el dedicado a la obra de José Pomar, grabado por el pianista uruguayo radicado en México, Daniel Noli, contribuye a la recuperación de un autor que había quedado al margen de las historias oficiales de la música mexicana; y el de Helena Pata, con música portuguesa, lieder y fados, revela la gran presencia que han

cochado las mujeres en todos los campos de la música. La cantante lusitana, también residente en suelo mexicano, es un activa difusora de la música de su país, la cual, sobre todo en su vertiente popular, siempre fue admirada y gustada en nuestro continente.

El presente número de Heterofonía cubre, pues, un amplio panorama del quehacer musical, de sus motivos y razones, de sus creadores, investigadores, intérpretes y amigos de andanzas similares. Quizá una palabra lo defina: ecumenismo. Vale.



ARTÍCULOS

Las capillas de música de viento en Oaxaca durante el siglo XIX*



Sergio Navarrete Pellicer**

La formación y el desarrollo de las bandas de viento en las ciudades y pueblos de Oaxaca es un fenómeno de gran trascendencia. Las leyes de Reforma en el siglo XIX dieron lugar a que los ayuntamientos de los pueblos indios, con la ayuda de los curas, párrocos e intelectuales, defendieran sus bienes y capitales, usando los fondos de sus cofradías en la formación de capillas de viento, en la instrucción de sus músicos y cantores y en la reparación de sus iglesias. El fortalecimiento de las capillas musicales trajo consigo la revitalización de una antigua tradición, gracias a la cual proliferaron las capillas de viento. Los músicos compusieron, transcribieron e instrumentaron obras musicales, desde las danzas populares del momento, hasta oberturas italianas y misas. Con las capillas de viento florecieron, asimismo, los talleres artesanales para el arreglo y mantenimiento de los instrumentos musicales.

This article describes a phenomenon of great importance: the rise of brass bands in the cities and villages of the state of Oaxaca. In response to the anti-clerical Reform Laws of the nineteenth century, local governments along with priests, parsons and intellectuals sought to defend their property. They thus used the parish funds in order to establish "wind chapels", to teach musicians and singers as well as to repair their churches. The strengthening of the music chapels helped revitalize an old tradition: the "wind chapels". Musicians' work in composition, transcription and instrumentation ranged from musical genres such as contemporary popular dances to Italian overtures and masses. Moreover, alongside the "wind chapels" flourished artisanal workshops dedicated to the repair and maintenance of musical instruments.

Introducción

Uno de los fenómenos más vitales y sobresalientes de la historia de la música de Oaxaca ha sido, sin duda, la formación, el desarrollo y el impacto que han tenido las bandas de viento¹ en la vida social de las ciudades y pueblos de Oaxaca.

Con frecuencia, la referencia histórica inmediata que viene a la memoria para explicar la popularidad de las bandas de viento, ha sido la labor de fomento de

* Este trabajo se realizó con el apoyo del CONACYT a través del Programa de Repatriación y del Proyecto de Instalación 2000-2001.

** Antropólogo, investigador del CIESAS-CONACYT.

¹ Las bandas de viento se diferencian de las llamadas *brass bands* o bandas de metales, porque mantuvieron en su dotación instrumentos de viento de madera, como es la familia de los clarinetes. Las bandas de Oaxaca son bandas de viento de metales y maderas.

la música en los pueblos emprendida por el Estado, durante el gobierno de Genaro Vázquez entre 1926 y 1928² y que continuó durante las siguientes dos décadas.³ Ciertamente, éstos fueron los primeros esfuerzos de una política cultural nacionalista dirigida a los pueblos. De aquí surge la fama de las bandas mixes y zapotecas serranas y de la gran labor musical que desempeñaron, en esta cruzada cultural músicos como Samuel Mondragón Noriega y, más tarde, "Chu" Razgado.⁴ Pero si hemos de poner atención a los vientos musicales provenientes de todas partes de Oaxaca, debemos buscar más atrás en la historia y remontarnos al tiempo en que una labor similar fue realizada por músicos de la familia Alcalá, músicos de las élites locales y otros músicos miembros de la sociedad filarmónica Santa Cecilia en la segunda mitad del siglo XIX.

Este artículo es un primer acercamiento a la historia de las bandas de viento en los pueblos de Oaxaca a mediados del siglo XIX. La investigación de archivo indica que fue a finales de los cincuenta, en el siglo XIX, cuando las llamadas "capillas de música de viento" empezaron a formarse en las iglesias de los pueblos de Oaxaca. Desde una perspectiva global, este proceso puede considerarse como una consecuencia natural de la súbita industrialización de importantes innovaciones tecnológicas en la fabricación de instrumentos musicales de metal en Europa, y que encontraron un importante mercado en todo el continente americano.⁵ En Oaxaca, esta situación se vio favorecida por las estrategias

² El compositor Samuel Mondragón Noriega fue uno de los promotores de la campaña educativa folclórica y cultural promovida por Genaro Vázquez. Véase: Manuel Bustamante Gris (comp.), *Cancionero de música popular oaxaqueña*, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Oaxaca 1998, p. 97; ver también: Guillermo A. Esteva, *La música oaxaqueña*, Talleres Tipográficos de la Nación, Oaxaca, 1931, p. 21.

³ A este periodo corresponde la labor artística y literaria de los "sábados rojos" y "domingos culturales" propuesta en el Plan de Acción Social de la Confederación de Partidos Socialistas de Oaxaca, afiliado al Partido Nacional Revolucionario.

⁴ Ver: Manuel Bustamante Gris (comp.), *op. cit.* p. 97; y Carlos Rodríguez Toledo, *Cancionero de compositores istmeños*. FONCA/CONACULTA, Instituto Musical del Istmo de Tehuantepec "Flor Baacha", A.C. 1998, p. 277.

⁵ La conformación y la popularización de las bandas de viento, como se conocen hoy en día, es un fenómeno derivado del perfeccionamiento técnico y de la industrialización de los instrumentos de viento en el siglo XIX. El perfeccionamiento de los sistemas de llaves de T. Boehm (1821), que simplificó enormemente la digitación de instrumentos, como las actuales flautas, clarinetes y saxofones; la introducción de válvulas y pistones; los diseños homogéneos para las diversas familias de instrumentos, que dieron lugar a tesituras mas amplias, particularmente en la familia de los saxhorns, que comprende a bugles y bombardinos, inventados en 1846 por Adolphe Sax; el mejoramiento de la calidad de sus sonidos y, sobre todo, su producción masiva, así como la disminución de sus precios, crearon un mercado que revolucionó la música en Europa, Estados Unidos y en el mundo neocolonial. Véase: Trevor Herbert, "Victorian brass bands: the establishment of a working class musical tradition", en *Historical Brass Society Journal*, núm. 4, 1992.

económicas de resistencia que adoptaron los pueblos indios al invertir sus capitales corporativos en la formación de bandas de viento, antes que el Estado los despojara de ellos mediante la aplicación de las leyes de Reforma.

El florecimiento de las bandas de viento fue un renacimiento de la tradición musical escrita que se había desarrollado en las capillas musicales de las iglesias durante la Colonia, y por esta razón podemos afirmar que las bandas son las herederas directas de esa tradición.

Este trabajo es resultado de la estimulante y rica información que he encontrado en algunas fuentes primarias, como periódicos oaxaqueños disponibles del siglo XIX, y, sobre todo, la documentación existente en el archivo arquidiecésano de la catedral de Oaxaca, fondo parroquial, sección disciplinar, serie cofradías, cajas de los años 1800-1875, y en el fondo diocesano, sección gobierno, serie parroquias, cajas de los años 1800-1881.

Las festividades de cofradías y la costumbre católica

El reto más importante que tuvieron los frailes para la evangelización de la población americana fue la extirpación de su religión e "idolatría" y la sustitución por la religión católica a través del culto a las imágenes de Cristo, la virgen María y los santos. Uno de los medios empleados para esta labor fue la organización de cofradías, de donde surgieron, más tarde, las mayordomías. Éstas eran asociaciones religiosas dedicadas principalmente al culto, celebración y cuidado de los santos y vírgenes, así como a otras obras pías. Las cofradías fueron parte de ese sentido "dramático" de la vida, en el que coincidían la sensibilidad medieval y americana. La organización de misas cantadas, procesiones, loas, pastorelas, comedias religiosas⁶ y toda clase de música, incluyendo las adaptaciones de bailes antiguos de la población india, contribuyeron a la difusión del catolicismo atrayendo a la gente para participar en las celebraciones del calendario católico.

⁶ Véase el estudio introductorio de Armando Partida, *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia II. Teatro de evangelización en Nahuatl*, CONACULTA, 1992, pp.1-56; Gabriel Saldivar, *Historia de la música en México*, Gobierno del Estado de México, ed. facs. de 1980, 1987, pp. 87-114; Robert Stevenson. "La música en el México de los siglos XVI a XVII", en *La música de México I. Historia 2. Periodo Virreinal (1530-1810)*, UNAM, México, 1984; Robert Stevenson, *Music in Mexico. A Historical Survey*, Thomas Y. Crowell Company, New York, 1952, pp. 51-99; Gustavo Correa y Calvin Cannon, *La loa en Guatemala. Contribución al estudio del teatro popular hispanoamericano*, Middle American Research Institute, Tulane University, New Orleans, 1958; Arturo Warman, *La danza de moros y cristianos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1985.

Chance y Taylor⁷ sostienen que las cofradías en Oaxaca son un fenómeno tardío de principios del siglo XVIII. Los capitales y bienes de los pueblos en Oaxaca estaban concentrados en las cajas de comunidad y sus cofradías nunca llegaron a tener los capitales y bienes que poseían las de otras regiones, como Jalisco, donde había ricas cofradías que gozaban de mercedes reales de tierras y ganado desde el siglo XVI. Romero Frizzi⁸ matiza esta opinión diciendo que fue en la segunda mitad del siglo XVII cuando los pueblos indios en Oaxaca transfirieron sus bienes de comunidad a la organización de cofradías y agrega: “A partir de entonces, las cofradías fueron las poseedoras de los bienes de los santos, de hecho un análisis profundo nos mostraría que entre comunidad y cofradía también existía una identificación”. Traffano⁹ constata la ambigüedad existente entre lo que era propiedad de las cofradías y lo que era propiedad del común y cómo los pueblos la manejaron para conservar sus bienes colectivos. Sea cual fuere la antigüedad de las cofradías en Oaxaca y los manejos particulares que había en cada pueblo entre los curas, los mayordomos de las cofradías y las autoridades de los ayuntamientos sobre los fondos de las cofradías, lo cierto es que, hacia el siglo XIX, éstas eran numerosas en muchos de los pueblos de Oaxaca, y aunque sin grandes riquezas, manejaban capitales suficientes para financiar las fiestas del calendario anual católico.

En las cordilleras (circulares de la diócesis a sus parroquias foráneas) del 15 y 27 de julio de 1868, emitidas por el señor obispo a sus ciento veintidós parroquias se les solicitaba, entre otras cosas, un inventario de todos los bienes de las parroquias y sus iglesias, así como una relación de los cuadrantes o aranceles de obvenciones y derechos parroquiales vigentes en cada parroquia. Estas solicitudes en particular tuvieron la finalidad de registrar la capacidad económica de las parroquias, calcular el monto de un tercio al que tenía derecho la mitra de los fondos recabados por las iglesias por derechos y obvenciones parroquiales, y evaluar los estragos que habían causado hasta el momento las leyes de Reforma y las guerras, tanto la de tres años como la de intervención, en lo material como en lo espiritual, es decir, en la disposición de los pueblos para sostener el culto católico. Varios de los reportes informan en detalle los aranceles vigentes, describiendo el calendario de fiestas en sus parroquias, las contribuciones del pueblo a la iglesia y al cura para dichas funciones y las con-

⁷ John K. Chance y William B. Taylor, “Cofradías and cargos: an historical perspective on the Mesoamerican civil-religious hierarchy”, en *American Ethnologist*, vol.12, núm. 1, febrero 1985, pp. 10-14.

⁸ María de los Angeles Romero Frizzi, *El sol y la cruz. Los pueblos indios de Oaxaca colonial*, CIESAS-INI, México, 1996, pp. 186-227.

⁹ Daniela Traffano, “Indios, curas y nación. La sociedad indígena frente a un proceso de secularización: Oaxaca, siglo XIX”, tesis de doctorado, Colegio de México, México, 2000, pp. 101-121, 213-224.

tribuciones por otros servicios como misas cantadas, responsos, bautismos, confirmaciones, proclamas, casamientos, entierros, etc.¹⁰ Gracias a esta información podemos tener una idea general, del contexto político y social en el que se encontraban los pueblos frente a la Iglesia y el Estado, las estrategias que se estaban tomando para el mantenimiento de las capillas musicales de las iglesias y el papel de la música dentro del ritual católico como se practicaba en aquella época.

Encontré las respuestas de 66 parroquias a cada circular, las cuales varían mucho en su calidad descriptiva. Los reportes reflejan la desaparición, al menos formal, de muchas cofradías y consecuentemente una gran caída en el número de fiestas y funciones que se celebraban con música. En San Lorenzo Zimatlán, el párroco indica que las funciones establecidas en todos los pueblos de la parroquia ascendían a ciento sesenta celebraciones al año, habiéndose casi reducido a ochenta y tres, es decir, a la mitad.¹¹ En Choapam, el cura se quejaba de que “había antes un número muy considerable de cofradías, cuyos derechos de funciones formaban una gran parte de los emolumentos de la parroquia” (caja: año 1868). En el reporte de Usila, igualmente el cura advertía que los ingresos de su parroquia se habían reducido a una cuarta parte de lo que anteriormente se recibía (caja: año 1868). La tendencia general a partir de la ley de desamortización es la disminución de cofradías, de fiestas y de contribuciones del pueblo a sus iglesias y curas. En algunos casos la situación es extrema como en la parroquia de San Mateo Río Hondo, distrito de Miahuatlán, en donde el párroco había perdido todo control sobre su grey rebelde e informa que:

Las cofradías cesaron desde el año de 1858 y desde entonces no aparece ya una sola cuenta a virtud de que no se entienden con la parroquia para el arreglo de cofradías en los pueblos de San Pedro, Santiago, La galera y San Andrés Pastlán únicos en que hay [...] La autoridad civil de Pochutla ha exigido hace 4 meses los capitales de cofradías que aún existían en poder de los mayordomos de La galera, y San Pedro y se sabe que se han negado a entregarlos, pero todo es igual, porque los indios han hecho suyo lo que tenían de la yglesia sin querer celebrar las fiestas de su cargo.¹²

En otros casos donde la ideología liberal no se había adoptado como bandera de los pueblos contra la iglesia, la situación fue mucho más moderada y se planteaba la reformulación de nuevos aranceles entre feligreses y curas, así como la celebración de un número considerable de fiestas. Tal es el caso de la parroquia de la Asunción Totontepec cuyo cuadrante vigente en 1868 registra, sólo en la cabecera, veintidós fiestas al año para diversas imágenes, aparte de las celebraciones de novenas, octavas y otras misas de rogación antes y después

¹⁰ AHAO: Diocesano, Gobierno, Parroquias. Cajas: 1868-1972.

¹¹ AHAO: Diocesano, Gobierno, Parroquias. Caja: año 1868, Zimatlán.

¹² AHAO. Diocesano, Gobierno, Parroquias. Caja: año 1868, San Mateo Río Hondo.

de las fiestas, contribuyendo para ello unas veces los mayordomos y otras las justicias del pueblo.

En varias descripciones de los cuadrantes vigentes de las parroquias aparecen las listas de fiestas por pueblo, en donde se incluye información dispersa sobre el siguiente repertorio que se tocaba en éstas: ministriles sobre los tonos para vísperas, música de maitines, misereres, procesiones con villancicos y responsorios en calles y plazas públicas —además de las cuatro esquinas de las iglesias—, misas cantadas, responsos en canto llano, llamados “mementos” y responsos de bajón (fagot) o de canto de órgano, llamados también *Ne recorderis*, salves y *Te Deum*. Por ejemplo, en San Francisco Cajonos, el padre reporta diversos papeles de música para el servicio del coro; entre ellos, lista varias misas de Larios, Arenzana y Ramirez, unos maitines de primera clase, unas vísperas, una misa ferial, otra de *Requiem* y unos maitines compuestos por el maestro vecino del pueblo Juan Mendoza.¹³ Este rico repertorio seguía siendo la práctica común en las fiestas y los ritos de paso del ciclo de vida de los pueblos. Los reportes revelan también que los órganos seguían sonando en los coros de las iglesias. Aparece un total de treinta y cuatro órganos en veintiocho de las sesenta y seis parroquias registradas y, en algunos casos, se describe su dimensión, uso y estado de conservación. Claramente los pueblos mantenían la tradición de coros, cantores y música para órgano. En cuanto a los conjuntos instrumentales que había, se constata que los pueblos empezaron a comprar instrumentos de viento con los cuales, como explicaremos más adelante, se formaron las bandas de viento. Poca es la información sobre los conjuntos instrumentales que se usaban con anterioridad y que estaban siendo sustituidos o que se incorporaban a la nueva dotación de instrumentos de viento. La escasez de documentos anteriores a las leyes de Reforma sobre las parroquias foráneas, en el archivo de la catedral, nos impide saber con detalle, al menos por el momento, sobre los conjuntos instrumentales que estaban en uso en las capillas de las iglesias de los pueblos antes de la década de 1860.¹⁴

La información sobre conjuntos instrumentales que se encuentra en los documentos sobre las parroquias locales de la ciudad de Oaxaca entre 1800 y 1880¹⁵ es parecida a las escasas y escuetas menciones sobre el uso de violines, violones, bajos y trompas¹⁶ en algunas parroquias foráneas (Miahuatlán, Loxicha, Juquila, Cuicatlán).¹⁷ Mayor es la evidencia del uso de órganos y cantores

¹³ AHAO. Diocesano, Gobierno, Parroquias. Caja: año 1868, San Francisco Cajonos.

¹⁴ No puedo dejar de mencionar el uso de un monocordio en 1856, en Santa Ana Zegache, Ocotlán (AHAO: Diocesano, Gobierno, Parroquias. Caja: 1855-1859, año 1856).

¹⁵ AHAO: Parroquial, Disciplinar, Cofradías.

¹⁶ La trompa es el corno francés natural, según lo ha identificado el profesor Eliseo Martínez (comunicación personal).

¹⁷ La información sobre la parroquia de Cuicatlán es de 1804, tomada de Irene Huesca, Manuel Esparza y Luis Castañeda, eds. “Cuestionario de don Antonio Bergoza y Jordán, obispo



Banda del estado de Oaxaca, a finales del siglo XIX.

tanto en la ciudad como en los pueblos, lo que nos permite suponer una práctica musical religiosa similar entre las parroquias de la ciudad y las foráneas hasta finales de la década de 1850. A partir de entonces, los pueblos empezaron a incorporar a sus capillas los instrumentos de banda, sin sustituir necesariamente los instrumentos de viento-madera y viento-metal que ya tenían sus pequeñas orquestas como son la trompa y el clarinete. En las iglesias de la ciudad se conservaron los instrumentos de la orquesta sin los nuevos instrumentos de viento-metal de la banda.

En la ciudad de Oaxaca las cofradías estaban integradas por miembros individuales, organizados y representados por trece o más diputados, entre quienes se escogía al mayordomo, colectores y otros empleos administrativos. En la diputación residía toda la autoridad para disponer lo necesario para el servicio de los santos. Las más populares tenían nóminas muy grandes, como es el caso de la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores que, en 1810, contaba con quinientos cuarenta miembros, hombres y mujeres.¹⁸ Otras cofradías eran más modestas como era la congregación de San Nicolás Obispo que tenía ciento cuarenta miembros en 1809; todos hombres.¹⁹ En estas cofradías, cada miembro hacía contribuciones mensuales que servían de fondo para sufragar gastos

de Antequera a los señores curas de la diócesis". Documentos del Archivo 2, Archivo General del estado de Oaxaca, 1984, p. 32.

¹⁸ AHAO: Parroquial, Disciplinar, Cofradías, años 1800-1813.

¹⁹ AHAO: Parroquial, Disciplinar, Cofradías, años 1800-1813.

médicos y de sus funerales (viático y entierro), en los que se incluía toda la solemnidad y pompa musical con coros, órgano y pequeños conjuntos musicales.

Los documentos sobre las cuentas de “cargo” y “data” de las cofradías de las parroquias en la ciudad de Oaxaca incluyen información sobre las ocasiones musicales, algunos de los instrumentos que se tocaban y pagos a los músicos y cantores que participaban en ellas. Los músicos eran contratados por evento²⁰ o por mes²¹ y tocaban como solistas o integraban pequeños conjuntos musicales de dos a cuatro músicos, en combinaciones de violín y trompeta, o violines y violonchelo, y aparecen ocasionalmente pagos a una “orquesta” (sic). Uno o dos cantores y coros²² de diverso tamaño se acompañaban de algún instrumento —órgano, bajón o violín—, o de un conjunto musical.²³ El número y la dotación de instrumentos variaba según el tipo y la importancia del evento, ya fuese la función de la fiesta titular, alguna novena, rosario, jubileo, viático, entierro, procesión, calenda, convite, bendición de algún lugar, depósito, etcétera.

En las procesiones y calendas se incluían las “músicas de los pueblos” formadas por conjuntos de chirimiteros y tamborilleros, un conjunto de violines y la banda militar. Durante el imperio de Maximiliano, en el año de 1866, el periódico *La paz* reporta en su crónica de la procesión de Corpus en la ciudad de Oaxaca:

El jueves de esta semana salió [la procesión] con toda solemnidad. No tuvimos la curiosidad de contar los santos que la formaron; pero sí podemos asegurar que fueron muchos. Según es de rigurosa costumbre, cada uno llevaba un tamborileo y dos chirimiteros, algunos dos o tres indígenas tocando violines y otras músicas militares.²⁴

A pesar de la separación entre la Iglesia y el Estado, las bandas militares en la ciudad de Oaxaca tocaban en las procesiones más importantes del culto católico, además de tocar las serenatas en la alameda central y en el llano de Guadalupe, durante las fiestas cívicas y en otras ceremonias de carácter político.

²⁰ Entre las décadas de 1820 y 1860 los pagos a cantores y músicos no se incrementaron significativamente pero tampoco hay cuotas fijas. Los pagos a cada uno varían entre dos reales y un peso por evento y se puede ver que estas diferencias dependen de la duración del mismo. Los organistas eran los únicos que tenían una cuota regular de un peso por día.

²¹ Por ejemplo, en 1843 se pagó 6 pesos al mes por tocar en todos los viáticos a cada uno de los dos violinistas y a un violoncelista, y 4 pesos al de la tambora por tocar en todos los viáticos.

²² La congregación de san Nicolás Obispo en la iglesia de nuestra Señora de la Consolación usaba en 1836 el coro del colegio de infantes y una modesta capilla de músicos.

²³ Aparece en varias ocasiones el pago de 25 pesos a “músicos y cantores” para la función de la festividad. En estas ocasiones seguramente se contrataban grupos más grandes de músicos y cantores.

²⁴ Periódico *La Paz*, domingo 3 de junio de 1866. t. 1, núm. 35, p. 3.

Las bandas militares en la vida musical de la ciudad de Oaxaca

En la ciudad de Oaxaca las bandas de viento tienen sus antecedentes en las bandas de las milicias que se formaron desde finales del siglo XVIII. Sin embargo, la información disponible sobre la primera mitad del siglo XIX se refiere únicamente a la música militar de ordenanza,²⁵ es decir, a los tambores y cornetas.²⁶ Seguramente las bandas de armonía de los cuerpos de la guarnición se organizaron desde la creación de la guardia nacional del estado en 1846. En el año de 1852 se describen pagos a “músicos de la guardia nacional”,²⁷ y en 1860 se mencionan “los ecos de la música militar” desfilando en los festejos de la victoria sobre Cobos.²⁸ El testimonio periodístico oficial que menciona claramente a las bandas militares en la alameda animando los festejos de la independencia en la ciudad de Oaxaca ocurre hasta 1863.²⁹ Unos meses después, en diciembre de 1863, el gobierno de Porfirio Díaz suprimió “las músicas militares” temporalmente, arguyendo que

costaban al erario más de 800 pesos mensuales, con cuya suma pueden armarse y sostenerse algunos soldados más. No es tiempo de divertirse y más que músicos se necesitan soldados para batir al enemigo: brazos que empuñen un fusil o una lanza, que no un figle o clarinete, es lo que demanda la patria hasta verse libre del invasor extranjero.³⁰

La prohibición debió levantarse, pues al año siguiente aparece activa la banda de los cuerpos de guarnición,³¹ ofreciendo una serenata en la alameda del centro para celebrar “el glorioso aniversario del 5 de mayo de 1862.” Durante el Segundo Imperio, las músicas militares dieron gran entretenimiento popular a festejos como el cumpleaños de su majestad la emperatriz.³²

A partir de 1868 se formaliza de nueva cuenta la banda militar del estado³³ y, en 1875, el austriaco Francisco Sakar era director de la banda que contaba ya con treintinueve músicos con un costo al estado de 6 336.00 pesos anuales.³⁴

²⁵ La música de ordenanza se refiere a los toques de clarín y tambor mientras que la música de armonía es propiamente la música de las bandas. Véase: Rafael Antonio Ruiz Torres, “Apuntes para una historia de las bandas en México (siglos XVI-XIX)”, tesis de licenciatura en etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1997, pp. 95-96.

²⁶ Javier Castro Mantecón, *Efemérides de la banda de música del Estado*, Casa de la Cultura Oaxaqueña, Oaxaca, 1983, s/p.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Periódico *La Victoria*, 27 de agosto de 1860, t. 1, núm. 3.

²⁹ Periódico *La Victoria*, jueves 17 de septiembre de 1863, t. 4, núm. 22, p. 4.

³⁰ Periódico *La Victoria*, jueves 17 de diciembre de 1863, t. 4 núm. 48, p. 7.

³¹ Periódico *La Victoria*, domingo 1 de mayo de 1864, t. 4 núm. 87, p. 1.

³² Periódico *La Paz*, domingo 10 de junio de 1866, núm. 36, p. 3.

³³ Javier Castro Mantecón, *op. cit.*, s/p.

³⁴ Periódico *El regenerador*, enero 8 de 1875, t. 4, núm. 14, pp. 1-3.



Las bandas de viento en la ciudad de Oaxaca iban ganando popularidad gracias al empeño del estado en profesionalizar las bandas militares con el fin de acrecentar el sentimiento patriótico y legitimarse ganando la simpatía del pueblo. Mientras las bandas militares se identificaban con el paseo popular e iban ganando terreno en los corazones del pueblo con sus serenatas al aire libre, las orquestas de Nabor Alcalá, Cosme Velázquez, y después la de José Alcalá, daban entretenimiento a la élite oaxaqueña. Las crónicas en la sección de variedades y la gacetilla de los periódicos oficiales *La Victoria* (década de 1860) y *El Regenerador* (década de 1870), respectivamente, siguen con detalle las actividades musicales de la alta sociedad oaxaqueña. En particular se divulgan aquellas poético-musicales que tenían lugar en el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca, y los espectáculos de bailes de máscaras del tiempo de carnaval,³⁵ zarzuelas³⁶ y óperas³⁷ en el viejo Coliseo, también llamado Teatro Juárez, del señor Maqueo, ubicado en la Plaza de la Sangre de Cristo, hoy jardín Labastida.

En las celebraciones religiosas de la ciudad, la Iglesia logró armonizar los roles sociales que esta división musical denotaba, aunque no del todo, pues la banda militar se limitó a la calenda y a la procesión callejera, mientras que la orquesta permaneció reinando en los coros al interior de las iglesias, por lo menos durante todo el siglo XIX.³⁸ Macedonio Alcalá fue uno de esos músicos bohemios cuya musicalidad trascendía los distintos ámbitos de la cultura musical de Oaxaca. Él se mezclaba en la calenda para tocar su violín junto a tamborilleros y chirimiteros,³⁹ e igual tocaba acompañando a cantores en el coro de la Iglesia de las Nieves⁴⁰ o improvisaba en conciertos para agasajar a diplomáticos extranjeros que llegaban de visita.⁴¹ Con espíritu similar, sus hermanos Nabor, Bernardino y su hijo José, el organista y cura Manuel María Monterrubio, Cosme Velázquez y otros músicos reconocidos de la segunda mitad del siglo XIX, que formaron parte de la Sociedad Mutualista de

³⁵ *La Victoria*, jueves 24 de enero de 1861, t. 1, núm. 46, p. 4; del domingo 23 de febrero de 1862, t. 2, núm. 59, p. 4; y del domingo 31 de enero de 1864, t. 4, núm. 61, p. 3.

³⁶ Periódico *La voz de la verdad*, domingo 4 de septiembre de 1898, año 3, t. 33, p. 3.

³⁷ Armando de María y Campos. "Crónica de una temporada de opera italiana en Oaxaca en 1874. Nueve partes", en *Oaxaca Nuestra Causa Común*, núms. 18 al 26. Oaxaca, 1982 y 1983.

³⁸ De las obras del siglo XIX en el trabajo de Aurelio Tello, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca. Catálogo*, México, CENIDIM, 1990, solamente aparecen cuatro de los compositores, Bonavidis, Generali, Valle y Lombardi, que en la dotación de orquesta cuentan con algunos instrumentos que se emplean en las bandas, tales como corno, oficleido, pistón y trombón.

³⁹ AHAO: Diocesano, Gobierno, Parroquias. Caja 1850-1854, año 1850.

⁴⁰ AHAO: Diocesano, Gobierno, Parroquias. Caja 1854-1859, año 1856.

⁴¹ Lino R. Vargas, *Monografía de Don Macedonio Alcalá*, Comité pro-centenario del fallecimiento de D. Macedonio Alcalá, Oaxaca 1969, p. 11.

Filarmónicos “Santa Cecilia”,⁴² jugaron un papel muy importante en la formación de las bandas de viento en los pueblos indios.

Es muy probable que las bandas militares hayan sido una influencia innovadora en el espíritu creativo de los músicos de los pueblos, pero no parece haber una filiación directa con éstas. Como su nombre original lo indica, las capillas de instrumentos de viento de los pueblos surgieron de la tradición musical de sus iglesias, cuyos participantes recibieron las enseñanzas y el apoyo directo de los músicos más ilustres de la ciudad de Oaxaca. La introducción de bandas de viento trajo consigo la revitalización de la tradición escrita que habían heredado las capillas musicales de las iglesias de los pueblos desde el siglo XVI.

Las capillas de música de viento y los vientos de la Reforma

Se antoja suponer que el renacimiento de las capillas musicales de las iglesias de los pueblos fuese una expresión de un periodo de armonía, esplendor y bienestar de la Iglesia. Sin embargo, muy al contrario, dicho renacimiento se dio durante uno de los periodos de discordia política más difíciles de su historia en México. Uno se pregunta cómo es que durante un periodo tan crítico para la Iglesia, se haya financiado y florecido nuevas prácticas musicales en las capillas musicales de los pueblos. La paradoja es sólo aparente. Las leyes de Reforma, en particular la ley de “manos muertas” del 25 de junio del 1856, la cual se refiere a la desamortización de bienes de corporaciones civiles y eclesiásticas, y la de 12 de julio de 1859, sobre la nacionalización de los bienes del clero, atentaban directamente contra los bienes y capitales de las cofradías y ayuntamientos de los pueblos y contra los bienes, imágenes y paramentos en las iglesias considerados por los pueblos como parte de su riqueza, aunque fuesen administradas por las autoridades eclesiásticas. Como respuesta a estas leyes, una de las formas más eficaces de proteger la riqueza de los templos y de los ayuntamientos y cofradías de los pueblos fue la inversión de sus capitales —en bienes y dinero— en la reedificación de sus templos y en la revitalización de las capillas musicales de las iglesias en las cabeceras parroquiales.⁴³

⁴² *Ibid.*, p. 14.

⁴³ Estrategias similares de las corporaciones habían tenido ya lugar en años anteriores a raíz de las reformas liberales de los años 1833-1834. La amenaza contra los bienes de las corporaciones estaba ya presente y algunas de ellas empezaron a vender sus propiedades e invirtieron sus capitales en hipotecas. Véase Robert Knowlton, *Los bienes del clero y la Reforma mexicana, 1856-1910*, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 26. Ésta era por demás una práctica común que realizaba la Iglesia con los capitales creados con las limosnas que se obtenían de parroquias importantes, como es el caso de la Virgen de Juquila (AHAO: Diocesano, Gobierno, Parroquias. Caja: años 1840-1849).

Se invirtió en la reparación de sus instrumentos antiguos, como son los órganos,⁴⁴ en la contratación de maestros de música y el entrenamiento de nuevos cantores y músicos, pero, sobre todo, en la creación de costosas bandas de música para el culto divino y para otras celebraciones de los pueblos. Antes que pasar a las arcas sedientas del Estado, los pueblos lograron evitar —con la ayuda de sus líderes y algunos curas ilustres— el despojo de parte de sus recursos, dando lugar a una nueva tradición musical que ha perdurado con fuerza hasta nuestros días.⁴⁵

El cura de la parroquia de Santa María Asunción Quiegolani relata claramente la estrategia que siguió para evitar la pérdida de los capitales de las cofradías de la parroquia:

Poco antes del año de 1857 en el que comenzamos a sospechar que era muy probable que manos profanas se apoderaran de todas las cofradías, solicité un maestro de capilla para que enseñara una escuela de cantores y músicos y comprados los instrumentos y pagado el maestro que permaneció en la enseñanza cerca de dos años, quedó instalada dicha capilla habiendo ascendido la compra de instrumentos y pago del maestro a más de cuatrocientos pesos como consta de los comprobantes que obran en mi poder.

El jefe político de este distrito circuló oportunamente la ley que extinguía las cofradías, y esta municipalidad inspirada por mí, contestó que las que había en esta parroquia, también se habían extinguido con mucha anterioridad con motivo de haberse establecido una capilla de música y cantoría y comprándose los instrumentos necesarios.⁴⁶

Casos como éste empezaron a darse en diversos pueblos, unas veces a iniciativa del propio cura y otras, a iniciativa de los ayuntamientos de los pueblos. Ambas partes coincidían en defender contra el Estado los bienes y fondos en las iglesias y cofradías que consideraban suyos respectivamente. En el año de 1857, el cura de Comaltepec sufrió de persecución durante dos años por oponerse a la orden del jefe político de Villa Alta de pasar los fondos de las

⁴⁴ Entre 1862 y 1871, M. Benavides, Fermín Cano y principalmente Pedro Nibra renovaron, armaron y templaron por lo menos trece órganos en las parroquias foráneas (AHAO: Diocesano, Gobierno, Parroquias).

⁴⁵ Guy Thomson también registra la emergencia de cuerpos filarmónicos y la adquisición de instrumentos musicales en la sierra de Puebla, en las décadas de 1860 y 1870, como un fenómeno derivado de la venta de los bienes corporativos de las comunidades y de sus cofradías. Es probable que en municipios liberales involucrados con las políticas de sus distritos, como en el caso de Zapotitlán, mencionado por Thomson, la formación de las bandas de viento haya quedado completamente bajo el control de las autoridades municipales y con fines de proselitismo político. Véase Guy Thomson, "Bulwarks of patriotic liberalism: the National Guard, Philharmonic Corps and Patriotic Juntas in Mexico", en *Rituals of rule, rituals of resistance: Public celebrations and popular culture in Mexico*, ed. William Beezley, Cheryl English Martin y otros, Wilmington, Delaware, Scholarly Resources, 1994, pp. 31-68.

⁴⁶ AHAO: Diocesano, Gobierno, Parroquias. Caja: año 1868.

cofradías al fondo municipal. Pero, poco más tarde, el cura Nemesio Gutiérrez, de la misma parroquia, estaba ya en acuerdo con el ayuntamiento y contribuía para formar una capilla de música para el coro, que no había, poniendo parte de sus recursos o consiguiéndolos tanto para los instrumentos como para la paga del maestro.⁴⁷ En 1860 se forma la capilla de viento de Cuixtla, Miahuatlán.⁴⁸ En 1861, el ayuntamiento de Teposcolula decidió establecer una escuela de música y, por el contexto en que ocurre esta iniciativa, es de suponer que se trataba de música de viento.⁴⁹ En 1862, la parroquia de Juquila invierte 632 pesos en veintidós piezas de “instrumental de viento.”⁵⁰ Ese año, el cura de Huautla disponía de algunas sumas de dinero de cuatro cofradías para la compra de instrumentos de viento;⁵¹ y en la parroquia de San Agustín Loxicha, el cura reporta la existencia de música de viento en la cabecera y agrega que las seis iglesias restantes tienen capillas, es decir, cantores y músicos, pero con sólo dos o tres cantores, violín y trompa.⁵² Éste y otros reportes similares⁵³ permiten conjeturar que, mientras las cabeceras de las parroquias estaban transformando sus capillas en música de viento, las iglesias sufragáneas con menor capacidad económica se mantuvieron con la dotación instrumental colonial, que constaba de trompas, clarines, violines y bajones principalmente. En 1868, el padre José Luis Robles reporta que ha establecido capillas de música de viento en todas las iglesias chatinas de Teojomulco, Santiago Minas, San Jacinto Tlacotepec, Santa Cruz Seurontepec y Santa María Tlapanaquiahuil.⁵⁴ El mismo año, en Choapam, el cura informa que se está instruyendo una capilla de veinte músicos y que ya desempeñaban regularmente una función.⁵⁵

La capilla de Cuixtla en la parroquia de Miahuatlán

En el pueblo zapoteco de Santa Catarina Cuixtla, a sólo cuatro kilómetros de la ciudad de Miahuatlán, en el rumbo que lleva a los Coatlanses, se encuentra el templo del Señor de Cuixtla. El escritor Basileo Rojas Mijangos, nieto del ilustre Basileo José Rojas Bustamante, relata que los cuixtlecos ya eran muy devotos del Cristo crucificado, cuando pasó la cruz de Huatulco por Miahuatlán,

⁴⁷ AHAO: Diocesano, Gobierno, Parroquias. Caja: año 1868.

⁴⁸ Basileo Rojas, *Miahuatlán un pueblo de México*. s/ed. 1958, p. 153.

⁴⁹ Periódico *La Victoria*, t. 2, núm. 32, del viernes 22 de noviembre de 1861.

⁵⁰ AHAO: Diocesano, Gobierno, Parroquias. Juquila. Caja: año 1861.

⁵¹ AHAO: Diocesano, Gobierno, Parroquias. Huautla. Caja: año 1862.

⁵² AHAO: Diocesano, Gobierno, Parroquias. San Agustín Loxicha. Caja: año 1862.

⁵³ AHAO: Diocesano, Gobierno, Parroquias. Choapam. Caja: año 1868.

⁵⁴ AHAO: Diocesano, Gobierno, Parroquias. Santo Domingo Teojomulco. Caja: año 1868.

⁵⁵ AHAO: Diocesano, Gobierno Parroquias. Choapam. Caja: año 1868.



Orquesta de Santa Catarina Cuixtla, Miahuatlán, 1933. Bartolo Luna (percusiones); Julián Arellanes (flauta); Celso Cortés (clarinete); Bernardino Pacheco (violín); Leonardo Medina (violín); Onorato Jiménez (trompeta); Gregorio Cortés (contrabajo). Archivo de Constantino Cortés.

para su resguardo en la ciudad de Oaxaca en 1613.⁵⁶ Hace cincuenta años, los cuixtlecos tenían la fama de ser un pueblo conservador de las buenas costumbres zapotecas, y se distinguían por su laboriosidad, cultura y honradez. Los hombres de Cuixtla se caracterizaban por ser comerciantes en toda la región, y sus mujeres por abastecer de frutas, flores y hortalizas al mercado de Miahuatlán. La feria del 3 de mayo dedicada al Señor de Cuixtla era la más importante del distrito; atraía a peregrinos y comerciantes de diferentes partes de Oaxaca. Además de las mercancías de todo género que se ofrecían en esta ocasión, a esta feria llegaban las yuntas de la costa que se vendían a los campesinos de los valles centrales para iniciar las labores anuales del campo.

Tanto en su labor educativa cuanto protectora de la parroquia de Miahuatlán, Basileo J. Rojas Bustamante tuvo especial predilección por los cuixtlecos, debido a la dedicación y disposición de éstos a la instrucción de sus niños y niñas, así como por su devoción a la venerada imagen.

En 1848, las autoridades municipales de Miahuatlán encomendaron a Basileo J. Rojas la dirección y protección de la música de capilla. Éste organizó una escoleta, renovó los instrumentos que se tenían y contrató a un nuevo director. No se sabe si en esta renovación de instrumentos se introdujeron algunos de banda, pero, poco después, don Basileo propuso la creación de una escuela

⁵⁶ Basileo Rojas, *op. cit.*, p. 305. Ver también Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción de la parte septentrional del Polo Ártico de la América*, ed., facsimilar, Miguel Ángel Porrúa, México, 1997, 2ª parte, tomo 1, pp. 350-352.

filarmónica para preparar a un grupo nutrido de niños que pudieran sustituir a los músicos de capilla con la formación de una banda municipal.⁵⁷ Por razones económicas, la banda municipal de Miahuatlán no fue equipada debidamente hasta el año de 1881, pero bajo la dirección del músico Pedro Bautista, originario de Zaachila, la escuela filarmónica impulsó la formación de bandas de viento compuestas por niños en los pueblos del distrito. Una de estas bandas fue la capilla de viento de Cuixtla, fundada en el año de 1860, y considerada hasta un siglo después la mejor banda de viento del distrito.⁵⁸

A partir de esta fecha, la documentación del archivo de la catedral sobre la parroquia de Miahuatlán contiene información exclusiva y sustancial sobre las actividades musicales de la capilla de Cuixtla. La ausencia de información sobre otras capillas de viento en Miahuatlán, incluyendo la cabecera misma, me lleva a suponer que los esfuerzos de Basileo J. Rojas privilegiaron la música de Cuixtla.

La información proviene, en su totalidad, de recibos de pago por la compra de instrumentos y repuestos, por reparación de instrumentos, por compra de papel pautado o "rallado", por servicios de funciones, por servicios de enseñanza musical a la capilla y establecimiento de filarmónicos, y por transcripciones, instrumentaciones y creación de piezas musicales solicitadas a compositores reconocidos. Los pagos, en su mayoría, fueron realizados por Basileo J. Rojas, quien administraba los fondos de la imagen del Señor de Cuixtla. No obstante, aparecen algunos recibos de pagos similares, hechos por los mayordomos y por las autoridades municipales, que revelan la participación de la municipalidad de Cuixtla y de la cofradía (formalmente desaparecida) en el manejo de los fondos del Cristo crucificado. Los gastos principalmente musicales de los fondos piadosos del Señor de Cuixtla registrados en los recibos numerados de 1859 a 1866 suman 1 233 pesos, 3 reales.

Las buenas relaciones de don Basileo con la alta sociedad de la ciudad de Oaxaca y con los artesanos de Miahuatlán, así como la confianza que le otorgaron los pueblos indios y en particular los cuixtlecos, facilitaron la transformación de la capilla musical de Cuixtla y garantizaron la excelencia en la enseñanza musical al igual que el mantenimiento puntual de los instrumentos musicales. La familia Maqueo, promotora de la vida musical en la ciudad de Oaxaca, prestaba dinero para la compra de los instrumentos de Cuixtla que los proveían, con la intervención de Nabor Alcalá, el comerciante de artículos musicales Heinrich Wiechers de la mercería San Nicolás y el comerciante R. Márquez.⁵⁹

⁵⁷ Basileo Rojas. *Ibid.*, pp. 152-153.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Otro comerciante importante de artículos musicales fue Lorenzo San Germán, quien vendía en la calle de Correo un amplio repertorio de partituras musicales y de métodos de

H. Wiechers era, por aquel entonces, el distribuidor más importante de instrumentos musicales. Los instrumentos de madera llevaban la marca "San Nicolás, Oaxaca", mientras que los instrumentos de latón llevaban la marca "Repertorio de música de San Nicolás, Oaxaca".⁶⁰

La dotación de instrumentos que aparece en los recibos por compra y por reparación entre 1859 y 1868⁶¹ son los siguientes:

Requinto (clarinete) de ébano en Mi bemol de 14 llaves con boquilla de cristal.

Clarinetes de 13 llaves en Si bemol; de 7 llaves en Si bemol y en Do.

Piccolo u octavino en Mi bemol.

Pistón (trompeta corta de pistón o corneta de pistón) en Si bemol.

Figule, figle o ficle (seguramente se refiere al flügelhorn que se confundía con el saxhorns soprano y sopranino o bugles de la familia de saxhorns).

Sacsor (saxhorn) en Fa y Mi bemol (debe referirse al saxhorn alto).

Tortonetes o fortonetes (no he identificado este instrumento).

Contrabajo en Fa y Mi bemol.⁶²

Bombardón en Do y Si bemol.

Tambora.⁶³

Redoblante o caja.

Bombo.

En resumen, la banda estaba integrada por varios tipos de clarinetes, flautín, trompetas, saxhorns, tubas (contrabajo y bombardón) y percusiones. Las trompas, que ya eran parte del instrumental de las capillas, se conservaron en las bandas. Lo que llama la atención es la ausencia de trombones.

Algunos de los instrumentos musicales eran modificados por sugerencia de Bernardino Alcalá, para lograr una determinada afinación. Por ejemplo, se re-

enseñanza musical. Véase el periódico *La Victoria*, t. 1, núm. 53 del 18 de febrero de 1861, p. 4; y t. 4 núm. 57 del 17 de enero de 1864, p. 4. Más tarde, en 1898, el padre y organista Manuel M. Monterrubio obtuvo la representación de la casa Wagner y Levien de México y su local estaba situado en la calle de Morelos núm. 64. Véase el periódico *La voz de la Verdad*, año 3, t. 3, núm. 5 del 20 de febrero de 1898, p. 3.

⁶⁰ Tengo la impresión de que esta distinción alude a que los instrumentos de madera eran producidos por la casa San Nicolás, mientras que los de latón eran instrumentos de diversas marcas, importados y distribuidos por esta casa.

⁶¹ Toda la información que menciono sobre la capilla de Cuixtla está en el AHAO: Diocesano, Gobierno, Parroquias, 1859-1868.

⁶² Contrabajo y bombardón pertenecen a las tubas, entre las cuales destacan las versiones alemanas y francesas. Estos instrumentos se perfeccionaron entre 1835 (con la tuba de Gottfried Moritz) y 1851 (con los saxhorns bajos y contrabajos de Adolphe Sax. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed. vol. 19, "Tuba".

⁶³ La tambora es un tambor que se usa todavía en procesiones.

gistran recortes a cuatro clarinetes en Si bemol “por estar muy bajos con los de Do,” y también el recorte de émbolos de los pistones de Si bemol. Las familias de artesanos, fundidores y joyeros de Miahuatlán, como los Ramos y los Alemán, entre otros, así como el maestro carpintero José Antonio Ybáñez, daban mantenimiento y reparaban los instrumentos de Cuixtla a petición de don Basileo.

Al igual que la conocida labor de Macedonio Alcalá, que fundó una banda en la hacienda “La Concepción” de los hermanos Esperón, cerca de Tlaxiaco,⁶⁴ sus hermanos Nabor y Bernardino realizaron algo semejante en Cuixtla. La enseñanza musical estaba supervisada directamente por ellos, quienes, además de impartir cursos breves en Cuixtla, dirigían y tocaban con la banda durante las fiestas de mayo, componían, transcribían piezas y adquirían repertorio para esta capilla de viento. Además, Nabor tuvo en Oaxaca, por dos años (de mayo de 1867 a mayo de 1869), a Alejo Ruiz, de Cuixtla, para que pudiera participar como organista en el coro de la iglesia de su pueblo. El órgano había sido armado y templado por el conocido Pedro Nibra para la fiesta del Señor de Cuixtla, el 3 de mayo de 1869.

Una de las grandes misas compuestas por Nabor Alcalá para el Señor de Cuixtla, en 1865, tuvo un costo de 80 pesos y fue su hermano Bernardino quien dio las explicaciones estilísticas necesarias al director local del coro, José Macedonio Arellanes, para ensayar y cantarla. El director del establecimiento filarmónico de la capilla fue el músico Valentín Jiménez quien, con Arellanes, enseñaba a filarmónicos y cantores con un salario mensual de 6 y 4 pesos respectivamente.

La música que los hermanos Alcalá llevaron a Cuixtla es muy diversa. Algunos ejemplos del repertorio que la capilla tocaba son: una gran misa para el señor de Cuixtla, compuesta por Nabor en 1865; unos maitines para el servicio del coro que Bernabé, la oveja negra de la familia Alcalá, envió en 1865; un dúo de *Lucrecia Borgia*, una *Cavatina*, unas variaciones de pistón y unas variaciones para ficle; en 1866, Macedonio Arellanes copió unos maitines para el servicio de la iglesia; Nabor Alcalá envió, en 1868, ocho pasodobles, cuadrillas, dos mazurcas, el *Gran dúo Marino Saliero*, el *Gran dúo de El Trobador*, el *Aria grande de la Linda*, el *Gran dúo de Rigoletto*; y, en 1869, Bernardino Alcalá envió diez piezas de música instrumentadas.

Conclusiones

A lo largo de este artículo he tratado de revelar las condiciones sociales y políticas en las que se formaron las capillas de viento en los pueblos de Oaxaca

⁶⁴ Alejandro Méndez Aquino, *Historia de Tlaxiaco*, s/ed. México, 1985, p. 203.

a mediados del siglo XIX. Se ha demostrado la forma puntual y dirigida en la que las autoridades de los pueblos, respondiendo a la coyuntura política nacional que se vivía, fomentaron de nueva cuenta la tradición musical de sus capillas, que estaba en franca decadencia o había ya desaparecido de sus pueblos.

La introducción de nuevos instrumentos, repertorios y prácticas musicales respondía a la apertura de la nación mexicana, y de la sociedad oaxaqueña en particular, a la modernización que estaba ocurriendo en Europa. Sin embargo, las leyes de Reforma, y en especial la aplicación de la ley "de manos muertas" de 1856, dieron lugar a una coyuntura en la que los ayuntamientos de los pueblos indios, frecuentemente con la ayuda de los mismos curas, párrocos e intelectuales de las cabeceras parroquiales o municipales, tomaron la iniciativa en defensa de sus bienes y capitales, disponiendo de los fondos de sus cofradías para invertirlos en la formación de capillas de viento, en la instrucción de sus músicos y cantores, así como en la reparación de sus iglesias que seguían protegidas por el artículo 27 de la Constitución de 1857. Con medidas como éstas, las autoridades de los pueblos no sólo evitaron que el Estado se apropiara de sus bienes y capitales, sino que ganaron terreno sobre los propios curas en las decisiones sobre la administración de los fondos de la comunidad en manos de la Iglesia y en la organización de sus propias prácticas rituales.

Desde el punto de vista musical, el fortalecimiento estratégico de las capillas musicales de las iglesias se convirtió en una verdadera revitalización de una tradición que había cultivado la Iglesia católica en los pueblos indios desde el siglo XVI, sin la cual no hubiese sido posible la proliferación de las capillas de viento. Muy probablemente, no había una conciencia cabal de la trascendencia que tenía para la vida musical de los pueblos indios la inversión en la compra masiva de instrumentos de viento, que inicialmente aparecía como una de las medidas de protección de los capitales de los pueblos. Lo cierto es que se estaba sembrando nuevamente sobre un campo muy fértil, donde la nueva dotación instrumental creaba una revolución sonora y generaba las condiciones para una práctica musical ampliada, que implicó, entre otras muchas cosas, la contratación de músicos de las ciudades para la ejecución y la enseñanza musical, la dirección de coros y de los "cuerpos" filarmónicos, la adquisición de repertorio para los nuevos instrumentos de viento y, en esa medida, el pago a músicos compositores para el arreglo instrumental e incluso la composición de obras dedicadas a los santos patronos. La súbita demanda de obras escritas para las capillas de viento dio lugar a la formación de una red urbano-rural de compositores y músicos que, seguramente, motivó la creatividad y destreza de los compositores de la ciudad de Oaxaca y de los pueblos para componer, transcribir e instrumentar obras musicales, desde las más sencillas y populares danzas del momento, hasta oberturas italianas y misas. Sin duda, propició que los músicos profundizaran su conocimiento musical a través de su labor como amanuenses de sus propias partes musicales. Con las capillas de viento flo-

recieron, asimismo, los talleres artesanales para el arreglo y mantenimiento de los instrumentos musicales.

Otro fenómeno notable que se ha descubierto es que las parroquias foráneas, apoyadas por sus pueblos, se mostraron más dispuestas a la adopción de las innovaciones tecnológicas musicales y del nuevo repertorio musical que las propias parroquias de la ciudad de Oaxaca. Las prácticas musicales eclesiásticas en la ciudad mantuvieron una actitud más conservadora, dejando las innovaciones tecnológicas y musicales al ámbito secular del teatro, al espectáculo popular de las serenatas organizadas por el Estado y su ejército, a las ceremonias en el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca y a otros acontecimientos públicos y privados.

La producción grabada y la redefinición de lo local sonoro en México*



Ana María Ochoa Gautier**

En años recientes, la inserción en los medios de comunicación masivos de músicas consideradas como folclor o locales ha trascendido los dominios de lo académico. Ahora es difundida por compañías discográficas independientes, y circula a través de diferentes espacios mediáticos. La redefinición del mercado sonoro de lo local transforma sus estéticas y la estructura del mercado del entretenimiento, así como los principios mismos de los estudios de música popular. Además, el fenómeno de la *world music* como mercado de músicas locales ha generado considerables críticas y debates entre los etnomusicólogos.

In recent years, music considered to be folkloristic or local in nature has entered the mass communication industry and thereby transcended the academic realm. Today it circulates by way of different media channels, such as independent distributors and recording companies. These changes in the nature of the local marketplace of sound not only has transformed the aesthetic and structural features of this type of music, but also has altered the basic principles of the way we should study it. Moreover, the phenomenon of "World Music", as one example of a local musical market, has generated considerable criticism among important musicologists.

En un artículo reciente, el etnomusicólogo Steven Feld señalaba la estrecha relación entre la historia de la etnomusicología y los cambios de soporte y formato de las grabaciones que constituyen los documentos analíticos, base de la disciplina.¹ Al hacer sus estudios, los etnomusicólogos o aquellos que estudian músicas populares construyen simultáneamente el formato en el cual presentan el texto que analizan (por ejemplo, las grabaciones o filmaciones que realizan) y el análisis de dichos textos. Anteriormente, gran parte de esta producción documental estaba en manos de los mismos etnomusicólogos u otros académicos dedicados al fenómeno de las músicas populares. Pero en años recientes

* Este artículo ha sido posible gracias al apoyo del Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, del Centro Nacional para la Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM) del Centro Nacional de las Artes de México y de las compañías discográficas independientes en México y Estados Unidos que acogieron a la autora.

** Musicóloga colombiana radicada en Estados Unidos. Perteneció al CENIDIM.

¹ Steven Feld, "A sweet lullaby for world music", en *Public Culture*, 2000, volume 12, núm. 1, pp. 145-172.

la mediación² de músicas históricamente consideradas como folclor o locales, ha trascendido los dominios de la academia y es llevada a cabo por muchos tipos de personas, incluyendo los mismos músicos y compañías discográficas, y circula en el dominio público a través de diferentes espacios mediáticos.

Como ya ha sido señalado en diversas ocasiones, estos cambios atestiguan una aceleración de la transformación en la relación entre tradición y modernidad y el conflictivo redibujamiento de los límites entre lo tradicional folclórico y lo popular urbano. Pero esta irrupción de la industria del entretenimiento en el ámbito de las músicas locales también nos obliga a cuestionar el papel documental que están jugando las compañías discográficas en la actualidad. Quiero sugerir, siguiendo el texto de Feld, que esto está transformando no sólo dichas músicas, sino el campo etnomusicológico en sí mismo. En este momento en que la producción mediática de músicas locales se ha vuelto de dominio público, es importante, para los etnomusicólogos y los archivos sonoros, tener en cuenta este campo productivo. En otras palabras, la redefinición del mercado sonoro de lo local no transforma sólo sus estéticas o la estructura del mercado del entretenimiento; transforma también los principios documentales mismos de los estudios de música popular. Para abordar esto, es necesario que entendamos primero cómo ha cambiado, a través de la industria discográfica, la producción y registro de las músicas locales.

La industria discográfica y las músicas locales

Durante las décadas de los ochenta y noventa, la industria musical sufrió dos procesos que transformaron radicalmente sus modos de distribución y producción. Por una parte, se transnacionalizó, generando monopolios que controlan el 80 % del mercado oficial de la música, a través de grandes multinacionales con centros financieros y productivos en Japón, Europa y Estados Unidos.³ Hoy en día, después de dos décadas de fusiones de compañías del entretenimiento, esta producción se concentra en cinco: Sony, Universal, EMI, BMG y Warner. Por otra parte, surgieron compañías independientes, de tamaño relativamente pequeño, que se dedican a la producción o distribución de músicas locales de diferentes partes del mundo. Muchas de ellas se especializan en géneros específicos y en un mercado de consumidores altamente definido: rock en español de un país concreto, música de una región —como la cajun de Louisiana—, música afro-cubana, sones mexicanos y folclor urbano

² La autora usa la palabra “mediación” para referirse a la inserción de ciertas músicas en los medios masivos de comunicación. (N. E.)

³ David Throsby, “Paying for the past: the economics of cultural heritage”, en UNESCO *World Culture Report*, 2000, pp. 130-145.

latinoamericano. Pero algunas de estas compañías independientes se han constituido en verdaderas empresas de producción y distribución de músicas locales de manera globalizada. Tal es el caso de casas discográficas como RealWorld o Rykodisc. Simultáneamente, también comienza a darse un fenómeno de autoproducción musical, en el cual muchos grupos locales graban, producen y distribuyen su propia música fuera de los circuitos oficiales de la industria musical globalizada.

Esta transformación de la estructura de la industria musical así como la apropiación por parte de los músicos del proceso de producción discográfica, fue posible por los cambios tecnológicos que se dieron en la industria a comienzos de los ochenta y que tienen que ver con la invención de la tecnología digital. En términos de la producción de músicas locales, la tecnología digital va a tener dos efectos. Por una parte, hace posible la multiplicación y proliferación de compañías independientes de diferente tamaño y alcance, ya que abarata de manera considerable los costos de producción discográfica. Por otra, genera la posibilidad de llevar a cabo registros de músicas en lugares remotos con una alta fidelidad sonora. Uno de los efectos de este cambio tecnológico es que el ámbito de registro del folclor deja de darse exclusivamente entre los académicos y pasa a los músicos y a las compañías discográficas. Por otro lado, la mediación de las músicas locales comienza a transformarse profundamente. La oralidad ya no es un asunto exclusivo de la relación cara a cara, sino que se constituye, cada vez más, en un asunto mediatizado. Es decir, las músicas locales se vuelven más virtuales y es cada vez más común la separación entre los sonidos y sus lugares de origen.⁴ Así, desde la práctica musical, se cuestiona la definición misma de folclor o la noción de músicas “locales”, ya que se rompe el vínculo entre estética y lugar que —se supone— era un rasgo crucial de estas músicas. El ámbito de lo que hoy consideramos patrimonio intangible se transforma, tanto desde sus dimensiones estéticas (determinadas en parte por sus formas de transmisión), como desde sus dimensiones de recopilación y registro. Esta transformación tecnológica en la producción discográfica y estructural en la industria fonográfica, coincide, además, con una transformación de las categorías de comercialización relacionadas con la música local.

A comienzos de los años noventa, la industria discográfica creó oficialmente una nueva categoría de mercantilización, llamada *world music* (músicas del mundo, música internacional o músicas étnicas en algunos mercados de América Latina). Con ello, respondían al incremento en sus almacenes de grabaciones de músicas locales que no cabían dentro de las clasificaciones comerciales del mercado sonoro del momento. Antes de los años ochenta, las músicas

⁴ Steven Feld, “From schizophrenia to schismogenesis: the discourses and practices of world music and world beat”, en George E. Marcus y Fred Myers, eds. *The traffic in art and culture: refiguring art and anthropology*. University of California Press, Berkeley, 1995, pp. 96-126.

llamadas folclóricas o étnicas, se vendían en el primer mundo a través de categorías de poca importancia comercial y, en las escasas ocasiones en que aparecían en las discotiendas, eran clasificadas bajo rótulos como “primitivas, tribales, étnicas, folclóricas, tradicionales o internacionales”.⁵ En América Latina, los escasos discos producidos en esta línea eran hechos frecuentemente por instituciones gubernamentales que los consideraban patrimonio nacional, línea de producción que aún persiste. Pero en la actualidad, la “música del mundo” se ha convertido en una gran categoría comercial para las músicas locales en diferentes partes del globo, con empresas y empresarios ubicados no sólo en el primer mundo, sino en América Latina, Asia y África, con festivales internacionales, con una gran variedad de circuitos de circulación y con miles de páginas *web* que atestiguan la multiplicidad de formas de producción y distribución de las músicas locales en la actualidad. Como bien lo dice Feld, ya para comienzos del siglo XXI, la llamada “música del mundo” se ha convertido en “un significante de la industrialización triunfante de la representación sónica global”.⁶

Cuando a finales de los ochenta surge la categoría *world music*, su fin primordial era crear nichos de presentación y mercado en el primer mundo para músicos provenientes de los países del tercer mundo. Pero a lo largo de estas dos décadas sucedieron varios cambios. Durante los ochenta y noventa fue crucial la curaduría de estrellas de la música pop del primer mundo en la mediación y traslado de estos sonidos. Algunos de los principales fenómenos curatoriales de este tipo para América Latina fueron, por ejemplo, el CD *Rhythm of the Saints*, producido por Paul Simon en colaboración con el grupo musical Olodum, hoy convertido en una empresa/ONG de música afro-brasileña; la asociación de David Byrne con músicos cubanos y brasileños; y la de Ry Cooder con el Flaco Jiménez de México y con los músicos cubanos reunidos bajo el nombre de Buenavista Social Club; las incursiones de Peter Gabriel y su compañía discográfica Real World con músicos colombianos, como Totó la Momposina, y la consecuente transformación de la presencia de la música que ella interpreta en el ámbito nacional. Para fines de los noventa, sin embargo, esta música había trascendido su dependencia exclusiva de este tipo de curaduría y se constituyó en un verdadero mercado global, tanto de músicas tradicionales como urbanas, con su propio Grammy, revistas de consumo musical, listados de ventas y miles de páginas *web*.⁷

El fenómeno de *world music* como mercado de músicas locales ha generado considerables críticas y debates entre etnomusicólogos importantes del primer mundo. Como lo han señalado autores como Steven Feld, Veit Erlmann y

⁵ Steven Feld, “A sweet lullaby for world music”.

⁶ Steven Feld, *op. cit.*

⁷ *Ibid.*



Timothy Taylor, entre otros, el debate académico sobre *world music* puede resumirse como una batalla entre apocalípticos e integrados. Los apocalípticos denuncian las relaciones desiguales entre productores del primer mundo y la música del tercer mundo, problemas de apropiación musical, de hibridaciones marcadas por desigualdad en la posibilidad de definición estética, ideológica y económica. Los integrados, por contraste, celebran la diversidad sonora ahora disponible, los nuevos procesos de indigenización y construcción de opciones de alternatividad para culturas desposeídas, a través de la movilización de una nueva virtualidad sonora que se constituye en fundamento simbólico y económico para organizaciones no gubernamentales, movimientos sociales, y otro tipo de organismos basados en parámetros de globalización alternativa. En general, gran parte del debate se centra en la relación desigual de poder entre el primer y el tercer mundo.

Pero, ¿qué pasa cuando el punto de partida para estudiar esta transformación masiva de lo local no es la industria productora del primer mundo, sino las diversas formas de producción que se dan en diversos países? Allí, nuestras zonas de contacto se multiplican y complican. Lo que encontramos es una compleja trama entre historia de estilos musicales nacionales y locales; relaciones desiguales y jerarquías de poder económico, simbólico y político de las culturas musicales nacionales y regionales; historias de políticas culturales nacionales en torno al patrimonio y la redefinición de las jerarquías que definen la otredad y la diferencia bajo el paradigma de la diversidad. Encontramos también la manera en que se redefine la relación entre la producción documental académica, la función de los archivos etnomusicológicos y la producción sonora de mercado. Lo que vemos, por tanto, no es necesariamente una lucha entre productoras del primer mundo y músicos del tercer mundo, sino

cómo se define el campo cultural de lo musical, nacional y regionalmente, en su relación con los mercados globales, las industrias legales y paralegales, así como con la economía y política del patrimonio intangible. En el resto de este artículo, quiero explorar la manera en que se transforma la producción de las músicas locales en el mercado independiente mexicano, pasando revista a las productoras de música mexicana en ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos.

La producción de músicas mexicanas locales a ambos lados de la frontera México-Estados Unidos

En México es realmente impactante la cantidad y variedad discográfica vinculada a músicas locales. También es posible encontrar una relativa presencia de músicas "mexicanas" que aluden a lo local mexicano en discotiempos de Estados Unidos, aunque allí no es tanta la cantidad.⁸ Sin embargo, existen compañías como Arhoolie que tienen una identidad sonora basada parcialmente en lo local mexicano, y estrellas como Lila Downs se mueven en un mercado global de la mexicanidad exótica. Estas músicas que representan diferentes formas de lo local mexicano son significativas cultural y económicamente en ambos lados de la frontera y en cada país, no sólo por la música en sí misma, sino también por el tipo de prácticas simbólicas y económicas que establecen a través de la producción y distribución misma de grabaciones. Esto nos exige considerar la industria discográfica no sólo como un ámbito económico, sino como uno cultural, en donde lo cultural no se refiere exclusivamente al producto (la música), sino también a las prácticas de producción y distribución de las mismas compañías; es decir, al tipo de relaciones y mediaciones que se establecen a través del trabajo discográfico. Para ello, necesitamos pensar la estructura misma de la industria discográfica, en términos de lo que Keith Negus ha llamado una "cultura de producción", para referirse a la manera en que "los procesos y las prácticas de producción son, a la vez, fenómenos culturales que deben ser entendidos a través de prácticas significantes concretas y que están integralmente conectadas a hábitos y acciones más amplios fuera del lugar específico de trabajo".⁹ Este tipo de aproximación es crucial si queremos romper con la oposición comercio-cultura como una idea que está en la base de todo ámbito de producción cultural industrial.

⁸ Este trabajo no se centra en la producción y distribución de música que ha adquirido un estatus masivo en ambos lados de la frontera, como la música de banda. Se centra, más bien, en aquella música que no tiene una comercialización amplia y reconocida como económicamente crucial.

⁹ Keith Negus, *Music genres and corporate cultures*, Routledge, London and New York, 1999, p. 21.

A continuación quiero enumerar algunas características de la producción y distribución de dichas músicas y, cuando sea pertinente, contrastar los ámbitos mexicano y estadounidense.

1. Cultura de Producción-Distribución.

En México, las empresas fonográficas independientes no existen como un fenómeno aislado en cuanto a la producción y distribución de “sonidos de lo local”. Su producción discográfica circula en diferentes lugares y de diversas maneras. Hay tres formas primordiales de producción y circulación: en el comercio de la industria de la música, a través de políticas culturales de organismos del Estado y mediante circuitos de circulación alternativos.

Los locales principales de distribución comercial de algunos productos sonoros son: megatiendas de discos, como Tower Records o Mixup, librerías, como Gandhi o El Péndulo, tiendas de sitios arqueológicos, museos y cafés. También hay lugares pequeños, más informales, como tiendas de artesanías en pueblos alrededor del país, o mostradores móviles, como el que se encuentra a la salida de los cines en el Centro Cultural de la UNAM. Otros sitios de distribución, para algunos productos seleccionados, son las grandes cadenas de tiendas (Comercial Mexicana o Carrefour). A estas últimas, sin embargo, es muy difícil que entre esta música y el producto que ha de ser vendido se selecciona con criterio altamente comercial.

No se debe correlacionar necesariamente tamaño o “capital cultural” de un lugar con mayor venta de producto. Para una de las firmas discográficas estudiadas, Discos Corasón, uno de los lugares más sólidos y consistentes de venta era una tienda de artesanías en Pátzcuaro, Michoacán. Los CD aparecían exhibidos como un producto más de artesanías, la vendedora tenía un pequeño equipo de sonido donde exhibir su producto y hablaba de manera muy entusiasta y con orgullo de ser distribuidora de Discos Corasón en Michoacán. Otra compañía discográfica también mencionó que en el puesto informal del Centro Cultural de la UNAM se vendían más discos que en las librerías.

Ese tipo de cuidado personalizado con el producto frecuentemente genera una mayor visibilidad de los CD que en las grandes tiendas. No por ello se puede despreciar lo que las megatiendas de discos han generado como posibilidad de distribución para el caso de las marcas independientes. Dice José Ávila, de Fonarte:

En un principio era muy definido dónde se podía vender: librerías, lo más cultural entre comillas. Pero no entraba en los ámbitos comerciales. Entonces, de pronto, a mediados de los ochenta, tú puedes poner, por ejemplo, en Mixup, que vende todo. Mixup vende todo. Y ese fue un vuelco que nos benefició. Allí no te van a *decir* que no.¹⁰

¹⁰ José Ávila, entrevista con la autora, 2002.

Otro elemento que consolida este circuito personalizado es la venta en conciertos; la llevan a cabo aquellas casas discográficas que también producen espectáculos en vivo, lo cual es común entre algunas independientes en México.

En las megatiendas de discos o en las librerías de México, parte de esta música aparece clasificada bajo el casillero "internacional", donde a su vez se organiza, por orden alfabético de los países, la diversidad musical del mundo disponible en CD; otra parte se encuentra clasificada como "música en español". Explorar la música mexicana que se muestra en ambos casilleros es encontrar una gran variedad de material que responde a diferentes formas de concebir y producir lo local mexicano que atestiguan, entre otras cosas, la mutación del patrimonio nacional en mercado. El producto principal que encontramos son CD producidos por casas independientes mexicanas, tales como Discos Corasón, Pentagrama, Global Entertainment, Opción Sónica, Ehecatl, para mencionar sólo algunas. En segundo lugar encontramos CD producidos por compañías independientes estadounidenses o francesas, dedicadas a la producción y comercialización de *world music*, como Arhoolie, Narada u Ocora. En tercer lugar, y sólo en algunos sitios, hallamos CD producidos por organismos del Estado mexicano, como el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

En el caso de Estados Unidos, existe una relación más concertada entre productoras y distribuidoras. Sólo unas pocas de las independientes mexicanas (Discos Corasón o Discos Pentagrama) han logrado entrar con sus productos a este ámbito y lo hacen no de manera continua ni con todo su catálogo, sino con CD específicos. Las compañías discográficas, que producen música mexicana allí, la distribuyen en las principales tiendas de discos y en librerías con sección de discos. Generalmente, estas músicas se encuentran bajo casilleros como



world music, *international*, *Latin America*, aunque también se pueden encontrar bajo “música latina”. El casillero “música internacional” en México coincide en principio con el de *world music* en Estados Unidos. Pero si en Estados Unidos sólo aparecen unos pocos discos, en México encontramos una abundancia y variedad de material mucho mayor. Si a esto se le suma el material clasificado como “música en español”, entonces vemos que lo que tiene presencia en Estados Unidos no refleja la variedad en la producción mexicana. Es decir, las categorías no necesariamente coinciden en uno y otro lado de la frontera. En ninguno de los casos se puede considerar la clasificación de venta como una clasificación rigurosa musicológica. Entonces, notamos diferencias en uno y otro lado de la frontera en la clasificación intercultural y disponibilidad de la sonoridad de lo local mexicano.

Por otro lado, tenemos productos discográficos que no se encuentran en las discotiemendas, pero que circulan bajo otras políticas. Está, por ejemplo, la sustanciosa discografía de música indígena producida por el Instituto Nacional Indigenista (INI), que se puede adquirir directamente en el instituto, pero que circula fundamentalmente no gracias a su venta, sino a través de políticas culturales llevadas a cabo por éste, sus radiodifusoras y encuentros de música indígena. El último de estos encuentros se celebró en septiembre del 2000 en diversos lugares de la ciudad de México y se llamó *Del costumbre al rock*. Su objetivo fue mostrar las nuevas creaciones sonoras de grupos de jóvenes músicos indígenas. Pero, además, el INI se encuentra en este momento impulsando activamente una política de autoproducción indígena, grabación, cuidado de los materiales de los archivos sonoros de las emisoras, con capacitación y mediación de las propias músicas. No se sabe cuántos CD se venden en las comunidades indígenas, pero el formato del disco compacto se ha ido constituyendo en una forma de soporte sonoro y de circulación autoagenciada.¹¹ De todas maneras, vale la pena destacar que el criterio primordial de distribución en este caso no es comercial, sino de apoyo a las comunidades indígenas. Incluso, al momento de comprar unos discos en el INI, no fue posible obtener un recibo, porque no había en ese momento los formatos para ello.

Existe también una gran cantidad de producción discográfica que no circula por los circuitos oficiales de producción y distribución, ni de las instituciones antropológicas del Estado, ni de las casas discográficas, sean estas *majors* o independientes. Este tipo de paraproducción discográfica va desde modalidades como la grabación del casete para fiestas locales, que se intercambia en la tienda del pueblo, hasta producciones en estudio hechas por los mismos músicos y comercializadas informalmente a través de sus espacios de presentación y en sus comunidades. Este tipo de producción se puede distribuir por los mismos

¹¹ Julio Herrera, entrevista con la autora, febrero del 2002.

músicos, que es la opción que algunos toman; también se le puede entregar a una productora o distribuidora independiente, como Fonarte Latino o Discos Pentagrama, para que el disco sea distribuido. De hecho, debido a la actual crisis económica que atraviesan las casas discográficas, muchas han reducido su inversión en producción y aceptan artistas nuevos cuando vienen con un producto terminado. Por tanto, en algunos casos, existe una relación entre auto-producción y distribución por parte de las independientes.

La gran variedad de modalidades de la producción discográfica, de músicas que en algún momento fueron catalogadas —o aún lo son— como folclóricas o antropológicas y de músicas populares urbanas, implica una redefinición de los ámbitos de producción y distribución de músicas locales que no puede ser entendida exclusivamente como un fenómeno de “recomposición de mercados”.¹² Lo que la diversidad en la producción discográfica atestigua es un cambio radical en las formas de soporte y transmisión de estas músicas, que se construye a partir de formas diferentes de interacción entre instituciones, empresas, artistas y consumidores. Si bien la oposición *majors-indies* marca estructuralmente el fenómeno de la industria musical, aquí vemos que la producción masiva de músicas locales no puede ser referida exclusivamente a estos dos ámbitos de producción y distribución.

2. Estructura de las compañías independientes y efectos en la relación producción-distribución.

La mayoría de las firmas independientes se caracterizan por una relación determinante entre estilos musicales, compromisos familiares y personales con un estilo particular, y culturas de producción y distribución forjadas sobre el compromiso personal con la música y con un estilo particular de producción que dicho compromiso genera. De allí que la manera como se conciba una compañía independiente, su producto musical y su forma de acción en el mercado, varía enormemente de una a otra. Esta variedad es evidente con unos pequeños y superficiales contrastes.

Una casa discográfica como Discos Pentagrama, creada en 1981, está históricamente asociada a las músicas regionales y folclórico-urbanas de izquierda que caracterizan el movimiento de la Nueva Trova y la Nueva Canción. Su motivación histórica y actual es explícitamente política, en el sentido de lo político musical asociado a la historia de la nueva canción latinoamericana; es decir, es generadora de un discurso de izquierda que se expresa visiblemente en sus textos y en la selección de algunos de sus músicos. La presencia de artistas

¹² Néstor García Canclini, “Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano”, en Néstor García Canclini y Carlos Juan Moneta, eds. *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Grijalbo, México, 1999, p. 13.

como Óscar Chávez, Amparo Ochoa, Daniel Viglietti y Vicente Feliú, o de producciones como *Tributo a Víctor Jara* emergen directamente de esta conexión histórica con la Nueva Canción. Además, su extenso catálogo, de casi 500 producciones, contiene un alto número de grabaciones de música de diferentes regiones de México. Esta labor de grabación de lo regional es sentida y vivida como una política cultural de registro de lo alternativo; no sólo como una labor comercial. Por ejemplo, la grabación *Encuentro de jaraneros, vol. 3* aparece reseñada en el catálogo de la casa discográfica con la siguiente frase: "Pensamos que gracias a estos encuentros se han podido rescatar verdaderas joyas de la tradición sonora veracruzana, pero sobre todo se ha logrado recuperar buena parte del sonido del fandango que además de fiesta sirve para intercambiar maneras de vibrar y de sentir la música jarocho".¹³ El lenguaje de recuperación y rescate de música local surgió en América Latina durante los años sesenta, en gran parte asociado al movimiento de la Nueva Canción y a la consolidación de los nuevos movimientos sociales.¹⁴ Solo una mínima parte del catálogo de una firma como Pentagrama aparece formalmente exhibida en las tiendas de discos.

A lo largo de los años, este catálogo se ha ido diversificando e incorporando diferente tipo de productos, sin que la casa discográfica pierda su sello e intención originales. Si bien una categoría como *world music* pudo haber influi-



¹³ Catálogo discográfico Pentagrama, mayo 2002, p. 8.

¹⁴ Ana María Ochoa Gautier, "El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia", en Ana María Ochoa Gautier y Alejandra Cragolini, eds. *Músicas en transición*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2001, pp. 45-56.

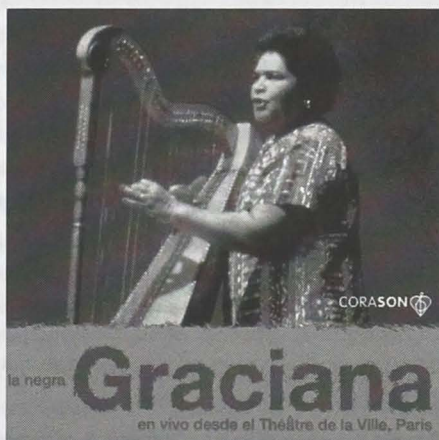
do en la comercialización de sus músicas (al posibilitar, por ejemplo, un trato de distribución con Arhoolie en Estados Unidos o la entrada de sus discos a Mixup), su historia y estructura de producción está mucho más cercana al movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana que al surgimiento de *world music* como categoría comercial. Feld menciona que la *world music* se ha convertido en “un significante de la industrialización triunfante de la representación sónica global”.¹⁵ Sin duda alguna. Pero cabe hacerse la pregunta de qué manera actúa la globalidad de esta categoría. Creo que la globalización de la música, tanto folclórica como popular urbana de América Latina, ha pasado por una diversidad de procesos culturales, tales como el surgimiento de movimientos sociales de recuperación cultural, la urbanización sucesiva de músicas regionales en distintos países, procesos de hibridación sónica y de reestructuración industrial que no sólo se refieren a la *world music*. Más que una categoría de mercado, es la relación de una estructura de producción independiente que posibilita la producción y distribución de esta música. Los estilos se instalan regionalmente (esto es, en los países latinoamericanos), según categorías definidas, en parte por la historia nacional y regional de los estilos musicales. La historia de la *world music* como categoría comercial que impacta diferentes regiones del globo no puede reducirse a su abrumadora presencia en las catalogaciones del mercado del primer mundo. Debe estar relacionada a la estructura de producción de diferentes regiones. En ese sentido, su “triumfalidad” se relativiza.

Por contraste, una productora como Discos Corasón, fundada formalmente en 1992, se va a definir, por lo menos inicialmente, desde su gusto estético por la música tradicional de México y el Caribe, como la multiplicidad de sones que se encuentra en estas regiones, y desde una necesidad de registro altamente calificado de esta música. Con el tiempo, además, esta empresa discográfica se ha ido dedicando más y más a un sonido afro-americano o africano con grabaciones en México, Cuba, Haití y Mali. También ha cumplido una función crucial en la divulgación mundial de la música mexicana y de lo afro en México, llevando artistas a Europa y trayendo artistas africanos a México. Discos Corasón, como conglomerado laboral, funciona a la vez como productora discográfica y como organizadora de espectáculos. Más que los otros sellos, se ha definido parcialmente desde su relación con la *world music*. En parte, por su historia. Una de sus fundadoras, Mary Farquharson, participó directamente en el nacimiento de la idea misma de *world music*, cuando estaba en Inglaterra. También por sus asociaciones históricas en cuanto a producción o distribución con casas discográficas de Estados Unidos y Europa, que se definen desde este mercado, tales como Rounder Records, quien distribuyó sus discos

¹⁵ Steven Feld, “A sweet lullaby for world music”.

durante un tiempo, y Global Circuit, cuya relación se da a través de los artistas del Buenavista Social Club.

A pesar de que su lenguaje no tiene la directriz política explícita de otras compañías, no por ello podemos dejar de decir que esta compañía discográfica juega un papel decisivo en las políticas culturales de circulación de músicas alternativas, sobre todo tradicionales locales, africanas y afro-americanas en México. Al igual que otras casas independientes, ésta cubre ámbitos de registro que no han sido cubiertos por otras similares ni por las instituciones del Estado, y genera un proceso de difusión y circulación de estas músicas no sólo en México, sino en otros países como Francia e Inglaterra. Por tanto, asumen una política cultural de la música local que no está siendo asumida por otras entidades. Una artista como la Negra Graciana no estaría en el circuito de la *world music* europeo, sino hubiera sido presentada a la misma por Discos Corasón.



Las productoras independientes, por tanto, se conciben simultáneamente como empresas con fines económicos y como espacios de política cultural en torno a una gama diversa de músicas locales, sean estas regionales o urbanas. Esta mediación entre lo económico y la política cultural no siempre es fácil: exige romper barreras históricas de relación entre los músicos y las empresas, establecer escenarios para la música que no ha sido de escenario, así como generar espacios de confianza en donde la industria históricamente ha creado desconfianza. El camino no siempre es fácil y el ámbito es contradictorio. Toda política cultural que involucre simultáneamente la movilización de lo cultural popular y lo económico es, por definición, un campo abierto a la controversia y al conflicto como ámbito permanente de negociación. Lo que movilizan estas empresas discográficas, por tanto, no es sólo una música, sino todo el campo comunicativo a través del cual se define (o redefine) esa música.

Por contraste, las instituciones del Estado frecuentemente se definen desde una idea concreta de política cultural, pero en abierto rechazo a una política comercial de mercado. En el caso del INI, como lo expresa el etnomusicólogo Julio Herrera, responsable del Departamento de Etnomusicología de esta institución, el objetivo de la producción discográfica está profundamente arraigado en la conjunción de la documentación y circulación del producto sonoro como una política cultural de valoración, apoyo y difusión de las músicas indígenas, en donde se borran las líneas entre la etnomusicología como política cultural, como investigación académica y como productora de materiales sonoros. Todo está, además, aunado a una política de educación tecnológica para la autoproducción sonora, donde se busca que las estaciones de radio regionales se conviertan en verdaderos archivos sonoros. El INI, por tanto, ha iniciado recientemente un proyecto educativo con comunidades indígenas para el cuidado de los materiales de grabación que tienen las emisoras y para la consolidación de las técnicas de producción y registro de quienes las manejan en las regiones. Se pierde la línea entre distribución sonora y grabación documental, pero no a través de la comercialización, sino por medio de la red radial que opera como política cultural.¹⁶

Este tipo de producciones nos invitan a romper con la idea de que la empresa (la industria), el Estado y la llamada sociedad civil funcionan como entidades autónomas y cerradas, y a redefinir la noción misma de mercado

no como un circuito necesariamente controlado por el sector empresarial, sino como múltiples circuitos que a veces escapan al mercado dominante y que pueden ser planificados y desarrollados por el gobierno y la sociedad civil o una colaboración de estos dos actores que también incluya la participación del sector empresarial. Esta concepción de mercados múltiples incluye redes alternativas de distribución, así como políticas culturales para subsidiar o crear mercados nuevos.¹⁷

Lo que encontramos aquí es una serie de procesos de producción musical, cuya cartografía inicial genera la impresión de una estrecha relación entre nuevas tecnologías y la redefinición del espacio público a través de los procesos de producción y distribución. Es importante destacar que en esta política interviene la estructura multifacética de las empresas (como editoras y productoras, como discográficas y de espectáculos, por ejemplo) y el arraigo, tanto laboral como musical, de las firmas independientes en un proyecto personal o familiar.

3. La piratería, la crisis económica.

Casi todas las casas discográficas independientes, en ambos lados de la frontera, confrontan en la actualidad una crisis económica parcial o seria. Muchos

¹⁶ Herrera, *loc. cit.*.

¹⁷ George Yudice, "La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos", en Néstor García Canclini y Carlos Juan Moneta, eds., *op. cit.*, p. 229.

de sus directores refieren la razón de sus crisis al auge de la piratería. No me voy a extender en los múltiples debates que giran en torno a este conflictivo punto, ya que sobrepasa el ámbito de este trabajo. Aquí solamente quiero señalar algunos aspectos que nos conciernen en torno a la pregunta sobre la circulación de las músicas locales en los medios masivos de comunicación.

La piratería no debe ser concebida como un elemento aislado. Forma parte de una trama compleja que entrelaza el incremento de los circuitos de la paralegalidad en las industrias culturales, la transformación tecnológica reciente, las dinámicas de oligopolios en torno a la música, que han generado las *majors*, y la crisis económica general en el mundo. Es probable que estemos viendo los signos del fin de la estructura de la industria discográfica tal y como ha sido concebida hasta ahora, aunque no el fin de la producción discográfica (haciendo un paralelo vemos que la Internet no acabó con el libro). Ante esta realidad y en relación a las firmas independientes que producen músicas locales, quiero señalar dos puntos. El primero es que, ante esta crisis, la posibilidad de las disqueras independientes de consolidarse como un espacio de producción diferenciada, se cierra aún más que antes. Es casi imposible, bajo esta situación que las empresas independientes sigan existiendo aisladas, cada una con su política, su estructura, su forma de acción. Necesitan diversificar servicios y establecer redes de relaciones, tanto nacionales como internacionales.

Segundo, el dilema de paralegalidad que genera la piratería se aúna, en el caso de las músicas locales, al vacío jurídico que existe en torno al patrimonio intangible. Así, cuestiones "éticas en torno al uso intercultural de la música"¹⁸ adquieren un carácter urgente. Como ha sido señalado por Anthony Seeger, por lo menos cuatro campos de las leyes de derechos de autor son problemáticos en relación con algunas músicas locales, especialmente indígenas o comunitarias: el derecho de autor está basado en la creatividad individual (muchas músicas son comunitarias), se sustenta en la idea de que se debe recibir una recompensa por un periodo de tiempo limitado (las figuras de recompensa puede responder a criterios diferenciados en diversas culturas), el estatus de los arreglos de las canciones tradicionales en el ámbito del derecho no es claro (¿qué cuenta como arreglo en la cultura occidental y en otras culturas?), y lo que se declara como sustento de derechos está basado en títulos (en las músicas tradicionales es mucha veces el evento musical o el contexto, no el título de una obra, lo que cuenta).¹⁹ Por tanto, el problema ético de interculturalidad de las músicas locales está atravesado por cuestiones estéticas y jurídicas, así como por las transformaciones actuales en la tecnología musical y en la estructura de la industria cultural.

¹⁸ David Throsby, *op. cit.*

¹⁹ Anthony Seeger, "Ethnomusicology and music law", en *Ethnomusicology*, otoño 1992, vol. 36, núm. 3, p. 352.

A partir de este campo general de características de producción de las disqueras independientes, entonces, podemos retornar a nuestra pregunta sobre la documentación musical y la etnomusicología en tiempos de la proliferación pública de lo local sonoro.

La etnomusicología en América Latina y la documentación musical

En un excelente artículo sobre las diferentes tendencias de los estudios sobre música popular en Colombia, el etnomusicólogo Carlos Miñana señala que la construcción de un pensamiento sobre músicas populares (sobre todo tradicionales) desde los años cuarenta ha sido realizada por músicos académicos que desean nutrirse de las fuentes populares para sus composiciones; por folcloristas, antropólogos, sociólogos, lingüistas y, más recientemente, por comunicadores; surge también de estudios que se acercan a los formatos clásicos de la etnomusicología estadounidense de los años sesenta; por los llamados “grupos de proyección”, es decir, músicos urbanos que recrean las tradiciones campesinas, indígenas o afro-americanas; gracias a los trabajos de los centros, escuelas e institutos relacionados con el estudio de la música popular en zonas urbanas; por las nuevas tendencias en los estudios de música popular, marcadas por la influencia de las músicas populares; y, finalmente, por el campo musicológico y etnomusicológico anglosajón contemporáneo.²⁰ Podemos señalar, además, otras tendencias que influyen en los estudios de música popular: los movimientos sociales y sus acciones de “recuperación” cultural y el periodismo musical, especialmente en sus vertientes derivadas de lo popular urbano. Cada una de estas tendencias está asociada no sólo a aproximaciones epistemológicas y metodológicas diferentes en términos de las músicas populares, sino también a distintos tipos de relación con el objeto investigado, que determinan el tipo de preguntas y de “productos de investigación” —artículos con diferente tipo de análisis, composiciones musicales o programas curriculares— que buscan insertar las músicas populares dentro de un marco institucional, o inclusive cartillas educativas o grabaciones destinadas a ser utilizadas, por ejemplo, dentro de los movimientos indígenas para sus procesos de movilización cultural. Es decir, los espacios donde se construye la investigación de las músicas populares en Colombia (y en muchos países latinoamericanos) cubre una diversidad de gamas de relación institucional y de tipo de productos, muchos de los cuales buscan mediar entre una oralidad heredada y los procesos

²⁰ Carlos Miñana Blasco, “Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia”, en *A Contratiempo*, 2000, núm. 11, pp. 36-49.

de investigación de la modernidad escolar.²¹ Es decir, no tenemos en América Latina una historia unificada de la etnomusicología y siempre ha habido una interacción de los estudios académicos con otras esferas del espacio público.

Es en medio de estas múltiples movilizaciones que se fueron creando a lo largo de los años los centros de documentación musical, que en diferentes países de América Latina salvaguardan algunas de las grabaciones más valiosas de la música local. En la actualidad, muchos de estos centros intentan actualizar sus políticas de protección del material que contienen y, en una gran cantidad de ellos, no hay dinero ni políticas claras para realizar nuevos registros. Esto quiere decir que las firmas discográficas independientes y los músicos mismos están generando procesos de grabación y circulación que sólo ocurren esporádicamente desde los centros de documentación. También es cierto que muchos estudiosos de la música popular han participado en empresas o instituciones o han generado por sí mismos grabaciones comerciales a partir de sus investigaciones. Tenemos entonces una situación paradójica: centros de investigación que se dedican a salvaguardar los materiales, pero que aún necesitan consolidar políticas claras de producción y circulación de sus materiales, ya que, frecuentemente, al ser estatales, no tienen dinero para hacerlo; la documentación musical como una disciplina en proceso de estructuración en medio de una historia académica con múltiples interacciones en el espacio público, pero que sólo comienza a solidificarse con mayor amplitud en centros universitarios y de estudio; y una proliferación de producciones musicales desde las disqueras independientes, que sólo esporádicamente logran establecer relaciones de intercambio sólidas con investigadores o con centros de investigación musical. Varios elementos se desprenden de este panorama musical.

En primer lugar, para la etnomusicología en América Latina, es crucial considerar el campo de la producción musical de las músicas locales como un campo de investigación: los documentos de la disciplina son la base de producción de análisis etnomusicológico. Dice Phil Bohlman:

Los cánones paradigmáticos en la etnomusicología no son las músicas estudiadas por los académicos en este campo, sino los textos creados por estos estudiosos. En este sentido, interpreto a la etnomusicología moderna no como un campo dedicado a las músicas no-occidentales sino como un campo dedicado al estudio de esas y otras músicas. Los cánones de la disciplina se forjan a través de esa noción de estudio y se convierten en los textos que simbolizan ese estudio.²²

²¹ Para una ampliación de este tema, ver el artículo de Miñana Blasco y también en Ana María Ochoa Gautier, "El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia", en Ana María Ochoa Gautier y Alejandra Cragolini, eds., *op. cit.*, pp. 45-56.

²² Philip V. Bohlman, "Ethnomusicology's challenge to the canon; the canon's challenge to ethnomusicology", en Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman, eds. *Disciplining music. Musicology and its canons*. University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1992, p. 118.

Se trata de considerar la textualidad que está generando la industria discográfica junto con otro tipo de textualidades que persisten: las de la oralidad, de los cancioneros, de las recreaciones urbanas de lo regional y otro tipo de producciones en torno al registro de lo popular. No creo que en América Latina podamos hablar de canon de una disciplina, en el sentido de los procesos por los cuales se consolidan estos textos, pues son bastante dispersos. Pero sí tenemos una rica historia de múltiples formas de registro que han proliferado y se han diversificado desde los años sesenta con el surgimiento de los grupos urbanos de folclor y, desde los ochenta, con el surgimiento de las empresas discográficas independientes. Esta multiplicidad del texto etnomusicológico es la base para preguntarnos qué valores y qué dilemas aportamos al estudio de la entextualización de los textos de lo popular y a la historiografía de los discursos con que se han forjado nuestros estudios de música popular.

En segundo lugar, ante la crisis que viven los diferentes países de América Latina, es imposible que las instituciones públicas, como los centros de documentación e investigación, y las empresas privadas, como las casas discográficas independientes, se sigan relacionando sólo en ocasiones coyunturales (cuando se relacionan) o se sigan considerando como campos dedicados a competencias opuestas y con normas morales contrapuestas: supuestamente las de la investigación, en un caso, y las de la economía, en otro. Necesitamos, por tanto, desarrollar políticas culturales que consoliden una posibilidad de intercambio entre estas esferas que enriquezca a ambas. En otras palabras, el asunto de consolidación de la disciplina y sus textualidades es, en este momento, también un asunto de política cultural. Y no sólo entre empresas independientes y centros de documentación. También entre México y Estados Unidos. Las pocas empresas independientes en Estados Unidos que tienen un acervo documental de grabaciones históricas y actuales de música mexicana poseen materiales de enorme importancia. No se trata de "traer" esas grabaciones para México, sino de establecer procesos de intermediación que logren poner dicha música, con el debido cuidado, a disposición de los investigadores, los músicos y los consumidores de ambos lados de la frontera. Se necesita, en conclusión, impulsar políticas de intermediación e interacción entre diferentes instituciones, nacional como internacionalmente. Tal vez así se logre confrontar creativamente no sólo algunos elementos de la crisis económica de la industria, sino también la atención creativa a cuestiones jurídicas, ideológicas y estéticas que demanda el estudio de estas músicas.



En los últimos diez años se ha incrementado enormemente la producción discográfica de música de concierto mexicana. No sólo ha sido producto del abatimiento del costo a partir de la aparición del disco compacto, sino también por el esfuerzo y empeño de intérpretes e instituciones por generar documentos musicales que enriquezcan el conocimiento y el goce de nuestra música. Uno de los músicos mexicanos más afortunados, en cuanto a grabaciones de su obra se refiere, es, sin duda, Rodolfo Halffter. Hemos localizado 79 discos con grabaciones originales de la obra del maestro. A ello habrá que sumarle 21 reediciones, la mayor parte digitalizadas y presentadas en disco compacto.

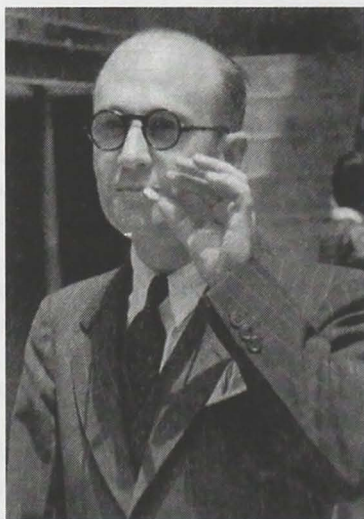
Prácticamente toda su obra ha sido grabada, con excepción de *Dos ambientes sonoros*, op. 37, para orquesta; *Elegía, in memoriam* Carlos Chávez, op. 41, para orquesta de cuerdas; *Epinicio*, op. 42, para flauta sola (compuestas entre 1975 y 1978), y *La nuez*, para coro infantil, una pequeña canción con texto de Alfonso del Río que data de 1944.

En esta enorme tarea han participado treinta y un pianistas, entre los que destaca Edison Quintan quien grabó por primera vez, en 1997, la obra completa para piano y fue el único en incluir el minué de *La traviesa molinera* (obra publicada por Ediciones Mexicanas de Música en 1992). Diecisiete orquestas han incluido en su repertorio discográfico alguna obra de Halffter. La Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México (bajo la dirección de Fernando Lozano, Enrique Bátiz o Luis Herrera de la Fuente) realizó ocho obras grabadas, y, en los casos de *La madrugada del panadero* y la *Obertura festiva*, dos y tres grabaciones respectivamente (no incluimos aquí las reediciones). Siguiendo con los datos, encontramos que los tres directores arriba mencionados son quienes más obras de Rodolfo Halffter han incluido en su repertorio discográfico. Herrera de la Fuente grabó *Don Lindo de Almería*, *La madrugada del panadero*, la *Obertura festiva* y la *Obertura concertante*; Fernando Lozano, además de las tres primeras, incluyó el *Concierto para violín*

* Investigadora del CENIDIM.

y la primera grabación de las *Diferencias para orquesta* y de la *Suite*, primera obra orquestal de Halffter, compuesta en 1924 y arreglada en 1928; Bátiz nos ofrece sus versiones sobre las *Tres sonatas de Soler* y la *Tripartita*, además del *Concierto para violín* y la *Obertura festiva*. Dentro de los grupos de cámara, el Cuarteto Latinoamericano registró discográficamente los tres cuartetos del compositor reseñado.

Rodolfo Halffter llegó de España a México en 1939. Tuvo, a pesar de haber abandonado su tierra natal sin desearlo, el aliento suficiente para emprender y continuar las actividades musicales que allá hubo de interrumpir. En México no sólo siguió componiendo; su dedicación como maestro, difusor y escritor dejó huella indeleble en la música mexicana. A partir de la década de los sesenta, Halffter vuelve a España por cortas temporadas: dicta cursos de composición en Madrid y Santiago de Compostela, y presencia los estrenos de varias de sus obras, como el *Pregón para una pascua pobre*, en 1968, en la Iglesia Románica de las Arcas.



Rodolfo Halffter, 1940.

El reconocimiento, admiración y cariño de los músicos españoles hacia Rodolfo Halffter no tiene fin. Ha sido editada, grabada y estudiada su obra con gran empeño. En lo que respecta a la discografía halffteriana, destacan las interpretaciones del *Concierto para violín* de la Orquesta Filarmónica de España, de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española y de la Orquesta Val de España. La Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, bajo la dirección de Antoni Ros Marbá, grabó *Don Lindo de Almería*. La obra para piano de Halffter, ade-

más de haber sido estudiada con amplitud por Antonio Iglesias, acaba de ser grabada por José Luis Bernaldo de Quirós.

Pero la atención hacia la música de Rodolfo Halffter no sólo ha sido de parte de españoles y mexicanos. The Louisville Orchestra, bajo la dirección de Robert Whitney, grabó *La madrugada del panadero* y la RIAS Sinfonietta de Berlín las *Tres sonatas de Soler*. En 1991, Werner Herbers dedicó un programa especial a las canciones de la guerra civil española, en las que incluyó ¡Alerta! (única grabación hasta ahora), *El tren blindado*, *El paso del Ebro* y el *Divertimento para nueve instrumentos*. Sorprende la dicción de la soprano Marjanne Kweksilber en estas piezas, acompañada por la Ebony Band y Juan Tajés.

Una de las obras preferidas en el repertorio de los cantantes es *Marinero en tierra*. Su inclusión en la programación de recitales es muy frecuente, tanto en México como en diversos países europeos. En cuanto a las grabaciones, hemos localizado seis a la fecha. La más antigua data de 1975. De los *Tres epitafios* existen cinco interpretaciones grabadas; sin embargo, sólo una de ellas (la del Coro de la Comunidad de Madrid) existe en disco compacto.

Mención aparte merecen las canciones de la guerra civil española. Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga, acompañados de cantantes y músicos que formaban parte de las milicias republicanas, fueron a París, en 1938, a grabar los arreglos que ellos habían realizado sobre varias canciones populares españolas, y cuyas letras daban fe de la lucha contra el totalitarismo que representaba Francisco Franco. Por desgracia, no pude encontrar la grabación original de dichas canciones, por lo que tuve que integrar la ficha discográfica con base en los datos obtenidos de la prensa de aquel momento y de las reediciones que *Le chant du monde* ha realizado. Se han hecho varias reediciones más; algunas consignan todos los créditos, pero otras, sólo escuchándolas, pudimos identificar como las mismas grabaciones. Se incluyeron los discos de otros intérpretes que reproducen los arreglos de Rodolfo Halffter. Otros arreglos a dichas canciones, que modifican la versión de nuestro compositor, fueron registrados en un anexo a la discografía.

La presentación de esta discografía (a la que quizá falten registros) forma parte de los homenajes que se están realizando al conmemorarse el primer centenario del natalicio de Rodolfo Halffter. Incluimos esta cita del compositor, escrita en 1946, y que refleja en mucho la sensación de los músicos en ese momento sobre la música grabada:

El disco gramofónico constituye, sin duda, una fuente de información valiosísima. Puede, en efecto, sustituir a la audición directa siempre que nuestras pretensiones se ciñan a obtener una simple información. Mas dicha sustitución no puede, en ningún caso, satisfacer nuestros deseos de deleite estético. Para captar plenamente la belleza de una obra, es preciso que se establezca entre ésta y el oyente, a través del intérprete, una comunicación directa. Y el ejecutante, a su vez, necesita sentir el calor del público para emocionarse y dar de sí todo lo que es capaz. Así se crea un tipo de interpretación palpitante. Por así decirlo, de interpretación

viva. En este sentido, la frialdad de las salas de grabación no pueden nunca reemplazar a las salas de conciertos. Las interpretaciones de la música “en conserva” suelen ser perfectas — hablo desde un punto de vista técnico—; pero carecen, en cambio, por los diversos motivos apuntados, de ese aliento vital, de esa emanación que provoca en el oyente el goce estético. Hay algo que impide que el disco establezca la comunicación directa entre la obra y el oyente. Este no participa, como tal, en el acto de la “recreación” de la música. Y ese algo es la cosa mecánica. La fotografía de una persona es la imagen de la persona retratada, pero no es la persona misma. El disco gramofónico es la fotografía de la música. [“Conciertos y concertistas”, en *El Universal Gráfico*, 26 de agosto de 1946.]



Rodolfo Halffter en el jardín de su casa.

II

La presente discografía incluye grabaciones en disco compacto, de 78, 33 $\frac{1}{3}$ y 45 revoluciones por minuto.

La primera parte está conformada por el índice de las obras de Rodolfo Halffter (ordenadas alfabéticamente). Debajo de cada título se consigna el número de disco en que fue grabada y los intérpretes de cada registro.

La segunda parte está organizada bajo el nombre de los intérpretes que han registrado discográficamente alguna obra de Rodolfo Halffter. Bajo sus nombres se consigna el título de la obra además del número que hace referencia al disco.

En la tercera parte se encuentra el registro completo de cada grabación. Se incluyen: un número consecutivo (referencia indispensable para los índices), título del disco, intérpretes, datos editoriales y referencias del material discográfico. Se presenta en orden cronológico por fecha de publicación del disco. En el caso de las reediciones, se registraron bajo el mismo número de la grabación original, añadiéndole una letra en orden alfabético y una sangría para su mejor identificación.

Un profundo agradecimiento a todos los intérpretes, casas grabadoras e instituciones por hacernos posible conocer, disfrutar y conservar “la fotografía” de la música de Rodolfo Halffter.

ÍNDICE DE OBRAS

Al sol puesto, de Apuntes para piano (1953).

- (70) Edison Quintana
- (73) Armando Merino
- (79) José Luis Bernaldo de Quirós

¡Alerta! Canción de la guerra civil española (1937-1938).

- (49) Marjanne Kweksilber

Canciones de la Guerra Civil Española. Arreglos (1937-1938).*El Tren blindado*

- (01) (01 a) (01 b) (01 c) (01 d) (01 f) (01 g) Coro y Orquesta de milicianos republicanos, Rodolfo Halffter
- (24) (24 a) (24 b) Coro Popular Jabalón
- (49) Ebony Band, Werner Herbers, Marjanne Kweksilber, Juan Tajés

El paso del Ebro

- (01) (01 a) (01 b) (01 c) (01 d) (01 e) (01 f) (01 g) Coro y Orquesta de milicianos republicanos, Rodolfo Halffter
- (24) (24 a) (24 b) Coro Popular Jabalón
- (49) Ebony Band, Werner Herbers, Marjanne Kweksilber, Juan Tajés

Ya sabes mi paradero, o Si me quieres escribir

- (01) (01 a) (01 b) (01 c) (01 d) (01 f) (01 g) Coro y Orquesta de milicianos republicanos, Rodolfo Halffter
- (24) (24 a) (24 b) Coro Popular Jabalón

Fuerte de San Cristóbal

- (01) (01 a) (01 b) (01 c) (01 d) (01 f) Coro y Orquesta de milicianos republicanos, Rodolfo Halffter
- (24) (24 a) (24 b) Coro Popular Jabalón

El Quinto Regimiento

- (24) (24 a) (24 b) Coro Popular Jabalón

Capricho, para violín, op. 40 (1978).

- (50) Manuel Suárez

Concierto para violín y orquesta, op. 11 (1939-40).

- (13) OSX, Francisco Savín, Luz Vernova
- (17) (17 a) Orquesta Filarmónica de España, Rafael Frühbeck de Burgos, Víctor Martín
- (43) (43 a) (43 b) Royal Philharmonic Orchestra, Enrique Bátiz, Henryk Szeryng
- (56) OSRTVE, Enrique García Ascensio, Ángel Jesús García
- (71) (71 a) OFCM, Fernando Lozano, Jorge Risi
- (79) Orquesta Val de España, Víctor Martín

Copla, de Apuntes para piano (1953).

- (70) Edison Quintana



Rodolfo Halffter, Blas Galindo, Gustavo Pittaluga y Nina Quevedo, 1954.

(73) Armando Merino

(79) José Luis Bernaldo de Quirós

Cuarteto para instrumentos de arco, op. 24 (1958).

(72) Cuarteto Latinoamericano

Danza de Ávila, para piano, op. 9 (1936).

(04) Charlotte Martín

(70) Edison Quintana

(78) José Luis Bernaldo de Quirós

Desterro, para voz y piano, op. 31 (1967).

(50) Margarita Pruneda y Erika Kubascek

Diferencias para orquesta, op. 33 (1970).

(71) (71 a) OFCM, Fernando Lozano

Divertimento para nueve instrumentos, op. 7a (1935).

(49) Ebony Band, Werner Herbers (partes II y III)

(54) La Camerata, Jesús Medina

Don Lindo de Almería, suite del ballet para orquesta, op. 7b (1935).

(14) Orquesta de Cámara de México, Luis Herrera de la Fuente

(28) (28 a) OSN, Kenneth Klein

(31) OSRTVE, Enrique García Ascencio

(48) (48 a) Orquesta Sinfónica de Minería, Luis Herrera de la Fuente

(63) Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Antoni Ros Marbá

(71) (71 a) OFCM, Fernando Lozano

Dos sonatas de El Escorial, para piano, op. 2 (1928).

(30) Perfecto García Chornet

(51) Alberto Gómez

(70) Edison Quintana

(78) José Luis Bernaldo de Quirós

Dos sonetos, para voz y piano, op. 15 (1946).

(50) Margarita Pruneda y Erika Kubascek

(76) Lourdes Ambriz y Alberto Cruzprietio

(77) Adriana Díaz de León y Alberto Cruzprietio

Égloga, para oboe y piano, op. 45 (1982).
(42) Leonora Saavedra y Lilia Vázquez

Escolio, para piano, op. 43 (1980).
(70) Edison Quintana
(78) José Luis Bernaldo de Quirós

Facetas, para piano, op. 38 (1976).
(27) Jorge Suárez
(70) Edison Quintana
(78) José Luis Bernaldo de Quirós



Jorge Velasco, Héctor Quintanar, José Antonio Alcaraz y Rodolfo Halffter.

Giga, para guitarra, op. 3 (1930).
(66) Ricardo Iznaola

Homenaje a Antonio Machado, para piano, op. 13 (1944).
(08) Gonzalo Soriano
(29) María Teresa Rodríguez
(30) Perfecto García Chornet
(51) Alberto Gómez
(70) Edison Quintana
(78) José Luis Bernaldo de Quirós

Homenaje a Arturo Rubinstein. Nocturno para piano, op. 36 (1973).
(27) Jorge Suárez
(37) Jorge Suárez
(62) Jorge Suárez
(70) Edison Quintana
(78) José Luis Bernaldo de Quirós

...huésped de las nieblas... Rimas sin palabras, para flauta y piano, op. 44 (1981).
(64) Guillermo Portillo y Luis Jaime Cortez

Invencción a dos voces, de *Dos ensayos para piano* (1949).
(70) Edison Quintana
(78) José Luis Bernaldo de Quirós

La madrugada del panadero, suite del ballet para orquesta, op. 12a (1940).
(06) OSN, José Ives Limantour
(11) The Louisville Orchestra, Robert Whitney
(31) OSRTVE, Enrique García Ascencio
(53) OFCM, Luis Herrera de la Fuente
(58) OFCM, Fernando Lozano

Laberinto (Cuatro intentos de acertar con la salida), para piano, op. 34 (1972).
(27) Jorge Suárez
(65) Max Lifchitz
(70) Edison Quintana
(78) José Luis Bernaldo de Quirós

Marinero en tierra, para voz y piano, op. 27 (1925-60).
(26) (26 a) Carmen Bustamante y Miguel Zanetti
(45) Roberto Bañuelas y Rufino Montero
(50) Margarita Pruneda y Erika Kubascek
(51) Pura María Martínez y Maria Elena Barrientos
(75) Elisa Belmonte y Xavier Parés
(76) Lourdes Ambriz y Alberto Cruzprieto

Minué, de *La Traviesa Molinera*, para piano (1928).
(70) Edison Quintana

Muñeira das vellas, de *Apuntes para piano* (1938).
(70) Edison Quintana
(73) Armando Merino
(78) José Luis Bernaldo de Quirós

Música para dos pianos, op. 29 (1965).
(59) María Teresa Rodríguez y Tonatiuh de la Sierra

Naturaleza muerta con teclado, de *Dos ensayos para piano* (1922).
(70) Edison Quintana
(78) José Luis Bernaldo de Quirós

Obertura concertante para piano y orquesta, op. 5 (1932).
(32) (32 a) OSX, Luis Herrera de la Fuente, Jorge Suárez

Obertura festiva, para orquesta, op. 21 (1952).
(07) (07 a) (07 b) OSN, Luis Herrera de la Fuente
(40) (40 a) OFCM, Enrique Bátiz

- (50) Festival Orchestra of México, Enrique Bátiz
- (61) OFCM, Enrique Bátiz
- (71) (71 a) OFCM, Fernando Lozano

Ocho tientos, para cuarteto de cuerdas, op. 35 (1973).

- (23) Cuarteto México
- (44) Cuarteto Latinoamericano
- (57) Cuarteto Latinoamericano
- (72) Cuarteto Latinoamericano

Once Bagatelas, para piano, op. 19 (1949).

- (12) Carlos Barajas
- (25) Manuel Delaflor (Bagatelas I, VI, VIII, IX y XI)
- (30) Perfecto García Chornet
- (67) María Teresa Frenk (Bagatelas I, II, III, IX y VIII)
- (70) Edison Quintana
- (78) José Luis Bernaldo de Quirós

Paquiliztli, para percusiones, op. 46 (1983).

- (38) Orquesta de Percusiones de la UNAM, Julio Viguera
- (50) Orquesta de Percusiones de la UNAM, Julio Viguera
- (74) Neopercusión

Para la tumba de Lenin, para piano, op. 10 (1937).

- (70) Edison Quintana
- (78) José Luis Bernaldo de Quirós

Pastorale, para violín y piano, op. 18 (1940).

- (05) (05 a) Henryk Szeryng y Tasso Janopoulos
- (16) Luz Vernova y Luz María Segura
- (36) Agustín León Ara y Eugene de Canck

Perpetuum mobile, de *Apuntes para piano* (1936).

- (70) Edison Quintana
- (73) Armando Merino
- (78) José Luis Bernaldo de Quirós

Pregón para una pascua pobre, para coro mixto y orquesta, op. 32 (1968).

- (20) (20 a) OSUNAM, Coro de la OSUNAM, Eduardo Mata

Preludio y fuga, para piano, op. 4 (1932).

- (70) Edison Quintana
- (78) José Luis Bernaldo de Quirós

Primera sonata, para piano, op. 16 (1947).

- (03) Gerd Kaemper
- (70) Edison Quintana
- (78) José Luis Bernaldo de Quirós

Secuencia, para piano, op. 39 (1977).

- (30) Perfecto García Chornet
- (35) Susana Marín
- (70) Edison Quintana
- (78) José Luis Bernaldo de Quirós

Segunda sonata, para piano, op. 20 (1951).

- (30) Perfecto García Chornet
- (37) Jorge Suárez
- (47) José Kahan
- (70) Edison Quintana
- (78) José Luis Bernaldo de Quirós

Sonata, para violonchelo y piano, op. 26 (1960).

- (09) Adolfo Odnoposoff y Bertha Huberman
- (37) Carlos Prieto y Alicia Urreta
- (68) Carlos Prieto y Edison Quintana

Suite para orquesta, op. 1 (1924-1928).

- (71) (71 a) OFCM, Fernando Lozano

Tercera sonata, para piano, op. 30 (1967).

- (21) María Teresa Rodríguez
- (70) Edison Quintana
- (78) José Luis Bernaldo de Quirós

Tonada, de *Apuntes para piano* (1953).

- (70) Edison Quintana
- (73) Armando Merino
- (78) José Luis Bernaldo de Quirós

Tres epitafios, para coro mixto a cappella, op. 17 (1947-1953).

- (10) Coro de Madrigalistas, Luis Sandi
- (15) (15 a) Agrupación Coral de Pamplona, Luis Morondo
- (22) Conjunto Vocal 9 de Cámara, Carlos Puccio (Epitafio para la tumba de Dulcinea; Epitafio para la tumba de Sancho Panza)
- (34) Coro Polifónico Provincial de Santa Fe, Francisco Maragno
- (46) Coro de Cámara de Bellas Artes, Jesús Macías Suárez
- (60) Coro de la Comunidad de Madrid, Miguel Groba

Tres hojas de álbum, para piano, op. 22 (1953).

- (70) Edison Quintana
- (78) José Luis Bernaldo de Quirós

Tres movimientos, para cuarteto de cuerdas, op. 28 (1962).

- (72) Cuarteto Latinoamericano

Tres piezas breves, para arpa, op. 13a (1944).

- (02) (02 a) Nicanor Zabaleta
- (50) Lidia Tamayo

Tres piezas para orquesta de cuerdas, op. 23 (1954).

(19) (19 a) (19 b) OSUNAM, Eduardo Mata

(69) (69 a) Orquesta de Cámara Concentus Hungaricus, Peter Popa

Tres sonatas de Fray Antonio Soler, para orquesta (1951).

(18) (18 a) (18 b) OSUNAM, Eduardo Mata

(33) OSEM, Enrique Bátiz

(41) (41 a) RIAS Sinfonietta Berlin, Jorge Velasco

(61) OFCM, Enrique Bátiz

Tripartita, para orquesta, op. 25 (1959).

(39) OSEM, Enrique Bátiz

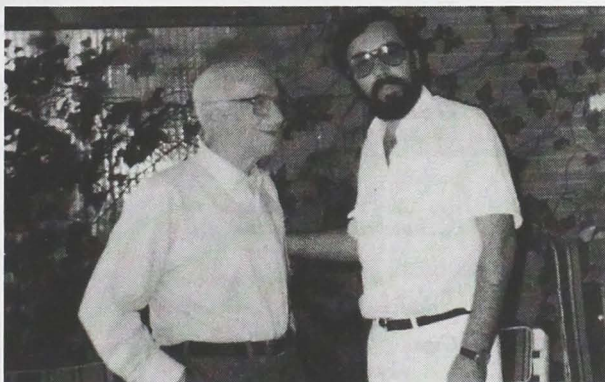
(61) OFCM, Enrique Bátiz

Una vez y otra, con coda de Apuntes para piano (1982).

(70) Edison Quintana

(73) Armando Merino

(78) José Luis Bernaldo de Quirós



Rodolfo Halffter y Carlos Cruz de Castro, en México hacia 1986.

ÍNDICE DE INTÉRPRETES

Arpistas:

Nicanor Zabaleta

(02) (02 a)

Tres piezas breves

Lidia Tamayo

(50)

Tres piezas breves

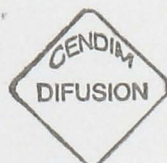
Cantantes:

Lourdes Ambriz

(76)

Dos sonetos

Marinero en tierra



- Roberto Bañuelas
(45) *Marinero en tierra*
- Elisa Belmonte
(75) *Marinero en tierra*
- Carmen Bustamante
(26) (26 a) *Marinero en tierra*
- Adriana Díaz de León
(77) *Dos sonetos*
- Marjanne Kweksilber
(49) *¡Alerta!*
Canciones de la Guerra Civil Española: El tren blindado,
El paso del Ebro
- Pura María Martínez
(51) *Marinero en tierra*
- Margarita Pruneda
(50) *Desterro*
Dos sonetos
Marinero en tierra
- Juan Tajés
(49) *Canciones de la Guerra Civil Española: El tren blindado,*
El paso del Ebro
- Flautistas:**
Guillermo Portillo
(64) *.....huésped de las nieblas.....*
- Guitarristas:**
Ricardo Iznaola
(66) *Giga*
- Oboístas:**
Leonora Saavedra
(42) *Égloga*
- Pianistas:**
Carlos Barajas
(12) *Once bagatelas*
- María Elena Barrientos
(51) *Marinero en tierra*
- José Luis Bernaldo de Quirós
(78) *Danza de Ávila*
Dos ensayos: Invención a dos voces, Naturaleza muerta con
teclado
Dos sonatas de El Escorial
Escolio

Facetas
Homenaje a Antonio Machado
Laberinto
Nocturno. Homenaje a Arturo Rubinstein
Once bagatelas
Para la tumba de Lenin
Preludio y fuga
Primera sonata
Secuencia
Seis apuntes para piano: Al sol puesto, Copla, Muñeira das
vellas, Perpetuum mobile, Tonada, Una vez y otra, con coda
Segunda sonata
Tercera sonata
Tres hojas de álbum

Eugene de Canck
(36)

Pastorale

(64) Luis Jaime Cortez
...huésped de las nieblas... Rimas sin palabras

Alberto Cruzprieto
(76) (77)
(76)

Dos sonetos
Marinero en tierra

Manuel Delaflor
(25)

Once bagatelas (I, VI, VIII, IX, XI)

María Teresa Frenk
(67)

Once bagatelas (I, II, III, VIII, IX)

Perfecto García Chornet
(30)

Dos sonatas de El Escorial
Homenaje a Antonio Machado
Once bagatelas
Secuencia
Segunda sonata

Alberto Gómez
(51)

Dos sonatas de El Escorial
Homenaje a Antonio Machado

Bertha Huberman
(09)

Sonata para violonchelo

Gerd Kaemper
(03)

Primera sonata

José Kahan
(47)

Segunda sonata

Érika Kubascek
(50)

Desterro
Dos sonetos
Marinero en tierra

Tasso Janopoulo (05) (05 a)	<i>Pastorale</i>
Max Lifchitz (65)	<i>Laberinto</i>
Susana Marín (35)	<i>Secuencia</i>
Charlotte Martín (04)	<i>Danza de Ávila</i>
Armando Merino (73)	<i>Seis Apuntes para piano: Al sol puesto, Copla, Muñeira das vellas, Perpetuum mobile, Tonada, Una vez y otra, con coda</i>
Rufino Montero (45)	<i>Marinero en tierra</i>
Xavier Parés (75)	<i>Marinero en tierra</i>
María Teresa Rodríguez (21)	<i>Tercera sonata</i>
(29)	<i>Homenaje a Antonio Machado</i>
(59)	<i>Música para dos pianos</i>
Edison Quintana (70)	<i>Danza de Ávila</i> <i>Dos ensayos: Invención a dos voces, Naturaleza muerta con teclado</i> <i>Dos sonatas de El Escorial</i> <i>Escolio</i> <i>Facetas</i> <i>Homenaje a Antonio Machado</i> <i>Homenaje a Arturo Rubinstein. Nocturno</i> <i>Laberinto</i> <i>Minué, de La traviesa molinera</i> <i>Once bagatelas</i> <i>Para la tumba de Lenin</i> <i>Preludio y fuga</i> <i>Primera sonata</i> <i>Secuencia</i> <i>Seis apuntes para piano: Al sol puesto, Copla, Muñeira das vellas, Perpetuum mobile, Tonada, Una vez y otra, con coda</i> <i>Segunda sonata</i> <i>Tercera sonata</i> <i>Tres hojas de álbum</i> <i>Sonata para violonchelo y piano</i>
Luz María Segura (16)	<i>Pastorale</i>
Tonatiuh de la Sierra (59)	<i>Música para dos pianos</i>

- Gonzalo Soriano
(08) *Homenaje a Antonio Machado*
- Jorge Suárez
(27) *Facetas*
Laberinto
(27) (37) (62) *Nocturno. Homenaje a Arturo Rubinstein*
(32) (32 a) *Obertura concertante*
(37) *Segunda sonata*
- Alicia Urreta
(37) *Sonata para violonchelo*
- Lilia Vázquez
(42) *Égloga*
- Miguel Zanetti
(26) (26 a) *Marinero en tierra*
- Violinistas:**
Ángel Jesús García
(56) *Concierto para violín*
- Agustín León Ara
(36) *Pastorale*
- Víctor Martín
(17) (17 a) (79) *Concierto para violín*
- Jorge Risi
(71) (71 a) *Concierto para violín*
- Manuel Suárez
(50) *Capricho*
- Henryk Szeryng
(43) (43 a) (43 b) *Concierto para violín*
(05) (05 a) *Pastorale*
- Luz Vernova
(13) *Concierto para violín*
(16) *Pastorale*
- Violonchelistas**
Adolfo Odnoposoff
(09) *Sonata para cello*
- Carlos Prieto
(37) (68) *Sonata para cello*
- Directores:**
Enrique Bátiz
(43) (43 a) (43 b) *Concierto para violín*
(40) (40 a) (50) (61) *Obertura festiva*

- | | |
|---|--|
| (33) (61) | <i>Tres sonatas de Soler</i> |
| (39) (61) | <i>Tripartita</i> |
| Rafael Frühbeck de Burgos | |
| (17) (17 a) | <i>Concierto para violín</i> |
| Enrique García Ascencio | |
| (31) | <i>Don Lindo de Almería</i> |
| | <i>La madrugada del panadero</i> |
| (56) | <i>Concierto para violín</i> |
| Miguel Gobra | |
| (60) | <i>Tres epitafios</i> |
| Rodolfo Halffter | |
| (01) (01 a) (01 b) (01 c) (01 d) (01 e) (01 f) (01 g) | <i>Canciones de la Guerra Civil Española:</i> |
| | <i>El tren blindado, El paso del Ebro, Ya sabes mi paradero,</i> |
| | <i>Fuerte de San Cristóbal</i> |
| Werner Herbers | |
| (49) | <i>Divertimento</i> |
| | <i>El tren blindado</i> |
| | <i>El paso del Ebro</i> |
| Luis Herrera de la Fuente | |
| (07) (07 a) (07 b) | <i>Obertura festiva</i> |
| (14) (48) (48 a) | <i>Don Lindo de Almería</i> |
| (32) (32 a) | <i>Obertura concertante</i> |
| (53) | <i>La madrugada del panadero</i> |
| Kenneth Klein | |
| (28) (28 a) | <i>Don Lindo de Almería</i> |
| José Ives Limantour | |
| (06) | <i>La madrugada del panadero</i> |
| Fernando Lozano | |
| (71) (71 a) | <i>Concierto para violín</i> |
| | <i>Diferencias para orquesta</i> |
| | <i>Don Lindo de Almería</i> |
| | <i>Obertura festiva</i> |
| | <i>Suite para orquesta</i> |
| (58) | <i>La madrugada del panadero</i> |
| Jesús Macías Suárez | |
| (46) | <i>Tres epitafios</i> |
| Eduardo Mata | |
| (20) (20 a) | <i>Pregón para una pascua pobre</i> |
| (19) (19 a) (19 b) | <i>Tres piezas para orquesta de cuerdas</i> |
| (18) (18 a) (18 b) | <i>Tres sonatas de Soler</i> |
| Jesús Medina | |
| (54) | <i>Divertimento</i> |

Francisco Maragno (34)	<i>Tres epitafios</i>
Luis Morondo (15) (15 a)	<i>Tres epitafios</i>
Peter Popa (69) (69 a)	<i>Tres piezas para orquesta de cuerdas</i>
Carlos Puccio (22)	<i>Tres epitafios</i>
Antoni Ros Marbá (63)	<i>Don Lindo de Almería</i>
Luis Sandi (10)	<i>Tres epitafios</i>
Francisco Savín (13)	<i>Concierto para violín</i>
Jorge Velasco (41) (41 a)	<i>Tres sonatas de Soler</i>
Julio Viguera (38) (50)	<i>Paquiliztli</i>
Robert Whitney (11)	<i>La madrugada del panadero</i>

Orquestas:

Festival Orchestra of Mexico (50)	<i>Obertura festiva</i>
Orquesta de Cámara Concentus Hungaricus (69) (69 a)	<i>Tres piezas para orquesta de cuerdas</i>
Orquesta de Cámara de México (14)	<i>Don Lindo de Almería</i>
Orquesta Filarmónica de España (17) (17 a)	<i>Concierto para violín</i>
Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México (40) (40 a) (61) (71) (71 a)	<i>Obertura festiva</i>
(53) (58)	<i>La madrugada del panadero</i>
(71) (71 a)	<i>Concierto para violín</i>
	<i>Diferencias para orquesta</i>
	<i>Don Lindo de Almería</i>
	<i>Suite para orquesta</i>
(61)	<i>Tres sonatas de Soler</i>
	<i>Tripartita</i>
Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española (31)	<i>Don Lindo de Almería</i>
	<i>La madrugada del panadero</i>
(56)	<i>Concierto para violín</i>

Orquesta Sinfónica de la UNAM

- (20) (20 a) *Pregón para una pascua pobre*
 (19) (19 a) (19 b) *Tres piezas para orquesta de cuerdas*
 (18) (18 a) (18 b) *Tres sonatas de Soler*

Orquesta Sinfónica de Minería

- (48) (48 a) *Don Lindo de Almería*

Orquesta Sinfónica de Xalapa

- (13) *Concierto para violín*
 (32) (32 a) *Obertura concertante*

Orquesta Sinfónica del Estado de México

- (33) *Tres sonatas de Soler*
 (39) *Tripartita*

Orquesta Sinfónica Nacional

- (06) *La madrugada del panadero*
 (07) (07 a) (07 b) *Obertura festiva*
 (28) (28 a) *Don Lindo de Almería*

Orquesta Val de España

- (79) *Concierto para violín*

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

- (61) *Don Lindo de Almería*

RIAS Sinfonietta Berlin

- (41) (41 a) *Tres sonatas de Soler*

Royal Philharmonic Orchestra

- (43) (43 a) (43 b) *Concierto para violín*

The Louisville Orchestra

- (11) *La madrugada del panadero*

Coros:

Agrupación Coral de Pamplona

- (15) (15 a) *Tres epitafios*

Conjunto Vocal 9 de Cámara

- (22) *Tres epitafios (II y III)*

Coro de Cámara de Bellas Artes

- (46) *Tres epitafios*

Coro de la Comunidad de Madrid

- (60) *Tres epitafios*

Coro de la UNAM

- (20) (20 a) *Pregón para una pascua pobre*

Coro de Madrigalistas

- (10) *Tres epitafios*

- Coro Polifónico Provincial de Santa Fe
(34) *Tres epitafios*
- Coro Popular Jabalón
(24) (24 a) (24 b) *Canciones de la Guerra Civil Española*
- Coro y orquesta de milicianos republicanos
(01) (01 a) a (01 g) *Canciones de la Guerra Civil Española: El tren blindado, El paso del Ebro, Ya sabes mi paradero, Fuerte de San Cristóbal*
- Conjuntos de cámara:**
- Cuarteto Latinoamericano
(72) *Cuarteto para instrumentos de arco*
Tres movimientos
(44) (57) (72) *Ocho tientos*
- Cuarteto México
(23) *Ocho tientos*
- Ebony Band
(49) *El tren blindado*
El paso del Ebro
Divertimento
- La Camerata
(54) *Divertimento*
- Neopercusión
(74) *Paquiliztli*
- Orquesta de Percusiones de la UNAM
(38) (50) *Paquiliztli*



Rodolfo Halffter y Henryk Szeryng (dibujo) 1952.

DISCOGRAFÍA

- (01) *Chants de la guerre d'Espagne*. Coro y orquesta de milicianos republicanos, Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga, directores. Francia, Voz de España/Le Chant du Monde, 1938. 78 rpm. *Canciones de la Guerra Civil Española:*

Ya sabes mi paradero

El paso del Ebro

El tren blindado

Fuerte de San Cristóbal

- Reed. (01 a) *Canciones de la Guerra de la Independencia de España*. Freedom sings. Coro y orquesta de milicianos republicanos; Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga, directores. EEUU, Theme Keynote Album 128, TA 102, [ca. 1942.] 3 discos, 78 rpm.



Carlos Chávez, Samuel Dushkin y Rodolfo Halffter. Palacio de Bellas Artes, 1942.

- (01 b) *Songs of the Spanish Civil War, vol 1. In Commemoration of the 25th Anniversary of the beginning of the Spanish Civil War (1936-1961)*. Pete Seeger and Group, Ernst Busch and Chorus, Coro y orquesta de milicianos republicanos, Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga, directores. Nueva York, Folkways Records, FH 5436, 1966. 33 1/3 rpm.

- (01 c) *Chants de la guerre d'Espagne*. Coro y orquesta de milicianos republicanos, Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga, directores. París, Le Chant du Monde, LDX-S-4279, 1963. 33 1/3 rpm.

- (01 d) *Canti della Guerra di Spagna. (1931-1939)*. Ernst Busch, Pete Seeger, Bessie Lomas, Butch Hawes, Woody Guthrie, cantori anonimi spagnoli, coro y orquesta [de milicianos republicanos], Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga, directores. Italia, Albatros, VPA 8128, 1968. 33 1/3 rpm, estereofónico.

Si me quieres escribir [Ya sabes mi paradero]

El tren blindado

Fuerte de San Cristóbal

El ejército de L'Ebro [El paso del Ebro]

(01 e) *Mourir a Madrid*. Coro y orquesta [de milicianos republicanos], Rodolfo Halffter, director. París, Philips, 432.881.BE, sf. 45 rpm.

El paso del Ebro

(01 f) *Chants de la Guerre d'Espagne*. Coro y Orquesta de milicianos republicanos, Gustavo Pittaluga y Rodolfo Halffter, directores; Coblá de Barcelone. Francia, Le Chant du monde, LDX 2741034, 1996. Disco compacto.

(01 g) *Canciones de la Resistencia y de la Guerra Civil Española, vol. 2*. Coro y orquesta de milicianos republicanos, Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga, directores; Rolando Alarcón, voz. Barcelona, Discmedi Blau, DM 346-02.

El ejército del Ebro [El paso del Ebro]

Si me quieres escribir [Ya sabes mi paradero]

Yo me subí a un pino verde [El tren blindado]

(02) *Harp music. XVI Century Spanish. Modern French and Spanish*. Nicanor Zabaleta, arpa. New York, Esoteric Records, ES-509, 1952. 33 1/3 rpm, monofónico.

Tres piezas breves

Reed. (02 a) *Maestros españoles del siglo XVI [sic]*. Nicanor Zabaleta, arpa. USA, Everest Records, Movieplay S-14230, 1972. 33 1/3 rpm, estereofónico.

(03) *Música mexicana de concierto*. Gerd Kaemper, piano; Cuarteto de Bellas Artes; Coro de Madrigalistas, Luis Sandi, director. México, Compás, CMMC-1, [1957.] 33 1/3 rpm, monofónico.

Primera sonata



Con José Ives Limantour, durante la grabación de *La madrugada del panadero*, 1957.

(04) *Bach to Bartok series no. 11*. Charlotte Martin, piano. Ojai, California, Educo, EP-3020, 1958. 33 1/3 rpm, monofónico.

Danza de Ávila

(05) *Musique du Mexique. Musique d'Espagne*. Henryk Szeryng, violín; Tasso Janopoulo, piano. París, Odeón, ODX-129, [1958.] 33 1/3 rpm, monofónico.

Pastorale

- Reed. (05 a) *Henryk Szeryng*. Henryk Szeryng, violín; Tasso Janopoulo, piano. México, Musart, MCD-3010, [1958.] (Serie Concertistas). 33 1/3 rpm, monofónico.
- (06) *Pedro y el lobo/Prokofief. La madrugada del panadero/Halffter*. Orquesta Sinfónica Nacional, José Ives Limantour, director. México, Musart, MCD-3014, [1958]. (Serie IN-BA). 33 1/3 rpm, monofónico.
La madrugada del panadero
- (07) *Vals capricho/Ricardo Castro. Obertura festiva/Rodolfo Halffter. Obertura republicana/ Carlos Chávez. Vals poético/Felipe Villanueva. Concertino/Miguel Bernal*. Orquesta Sinfónica Nacional, Luis Herrera de la Fuente, director; Gloria Bolívar, piano; Juan Bosco Corro, órgano. México, Musart, MCD-3016, [1958.] 33 1/3 rpm, monofónico.
Obertura festiva



En la ciudad de México, febrero de 1959.

- Reed. (07 a) *Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Luis Herrera de la Fuente*. Orquesta Sinfónica Nacional, Luis Herrera de la Fuente, director; Gloria Bolívar, piano, Juan Bosco Corro, órgano. México, Musart, MCDC-3033, [1966.] Serie SACM. 33 1/3 rpm, estereofónico.
- (07 b) *Orquesta Sinfónica Nacional*. Orquesta Sinfónica Nacional, Luis Herrera de la Fuente, director; Gloria Bolívar, piano. USA, Musart, CDN-520, 1988. Disco compacto.
- (08) *Homenaje a Antonio Machado/Halffter. Fantasía Baética/Falla. Ensueño; Orgía/Turina*. Gonzalo Soriano, piano. Boston Records, B304, 1961. 33 1/3 rpm, estereofónico.
Homenaje a Antonio Machado
- (09) *Adolfo Odnoposoff. Obras de Galindo, Halffter, Ponce, Revueltas, Sandi*. Adolfo Odnoposoff, violonchelo, Bertha Huberman, piano. México, Musart, MCD-3027, [1962.] Serie SACM. 33 1/3 rpm, monofónico.
Sonata para cello

- (10) *Coro de Madrigalistas*. Coro de Madrigalistas, Luis Sandi, director. México, Musart, MCD-3026, [1962.] 33 1/3 rpm, monofónico.
Tres epitafios
- (11) *Thesis Symphony no. 15/Henry Cowell. Ballet Suite, La madrugada del panadero/Rodolfo Halffter*. The Louisville Orchestra, Robert Whitney, director. Louisville, Kentucky, First Edition Records, LOU-622, XTV 81221, [1962.] 33 1/3 rpm, monofónico.
La madrugada del panadero
- (12) *Carlos Barajas pianista. Obras de Chávez, Galindo, Halffter, Moncayo, Rolón*. Carlos Barajas: piano. México, Musart, MCD-3028, [1963.] Serie SACM. 33 1/3 rpm, monofónico.
Once bagatelas
- (13) *Concierto para violín/Rodolfo Halffter. Obertura lírica. Manuel Enríquez. Metamorfosis/Francisco Savín*. Orquesta Sinfónica de Xalapa, Francisco Savín, director; Luz Vernova, violín. México, Musart, MCD-3031, 1964. Serie SACM. 33 1/3 rpm, monofónico.
Concierto para violín



Cristóbal Halffter, Antonio Iglesias,
Rodolfo y Ernesto Halffter.
Madrid, 1964.

- (14) *Don Lindo de Almería/Halffter. Sonata para orquesta de cuerda/Herrera de la Fuente. Homenaje a Cervantes/Moncayo*. Orquesta de Cámara de México, Luis Herrera de la Fuente, director. México, Musart, MCD-3039, 1966. Serie SACM. 33 1/3 rpm, monofónico.
Don Lindo de Almería
- (15) *Rodolfo Halffter, Tres epitafios. Adolfo Salazar, Canciones sobre textos de Cervantes*. Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, Luis Morondo, director. Barcelona, Belter, 16097, 1966. 45 rpm.
Tres epitafios
- Reed. (15 a) *Canciones españolas. Viejas canciones vascas*. Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, Luis Morondo, director. Barcelona, Belter, 66-009, 1967. 33 1/3 rpm., estereofónico.



Estreno del *Pregón para una pascua pobre*. Iglesia Románica de Arcas, Cuenca, 1968.

- (16) *Recital de violín por Luz Vernova*. Luz Vernova, violín; Luz María Segura, piano. México, Musart, MCD-3066, 1968. Serie SACM. 33 1/3 rpm, monofónico.

Pastorale

- (17) *Concierto para violín y orquesta, op. 11/Rodolfo Halffter. Concierto galante para violoncello y orquesta/Joaquín Rodrigo*. Orquesta Filarmónica de España, Rafael Frühbeck de Burgos, director; Víctor Martín, violín; Pedro Corostola, violonchelo. Madrid, Columbia, SCLL-14083, 1970. 33 1/3 rpm, estereofónico.

Concierto para violín

- Reed. (17 a) *Genios de la música española. R. Halffter-Rodrigo*. Orquesta Filarmónica de España, Rafael Frühbeck de Burgos, director; Víctor Martín, violín; Pedro Corostola, violonchelo. Madrid, Zacos, GML-2027, 1982. 33 1/3 rpm, estereofónico.

- (18) *Música de José Pablo Moncayo, Rodolfo Halffter, Blas Galindo*. Orquesta de la Universidad, Eduardo Mata, director. México, RCA-Víctor, MRL/S-002, 1970. Red Seal. 33 1/3 rpm, estereofónico.

Tres sonatas de Soler

- Reed. (18 a) *Música de José Pablo Moncayo, Rodolfo Halffter, Blas Galindo*. Orquesta de la Universidad, Eduardo Mata, director. Madrid, RCA-Red Seal, LSC-16348, 1970. 33 1/3 rpm, estereofónico.

(18 b) *Eduardo Mata Edition. Moncayo, Sinfonietta. Galindo, Sinfonía Breve. Mata, Sinfonía no. 3*. Orquesta Sinfónica de la UNAM, Eduardo Mata, director; María Luisa Salinas, soprano; Coro de la OSUNAM, Conjunto de Cámara de la OSUNAM, Vicente Zarzo, corno; Homero Valle y Jorge Suárez, pianos. México, BMG-RCA, 74321-30987-2, 1995. Disco compacto.

- (19) *Orquesta de la Universidad. Música de Silvestre Revueltas, Rodolfo Halffter, Eduardo Mata*. Orquesta Sinfónica de la UNAM, Eduardo Mata, director; Jorge Suárez y Homero Valle, pianos. México, RCA-Víctor, MRL/S-001, 1970. Red Seal. 33 1/3 rpm, estereofónico.

Tres piezas para orquesta de cuerdas

- Reed. (19 a) *Orquesta de la Universidad. Música de Silvestre Revueltas, Rodolfo Halffter, Eduardo Mata.* Orquesta Sinfónica de la UNAM, Eduardo Mata, director; Jorge Suárez y Homero Valle, pianos. Estados Unidos, RCA-Red Seal, LSC-16348, 1970. 33 1/3 rpm, estereofónico.
- (19 b) *Eduardo Mata Edition. Moncayo, Sinfonietta. Galindo, Sinfonía Breve. Mata, Sinfonía no. 3.* Orquesta Sinfónica de la UNAM, Eduardo Mata, director; María Luisa Salinas, soprano; Coro de la OSUNAM, Conjunto de Cámara de la OSUNAM, Vicente Zarzo, corno; Homero Valle y Jorge Suárez, pianos. México, BMG-RCA, 74321-30987-2, 1995. Disco compacto.
- (20) *Música de Rodolfo Halffter y Gerhart Muench.* Orquesta Sinfónica de la UNAM, Eduardo Mata, director; María Luisa Salinas, soprano. México, RCA-Víctor, MRL/s-004, 1971. Red Seal. 33 1/3 rpm, estereofónico.
- Pregón para una pascua pobre*
- Reed. (20 a) *Eduardo Mata Edition. Moncayo, Sinfonietta. Galindo, Sinfonía Breve. Mata, Sinfonía no. 3.* Orquesta Sinfónica de la UNAM, Eduardo Mata, director; María Luisa Salinas, soprano; Coro de la OSUNAM, Conjunto de Cámara de la OSUNAM, Vicente Zarzo, corno; Homero Valle y Jorge Suárez, pianos. México, BMG-RCA, 74321-30987-2, 1995. Disco compacto.
- (21) *Música para piano. Carlos Chávez, Rodolfo Halffter.* María Teresa Rodríguez, piano. México, UNAM, MN-4, 1971. Voz Viva de México, Música Nueva, núm. 4. 33 1/3, monofónico.
- Tercera sonata*
- (22) *Coros Segba-73.* Conjunto Vocal 9 de Cámara, Carlos López Puccio, director. Buenos Aires, Segba, 001, 1973. 33 1/3 rpm, estereofónico.
- De Tres epitafios:*
Epitafio para la sepultura de Dulcinea;
Epitafio para la sepultura de Sancho Panza
- (23) *Rodolfo Halffter. Blas Galindo.* Cuarteto México; Manuel Delaflor, piano. México, UNAM, MN-13 (MC-0508), 1975. Voz Viva de México, Música Nueva, núm. 13. 33 1/3 rpm, estereofónico.
- Ocho tientos*
- (24) *España. 1936-1939. Himnos y canciones de la Guerra Civil Española.* Coro Popular Jabalón, Coblá Barcelona, Casas Auré, director; Orfeo Atlántida, Antoni Coli I Cruells, director. Madrid, Nevada, NDE-001/2, 1976. 33 1/3 rpm, estereofónico.
- Ay Carmela [El paso del Ebro]*
El tren blindado
Ya sabes mi paradero
Fuerte de San Cristóbal
El Quinto Regimiento
- Reed. (24 a) *España 1936-1939. Himnos y canciones de la Guerra Civil Española.* Coro Popular Jabalón, Coblá Barcelona, Casas Auré, director; Orfeo Atlántida, Antoni Coli I Cruells, director. España, Discos Dial, 96064-753091, 1994. 2 discos compactos.



Con Pedro y Francisco Corostola, 1966. Ensayo de la sonata para violoncello y piano.

- (24 b) *Canciones de la Guerra Civil*. [Coro Popular Jabalón.] España, Discos Dial, 96332, 1997. Disco compacto
- (25) *Música mexicana para piano*. Manuel Delaflor, piano. México, EMI-Ángel, SAM-35037, 1976. Los clásicos de México. 33 1/3 rpm, estereofónico.
De las *Once bagatelas*: 1, 6, 8, 9 y 11
- (26) *Toldra. Guridi. Mompou. R. Halffter*. Carmen Bustamante, soprano; Miguel Zanetti, piano. Barcelona, Ensayo, ENY-810, 1976. 33 1/3 rpm, estereofónico.
Marinero en tierra
- Reed. (26 a) *Melodies d'Espagne*. Carmen Bustamante, soprano; Miguel Zanetti, piano. París, Ensayo, ENY-810 (K), 1976.
- (27) *Blas Galindo. Rodolfo Halffter*. Jorge Suárez, piano. México, UNAM, MN-17 (MC-1072), 1979. Voz Viva de México, Música Nueva núm. 17. 33 1/3 rpm, estereofónico.
Laberinto
Nocturno. Homenaje a Arturo Rubinstein
Facetas
- (28) *Music from Mexico*. Orquesta Sinfónica Nacional (de México), Kenneth Klein, director. EEUU, Unicorn, RHS-365, 1979. 33 1/3 rpm, estereofónico.
Don Lindo de Almería
- Reed. (28 a) *Music from Mexico*. Orquesta Sinfónica Nacional (de México), Kenneth Klein, director. EEUU, Unicorn-Kanchana, UKCD 2059, 1993. Disco compacto.
- (29) *Carlos Chávez. Rodolfo Halffter. Blas Galindo*. María Teresa Rodríguez, piano. México, UNAM / Academia de Artes, MN-19, [1980] Voz Viva de México, Música Nueva, núm. 19. 33 1/3 rpm, estereofónico.
Homenaje a Antonio Machado

- (30) *Rodolfo Halffter. Obras para piano.* Perfecto García Chornet, piano. Barcelona, EMI-Odeón, 10C-063-064-110, 1980. 33 1/3 rpm, estereofónico.
Dos sonatas de El Escorial
Homenaje a Antonio Machado
Once bagatelas
Segunda sonata
Secuencia
- (31) *Rodolfo Halffter.* Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, Enrique García Ascencio, director. Barcelona, Ensayo, ENY-951, 1981. 33 1/3 rpm, estereofónico.
Don Lindo de Almería
La madrugada del panadero
- (32) *Sarrier. Halffter. Enríquez.* Orquesta Sinfónica de Xalapa, Luis Herrera de la Fuente, director; Jorge Suárez, piano; Hermilo Novelo, violín. México, RCA-Víctor, MRS-020, 1981. Red Seal. 33 1/3 rpm, estereofónico.
Obertura concertante
- Reed. (32 a) *Música mexicana de concierto. Compositores mexicanos. Sarrier, Halffter, Enríquez, Revueltas.* Orquesta Sinfónica de Xalapa, Luis Herrera de la Fuente, director. Jorge Suárez, piano; Hermilo Novelo, violín; Margarita Pruneda, soprano. México, RCA-BMG, SEPC 003, 1989.
- (33) *Concierto del Sur/Ponce. Zarabanda for strings/Chávez. Tres sonatas de Soler/Halffter.* Orquesta Sinfónica del Estado de México, Enrique Bátiz, director. Hayes Middlesex, Gran Bretaña, EMI, ESD-1651051, 1982. HMV Greensleeve. 33 1/3 rpm, estereofónico.
Tres sonatas de Soler



En su casa, con Ángel Cosmos, hacia 1982.

- (34) *Lamento d'Arianna/Claudio Monteverdi y obras de Marenzio, Gesualdo, Halffter, Pizzetti, Dublanc, Maragno*. Coro Polifónico Provincial de Santa Fe, Francisco Maragno, director. Buenos Aires, Consentino, IRCO-35, 1982. 33 1/3 rpm, estereofónico.
Tres epitafios
- (35) *Música española contemporánea, vol. I*. Susana Marín, piano. Madrid, RCA-ACSE, RL-35373, 1982. 33 1/3 rpm, estereofónico.
Secuencia
- (36) *Eduardo Toldra. Joaquín Nin. Rodolfo Halffter*. Agustín León-Ara, violín; Eugene de Canck, piano. Belgium, Queen Elizabeth Music Composition, 051, 1983. 33 1/3 rpm, estereofónico.
Pastorale
- (37) *Homenaje a Rodolfo Halffter*. Carlos Prieto, violonchelo; Jorge Suárez y Alicia Urreta, pianos. Washington, Ediciones Interamericanas de Música/OEA, OEA-18, 1983. 33 1/3 rpm, estereofónico.
Segunda sonata
Sonata para cello
Homenaje a Arturo Rubinstein
- (38) *Música mexicana de percusiones. Chávez, Enríquez, Galindo, Halffter, Velázquez*. Orquesta de Percusiones de la UNAM, Julio Viguera, director. México, UNAM, MN-21, 1983. Voz Viva de México, Música Nueva núm. 21. 33 1/3 rpm, estereofónico.
Paquilizli
- (39) *Music of México. Volume 2*. Orquesta Sinfónica del Estado de México, Enrique Bátiz, director. Gran Bretaña, EMI-Digital, ESD-2700311, 1984. HMV-Greensleeve. 33 1/3 rpm, estereofónico digital.
Tripartita
- (40) *Music of México. Volume 3*. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Enrique Bátiz, director. Gran Bretaña, EMI-Digital, ESD-2702291, 1985. HMV-Greensleeve. 33 1/3 rpm, estereofónico digital.
Obertura festiva
- Reed. (40 a) *Música mexicana*. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Enrique Bátiz, director. Edición especial. México, Departamento del Distrito Federal, 2702291, 1985. 33 1/3 rpm, estereofónico digital.
- (41) *Sinfonie in D-dur/Sarrier. Drei Sonaten/Soler-Halffter. Sinfonie in D-dur/Arriaga*. RIAS Sinfonietta Berlin, Jorge Velazco, director. Dusseldorf, Schwam, VMS-2093, 1984. 33 1/3 rpm, estereofónico.
Tres sonatas de Soler
- Reed. (41 a) *Antonio Soler-Rodolfo Halffter, Drei Sonaten in der Fassung fur Orchester. Juan Crisóstomo Arriaga, Sinfonie in D-dur*. RIAS Sinfonietta Berlin, Jorge Velazco, director. Austria, Koch Records Schwann GMBH, 311 035G, 1986. Disco compacto.

- (42) *Cuarteto Da Capo*. Cuarteto Da Capo: Marielena Arizpe, flauta; Leonora Saavedra, oboe; Álvaro Bitrán, violonchelo; Lilia Vázquez, piano. México, UAM, C2-005, 1985. 33 1/3 rpm, estereofónico.

Égloga

- (43) *Violin Concerto/Ponce. Violin concerto op. 11/Halffter*. Royal Philharmonic Orchestra, Enrique Bátiz, director; Henryk Szeryng, violín. Germany, EMI, EL-270151-1, 1985. 33 1/3 rpm, estereofónico digital.

Concierto para violín

- Reed. (43 a) *Violin Concerto/Ponce. Violin Concerto op. 11/Halffter*. Royal Philharmonic Orchestra, Enrique Bátiz, director; Henryk Szeryng, violín. México, Edición Conmemorativa del L Aniversario de Aeroméxico, sn., 1988. 33 1/3 rpm, estereofónico.

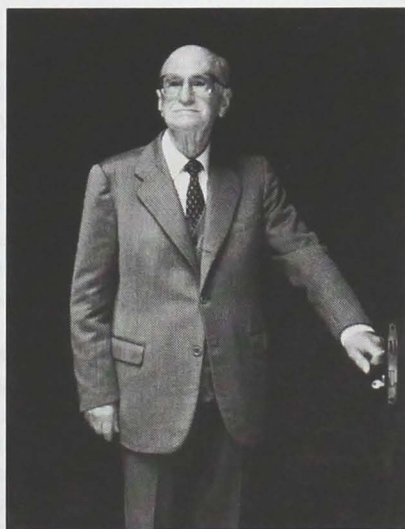
(43 b) *Música mexicana volume 3*. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Orquesta Sinfónica del Estado de México, Royal Philharmonic Orchestra, Enrique Bátiz, director; Henryk Szeryng, violín; Alfonso Moreno, guitarra. England, Academy Sound and Vision, DCA 871, 1994. Disco compacto.

- (44) *Carrillo, Halffter, Márquez, Revueltas*. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. México: CIIMM, Colección Hispano Mexicana de Música Contemporánea, núm. 4, 1986. 33 1/3 rpm, estereofónico.

Ocho tientos

- (45) *Roberto Bañuelas canta canciones mexicanas de concierto*. Roberto Bañuelas, barítono; Rufino Montero y Vicente Garrido, pianos. México, DIRBA 002, 1986. 33 1/3 rpm, estereofónico.

Marinero en tierra



Rodolfo Halffter poco antes de caer enfermo. 1986. Fotografía de Paulina Lavista.

- (46) *Coro de Cámara de Bellas Artes. 50 aniversario.* Coro de Cámara de Bellas Artes, Jesús Macías Suárez, director. México, INBA/SACM, PCS-10017, 1988. Serie INBA/SACM. 33 1/3 rpm, estereofónico.
Tres epitafios
- (47) *Música mexicana para piano.* José Kahan, piano. México, Instituto Mexicano de Comercio Exterior, 21456, [ca. 1988.] 33 1/3 rpm, cuadrafónico.
Segunda sonata
- (48) *Huapango.* Orquesta Sinfónica de Xalapa, Orquesta Sinfónica de Minería, Luis Herrera de la Fuente, director. EEUU, OM, 80135, 1989. Disco compacto.
Don Lindo de Almería
- Reed. (48 a) *Huapango.* Orquesta Sinfónica de Xalapa, Orquesta Sinfónica de Minería, Luis Herrera de la Fuente, director. Masters, 1991. Disco compacto.
- (49) *Music from the Spanish Civil War.* Ebony Band, Werner Herbers, director; Marjanne Kweksilber y Juan Tajés, voces. Amsterdam, BVHAAS, 9203, g.1991. Disco compacto.
¡Alerta!
Divertimento (II y III)
Canciones de la Guerra Civil Española:
El tren blindado
El paso del Ebro
- (50) *Rodolfo Halffter. 90 años con garbo.* Margarita Pruneda, soprano; Erika Kubascek, piano; Manuel Suárez, violín; Lidia Tamayo, arpa; Orquesta de Percusiones de la UNAM, Julio Vigueras, director. México, CHMM, CH-MMC, 7-8, 1991. Disco compacto.
Marinero en tierra
Desterro
Dos sonetos
Capricho
Paquiliztli
Tres piezas breves
- (51) *Alberto Gómez interpreta música española para piano.* Alberto Gómez, piano. Madrid, Several Records, 803, 1992. Disco compacto.
Dos sonatas de El Escorial
Homenaje a Antonio Machado
- (52) Pura María Martínez, soprano; María Elena Barrientos, piano. Kirios, 1992. Disco compacto.
Marinero en tierra
- (53) *Compositores mexicanos del siglo XX.* Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Luis Herrera de la Fuente, director. México, Spartacus, 21006, 1993. Disco compacto.
La madrugada del panadero

- (54) *La Camerata. Sabor latino.* La Camerata, Jesús Medina, director. México, In Crescendo, PF 1703, 1993. Disco compacto.
Divertimento para nueve instrumentos
- (55) *Latin American Classics. Volume I.* Festival Orchestra of Mexico, Enrique Bátiz, director. Alemania, Naxos, 8.550838, 1993. Disco compacto.
Obertura festiva
- (56) *Música Iberoamericana. Carlos Chávez. Rodolfo Halffter. Alberto Ginastera. Heitor Villa-Lobos.* Orquesta Sinfónica y Coro de Radio Televisión Española, Enrique García Ascencio, director; Angel Jesús García, violín. Madrid, RTVE, 65029/OsyC-002, 1993. Disco compacto.
Concierto para violín y orquesta
- (57) *Música mexicana.* Cuarteto Latinoamericano. México, CNA/UNAM/INBA/CENIDIM, s.n., 1993. Serie Siglo XX, vol. IX. Disco compacto.
Ocho tientos
- (58) *Música mexicana de Chávez, Revueltas, Villa-Lobos [sic], Mabarak, Galindo, Halffter, Moncayo.* Orquesta Filarmónica de [la ciudad de] México, Fernando Lozano, director. Francia, Forlane, 166 88/ 166 89, 1993. Disco compacto.
La madrugada del panadero
- (59) *En blanco y negro. Música para dos pianos.* María Teresa Rodríguez y Tonatiuh de la Sierra, pianos. México, CNCA/INBA/CENIDIM, s.n., 1994. Serie Siglo XX, vol. XIV.
Música para dos pianos
- (60) *X Aniversario del Coro de la Comunidad de Madrid.* Coro de la Comunidad de Madrid, Miguel Groba, director. Madrid, RTVE, 65057, 1995. Disco compacto.
Tres epitafios
- (61) *Música mexicana, volumen 5.* Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Enrique Bátiz, director. Inglaterra, ASV, DCA 894, 1995. Disco compacto.
Tres sonatas de Soler
Obertura festiva
Tripartita
- (62) *Pianorama México, vol. 1.* Jorge Suárez: piano. Canadá, Bellas Artes Internacional/ CNCA, s.n., 1995. Disco compacto.
Nocturno (Homenaje a Arturo Rubinstein)
- (63) *La Generación Musical del 27. Obras de R. Halffter, S. Bacarisse y Gustavo Pittaluga.* Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Antoni Ros Marbá, director. Andalucía, Almaguila, DS-0118, Musical Heritage of Andalusia Series, 1996. Disco compacto.
Don Lindo de Almería
- (64) *Marsias y Apolo. Música mexicana del siglo XX.* Ensemble de las Rosas. México, Quindécim /FONCA/Conservatorio de las Rosas, QP 011, 1996. Disco compacto
...huésped de las nieblas...

- (65) *Mexico. 100 years of piano music. Romanticism, Ethnicity & Innovation.* Max Lifchitz, piano. EEUU, North/South Recordings, N/S R1010, 1996. Disco compacto.
Laberinto
- (66) *1927: Spanish guitar music from the time of García Lorca.* Ricardo Iznaola, guitarra. Inglaterra, IGW 22876, 1997. Disco compacto.
Giga, op. 3
- (67) *El siglo XX en México. Antología pianística (1900-1950).* María Teresa Frenk, piano. México, Quindecim /UNAM/FONCA, QP 013, 1997. Disco compacto.
Bagatelas (I, II, III, VIII, IX)
- (68) *Espejos.* Carlos Prieto, violonchelo; Edison Quintana, piano. México, Urtext, JBCC 015, 1997. Disco compacto.
Sonata para cello y piano
- (69) *Música mexicana Siglo XX.* Orquesta de Cámara Concentus Hungaricus, Peter Popa, director. México, Luzam/Difusión Cultural UNAM, LUMC-9701, [1997.] Disco compacto.
Tres piezas, op. 23
- Reed. (69 a) *México. Música de Cámara. Concentus Hungaricus Hungría.* Orquesta de Cámara Concentus Hungaricus, Peter Popa, director. México, Luzam/Difusión Cultural UNAM, LUMC-9701, [1997.] Disco compacto.
- (70) *Obra para piano de Rodolfo Halffter.* Edison Quintana, piano. México, Urtext/UNAM, FONCA, JBCC 010/012, 1997. Música de las Américas, vol. V. 3 discos compactos.
Apuntes para piano:
Perpetuum mobile
Muñeira das vellas
Tonada
Copla
Al sol puesto
Una vez y otra, con coda
Segunda sonata
Escolio
Danza de Ávila
Homenaje a Rubinstein
Tres bojas de álbum
Once bagatelas
Primera sonata
Para la tumba de Lenin
Laberinto. Cuatro intentos para encontrar la salida
Tercera sonata
Dos sonatas de El Escorial
Homenaje a Antonio Machado
Dos ensayos. Naturaleza muerta con teclado; Invención a dos voces
Secuencia
Preludio y fuga

Minué de La travesía molinera

Facetas

- (71) *Tributo a Rodolfo Halffter*. [Orquesta] Filarmónica de la Ciudad de México, Fernando Lozano, director; Jorge Risi, violín. México, Embajada de España/Gobierno de la Ciudad de México, s.n., 1997. Disco compacto

Obertura festiva

Suite para orquesta

Diferencias para orquesta

Don Lindo de Almería

Concierto para violín

- Reed. (71 a) *Rodolfo Halffter. Concierto para violín y otras obras sinfónicas*. [Orquesta] Filarmónica de la Ciudad de México, Fernando Lozano, director; Jorge Risi, violín. México, Prodisc-Clásicos Mexicanos, SDX 27273, 2000. Disco compacto.

- (72) *Rodolfo-Ernesto Halffter. Cuartetos para cuerdas*. Cuarteto Latinoamericano. Barcelona, Ensayo, ENY-9802, 1998. Disco compacto.

Cuarteto, op. 24

Tres movimientos, op. 28

Ocho tientos, op. 35

- (73) *Azulejos*. Armando Merino, piano. México, Quindecim/FONCA, QP037, 1999. Disco compacto.

Seis apuntes:

Perpetuum mobile

Muñeira das vellas

Tonada

Copla

Al sol puesto

Una vez y otra, con coda

- (74) *Música hispano americana para percusión*. Neopercusión. España, A&B Master Record, DLM35850, 1999. Disco compacto.

Paquiliztli

- (75) *Paseo por la poesía. De Garcilaso a Rafael Alberti*. Elisa Belmonte, soprano; Xavier Parés, piano. España, Burdeo Producciones, DLM-17216, 1999. Disco compacto.

Marinero en tierra

- (76) *Canciones arcaicas*. Lourdes Ambriz, soprano; Alberto Cruzprieto, piano. México, Quindecim/ CONACULTA-INBA, OP044, 2000. Disco compacto.

Dos sonetos

Marinero en tierra

- (77) *México moderno*. Adriana Díaz de León, soprano; Alberto Cruzprieto, piano. México, CONACULTA/FONCA, s.n., 2000.

Dos sonetos



- (78) *Rodolfo Halffter. Obra completa para piano.* José Luis Bernaldo de Quirós, piano. Madrid, Piccolo, PCES005-DLM-8897, 2000. 2 discos compactos.

Dos sonatas de El Escorial

Preludio y fuga

Danza de Ávila

Para la tumba de Lenin

Homenaje a Antonio Machado

Sonata

Once bagatelas

Segunda sonata

Tres hojas de álbum

Tercera sonata

Laberinto

Homenaje a Arturo Rubinstein. Nocturno

Facetas

Secuencia

Dos ensayos (Naturaleza muerta con teclado; Invención a dos voces)

Escolio, op. 43

Apuntes para piano:

Perpetuum mobile

Muñeira das vellas

Tonada

Copla

Al sol puesto

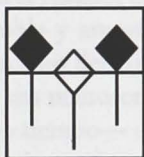
Una vez y otra, con coda

Disco al que no se le ha podido determinar la fecha de edición:

- (79) Orquesta Val de España, Víctor Martín, violín. Madrid, Decca. 33 1/3 rpm.
Concierto para violín



Rodolfo Halffter, 1985. Foto de Gabriel Figueroa Flores.



Documentos

Cada vez que alguien me pregunta por qué me voy a dedicar al mundo del arte (o al mundo del cine), le respondo: "Porque me gusta". Pero cuando me preguntan por qué me voy a dedicar al mundo del arte (o al mundo del cine), le respondo: "Porque me gusta". Pero cuando me preguntan por qué me voy a dedicar al mundo del arte (o al mundo del cine), le respondo: "Porque me gusta".

En el mundo del arte, la creación es un proceso constante. Cada vez que alguien me pregunta por qué me voy a dedicar al mundo del arte (o al mundo del cine), le respondo: "Porque me gusta". Pero cuando me preguntan por qué me voy a dedicar al mundo del arte (o al mundo del cine), le respondo: "Porque me gusta". Pero cuando me preguntan por qué me voy a dedicar al mundo del arte (o al mundo del cine), le respondo: "Porque me gusta".

La creación es un proceso constante. Cada vez que alguien me pregunta por qué me voy a dedicar al mundo del arte (o al mundo del cine), le respondo: "Porque me gusta". Pero cuando me preguntan por qué me voy a dedicar al mundo del arte (o al mundo del cine), le respondo: "Porque me gusta". Pero cuando me preguntan por qué me voy a dedicar al mundo del arte (o al mundo del cine), le respondo: "Porque me gusta".



Cada vez que fallece un compositor mexicano —la reciente defunción del maestro Rafael J. Tello da actualidad al problema—, quienes estamos interesados en el pasado, el presente y el futuro de la música nacional nos preguntamos inevitable y angustiosamente: ¿cuál será la suerte que el destino reserve a la producción del compositor desaparecido? Más concretamente: ¿dónde irán a parar sus manuscritos? ¿Serán conservados —en caso afirmativo, dónde, por cuánto tiempo— o se perderán sin remedio?

Por desgracia, no existe actualmente en México una empresa editorial que se interese por la música de altura. (Las Ediciones Mexicanas de Música, que por sus altos propósitos artísticos constituyen una honrosa excepción en nuestro medio, son de fundación tan acabada de realizarse que casi no han tenido tiempo de comenzar a trabajar.) Esta carencia de editores determina lógicamente que la mayor parte de la música mexicana permanezca inédita. Lo poco publicado lo ha sido en el extranjero y, desde luego, no corresponde al volumen ni a la importancia de la producción nacional. Trátase de piezas sencillas para piano, para canto y piano o para otras combinaciones “de cámara”. De música, en suma, de fácil y rápida circulación, y lo que es más significativo para los editores extranjeros, de poco costo de impresión. No creo que exista publicada una sola partitura de orquesta. Ignoro si a estas fechas la Casa Schirmer de Nueva York ha editado ya las obras orquestales del maestro Chávez aceptadas para su inclusión en su catálogo. Entre otras, la *Sinfonía India*, la *Sinfonía de Antígona* y el *Concierto para piano y orquesta*. Mas, en todo caso, el hecho de que hubieran sido publicadas algunas obras aisladas del maestro Chávez no se opondría, en lo esencial, a mis afirmaciones.

Lo cierto es que la mayor parte de la música mexicana permanece inédita en los cajones de las mesas de trabajo de sus autores. Cuando éstos fallecen, su obra nadie sabe dónde irá a parar. Lo más probable es que se pierda. A veces reaparece, el día menos pensado, deteriorada, entre papeles olvidados, en el tenducho miserable del último de los libreros de viejo. Excepcionalmente los

* Este artículo apareció en *El Universal Gráfico*, del día 13 de enero de 1947.

hijos, los hermanos —como en el caso de Revueltas— y otros parientes cercanos del finado recogen los manuscritos; pero, al correr de los años, los descendientes de aquéllos, menos interesados en conservarlos, los arrinconan en el desván o los malvenden. Puede decirse que las obras musicales mexicanas viven exactamente los mismos años que sus autores.

La aludida falta de fondos editoriales de música y la general indiferencia que se observa dondequiera en nuestro país hacia el legado de nuestros compositores es un mal que, a mi juicio, le toca remediar al Estado. La creación de un organismo *sui generis* —de una especie de Archivo Nacional de Música— sería el recurso oportuno para evitar la pérdida y la dispersión de la música mexicana. ¡Cuántas veces ha sucedido que extranjeros, que nos visitaban con ánimo de escribir acerca de la música nacional, han tenido que desistir de su empeño por no poder consultar, en una biblioteca especializada, el material necesario! En cambio, en la Colección Fleisher, instalada en la Biblioteca Libre de Filadelfia, existen no menos de ciento cincuenta y cuatro partituras de orquesta mexicanas. Al lector le corresponde sacar las debidas consecuencias.

Ese archivo, cuya creación sugiero, lo considero como un organismo vivo. Esto es: su misión consistiría no sólo en “archivar” sino también en adquirir toda aquella música mexicana que le fuera posible. De todos los géneros y de todas las épocas, siempre que se trate, claro está, de música artística. Ya sé que la empresa ofrece innumerables obstáculos; pero todo es factible con paciencia, buena voluntad y perseverancia. Al archivo en cuestión le sería fácil, en cambio, y poco costoso de adquirir copias fotostáticas de todas aquellas partituras nuevas, escritas en México, que fueran estrenadas por nuestras orquestas. La Orquesta Sinfónica de México, la de la Universidad Nacional y las diversas constituidas en los estados. También podría el Archivo contratar el servicio de especialistas e investigadores que realizaran una labor de búsqueda en bibliotecas de iglesias y conventos. Seguramente allí existen tesoros musicales ignorados del periodo colonial. En este sentido, la labor realizada por el gobierno de Venezuela es ejemplar y puede servir de modelo.

Ojalá que estas ideas expuestas así, en líneas generales, logren interesar a las cabezas rectoras del nuevo Instituto de Bellas Artes, que está en tan buenas manos.



Rodolfo Halffter

Un lector, que oculta su nombre, me ha enviado una carta amable y extensa. En ella comenta minuciosamente mi último artículo aparecido en *El Universal Gráfico*. Propugnaba yo en aquel escrito la creación, por parte del Estado, de un Archivo Nacional de Música. De un centro donde se reúna la música artística mexicana publicada e inédita, la cual, debido a multitud de causas, está hoy por hoy dispersa y amenazada, en gran parte, de una total destrucción.

El lector aludido, que juzgo persona bien informada, cree oportuno que yo haya dado la voz de alarma. Mi propuesta parecele de perlas en términos generales; aunque opone, por un lado, ciertos reparos de orden administrativo y amplía, por el otro, mis ideas sobre el particular. Éstas, ya lo advertía yo, *ex profeso*, las exponía sin pretender desde luego integrar un plan de acción. Así pues estimo útil transcribir, para conocimiento general, las sugerencias sobremanera atinadas de mi corresponsal. Sin duda, complementan mi proposición perfilándola.

Opina mi corresponsal que el hecho de constituir un organismo *sui generis*, tal como yo lo insinuaba, tropezará con dificultades presupuestarias, cuya resolución retrasaría nadie sabe hasta cuándo la urgente iniciación de las tareas. Por lo tanto, lo más acertado sería encargar a una dependencia ya existente —adscrita por supuesto al nuevo Instituto de Bellas Artes— la formación de susodicho archivo. Por ejemplo: a la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música.

El único inconveniente que señala mi corresponsal de encomendar ese trabajo tan delicado a la Biblioteca del Conservatorio radica en el estado de desorden en que ésta se halla desde tiempo inmemorial. Los ficheros, en efecto, están revueltos y son incompletos. Su disposición no se ajusta, ni por asomo, a las exigencias de los modernos sistemas internacionales de catalogación. Difícilmente se encuentra lo que se busca. No obstante, mi corresponsal es optimista. Estima viable su sugerión. Sabe que las cosas van a cambiar de un momento a otro; porque a él le consta que el problema de reorganizar la

* Este artículo apareció en *El Universal Gráfico*, del día 20 de enero de 1947.

Biblioteca del Conservatorio preocupa seriamente tanto al director del plantel, profesor Francisco Agea, como a las cabezas rectoras del Instituto, las cuales, dado su celo, están dedicadas a tomar cartas en el asunto y remediar los males apuntados. Mi informante sabe, asimismo, que el joven compositor mexicano Salvador Moreno estudia con ahínco la biblioteconomía, especialmente en su aspecto referente a la clasificación de música, con objeto de dirigir, en un futuro próximo, la Biblioteca del Conservatorio.

La suma necesaria para la adquisición y custodia de partituras mexicanas no puede ser, en rigor, de un importe elevado. Está desde luego al alcance, según mi corresponsal, de los recursos económicos del Instituto. Sin embargo, con objeto de reducir los gastos al mínimo posible, mi desconocido comunicante propone fusionar la Biblioteca del Conservatorio—convertida también en Archivo Nacional de Música— con la subsección de Folklore del antiguo Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública, el cual actualmente ha sido incorporado al Instituto.

La subestación de Folklore fue creada por el maestro Sandi. La principal atención prevista en su plan de actividades reside en el envío de expediciones de investigación a todas las regiones del país para recopilar metódicamente el material folklórico musical. Además de las anotaciones de trozos musicales, se obtendrán grabaciones en discos de todos aquellos documentos que presenten alguna peculiaridad notable. También se procurará coleccionar abundante material fotográfico en calidad de complemento indispensable. Como se advierte, la tarea encomendada a este organismo es hasta cierto punto similar a la del Archivo Nacional de Música.

Para terminar, sólo me resta apoyar ante las autoridades del Instituto de Bellas Artes las sugerencias de mi corresponsal.



Los grandes maestros

Catalina Cordero

MÚSICA



En esta y todas las ediciones de la colección "Los grandes maestros" de la editorial, los autores han buscado la manera de presentar a los lectores la obra de los grandes maestros de la música, de una manera clara y sencilla, pero sin perder de vista la profundidad de la obra. En esta colección, los autores han buscado la manera de presentar a los lectores la obra de los grandes maestros de la música, de una manera clara y sencilla, pero sin perder de vista la profundidad de la obra.

Desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en la ciudad de México, el 17 de enero de 1919. A los diecisiete años de edad, el joven compositor y pianista mexicano, Carlos Chávez, se encontraba en la ciudad de México, en la casa de su madre, cuando se le ocurrió la idea de escribir una obra para piano. Esta obra, que se tituló "Sonata para piano", fue escrita en la ciudad de México, en la casa de su madre, y se estrenó en la ciudad de México, en la casa de su madre.

Resalta siempre el espíritu del jazz en el piano de Chávez y la influencia de los grandes maestros de la música. Una de las características de la música de Chávez es su espíritu de innovación, que se manifiesta en su obra a través de su "composición libre". La música de Chávez se caracteriza por su espíritu de innovación, que se manifiesta en su obra a través de su "composición libre". La música de Chávez se caracteriza por su espíritu de innovación, que se manifiesta en su obra a través de su "composición libre".

También se resalta la influencia de los grandes maestros de la música en la obra de Chávez. La música de Chávez se caracteriza por su espíritu de innovación, que se manifiesta en su obra a través de su "composición libre". La música de Chávez se caracteriza por su espíritu de innovación, que se manifiesta en su obra a través de su "composición libre". La música de Chávez se caracteriza por su espíritu de innovación, que se manifiesta en su obra a través de su "composición libre".

Los grandes maestros de la música



Escribir y hablar del jazz en México siempre ha sido para los periodistas, historiadores, escritores o musicólogos una tarea difícil, porque existe escasa información sobre el objeto de estudio. Sin embargo, en los últimos diez años, el jazz mexicano es, cada día, más generoso y abundante: existen más estudiantes de jazz, más jazzistas, se publican más libros, se producen más discos, se realizan más conciertos. En esta medida, el jazz mexicano tiene diversidad, competencia y calidad. De manera paralela, surgen más jazzistas mexicanas. Quisiera hacer aquí un ejercicio de “lectura auditiva” de algunas de ellas.

Dulce Resillas es pianista y compositora, nacida en la ciudad de México, el 17 de enero de 1979. A los diecisiete años descubre el jazz acudiendo a un concierto en el Centro de las Artes, pero baila jarocho desde niña, lo que confirma ya una musicalidad desarrollada. Desde entonces, Dulce está construyendo su camino de jazz, con el empeño y carácter imprescindibles para hacer música. Obtiene la licenciatura de jazz en la Escuela Superior de Música, bajo la dirección del maestro Francisco Téllez.

Resillas maneja el lenguaje del jazz en el piano con elegancia y discreción. Uno de los aspectos donde resalta su capacidad musical es en los *compings*, que se tiende a traducir por “acompañamiento”. La función del *comping* consiste en entretener la textura rítmica y armónica junto con el contrabajo y la batería, mientras el solista desarrolla una improvisación melódica. Resillas encuentra las voces y los espacios justos; en música, esto es sinónimo de capacidad y cultura auditiva.

También se revela la agilidad en el vocabulario de su pensamiento musical al configurar frases coherentes y orgánicas, en las cuales mezcla abstracción y figuración. Por ejemplo, en sus *solos* se pueden escuchar las alternancias entre el *in-side* y el *out-side* tonal en relación a la progresión armónica y el manejo de consonancias y disonancias; el interés de sus acentuaciones en la mano izquierda, dándole a los graves y medios del piano un brillo singular; la enseñanza de la tradición, en sus citas y evocaciones de Monk, Parker, Tynner, Barron.

* Investigadora del CENIDIM.

Dulce desarrolla en sus intervenciones ideas, emociones y colores, y probablemente pronto tenga que buscar en su energía personal el hallazgo de su voz propia; estos fenómenos, en música, son sinónimo de entrega, iniciativa, humildad, poesía, dulce imaginación.

La partitura del tema *Café Express* de Dulce Resillas deja entrever, en su gráfica simple y clara, la estudiosa musicalidad de esta nueva generación jazzera.

El manuscrito de *My first Ballad*, de la saxofonista y compositora mexicana Fabiola Franyutti, deja percibir en sus rasgos una personalidad distinta. La espléndida melodía (equilibrio y sencillez interválicos) nos revela implícitamente que Franyutti tiene un sentido natural del canto interior.

Valiente autodidacta, Franyutti ha hecho del saxofón alto su instrumento, lo que equivale a decir que ha desarrollado una impecable técnica instrumental que le permite expresar con franqueza sus cantos, desarrollando la improvisación melódica-colectiva. Esta capacidad aparece en función del entrenamiento para obtener un amplio espectro auditivo (perceptivo y sensitivo). Franyutti ofrece el tema, anticipa los cambios armónicos, acentúa los intervalos, controla e intercambia su energía musical en sus resoluciones finales. Durante sus silencios, resalta su presencia (en el sentido literal de la palabra: cómo acompaña a los demás músicos durante toda la aventura musical) o el alto grado de concentración en lo que está sucediendo.

Fabiola Franyutti nació el 12 de marzo de 1974, en el centro de la ciudad de México. Cursó la licenciatura de jazz en la Escuela Superior de Música, donde fue compañera de salón de Dulce Resillas y Cynthia Snell, una generación de músicas que están plantando hoy su propia semilla artística.

Cynthia Snell es el nombre de una voz única, que despierta intriga, de la cual existen escasos datos, aunque sabemos que nació el 20 de enero de 1974 en la ciudad de México y ha frecuentado, por muchos años ya, lo que me permito definir como dos escuelas distintas y complementarias: la dureza y eficiencia de la profesión de cantante, en un grupo "versátil", y la licenciatura de jazz en la Escuela Superior de Música, bajo la dirección del maestro Francisco Téllez. Esta última, que representa el contacto del alumno con el arte de la música, le ha dejado ampliar su técnica y las perspectivas del oficio de músico.

Suponemos también que Cynthia ama tanto la música que su vida toda se encuentra vinculada a ella, con sus vacíos y sus aciertos. Yo escucho en los temas de Cynthia Snell una proyección clara de sí misma, a través de un sonido potente y valiente. Escribe temas difíciles y retadores para ella misma, revelando así su convencido compromiso con la música. La escritura de la pieza *Dreaming* transmite la sensación de flotación onírica por los cambios de tonalidad. Cynthia Snell apuesta a la improvisación tímbrica y rítmica, encontrando apoyo y diálogo con sus músicos, sugiriendo ligereza y goce musical. Las bruscas variaciones de intención, tesitura y timbres en la voz, aportan riqueza, sorpresa e inteligencia sonora. En compases irregulares, Snell explora

distintos fraseos ya que las acentuaciones se desplazan automáticamente; las bases modales la incitan a encontrar nuevos caminos melódicos. A lo largo de su música, Snell se escucha a ella misma. También, y sobre todo, sabe escuchar la música de sus compañeros, compartirla y callarse cuando lo cree pertinente. Asimismo, nos revela su capacidad de abstracción por la modernidad del tema abordando la improvisación colectiva y la experimentación con osadía, jugando con el espacio y pintándolo de manchas y rayones expresivos.

Su trabajo emocional y poético, la irrevocable seducción de la música y la palabra, de la voz humana y del canto, demuestran que Cynthia Snell es, sin duda, una música que está logrando sus objetivos artísticos a través de la entrega, la perseverancia, el estudio y el amor al arte, aquél que tiene el poder de transformarnos.

CONDUCTOR

CAFE EXPRESS

Dulce Resillas

Funk

Musical score for the Funk section. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The second staff is a treble clef with a key signature of three flats and a 4/4 time signature, featuring a Fm^7 chord. The third and fourth staves are bass clefs with a key signature of three flats and a 4/4 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.



Musical score for section A. It consists of a single treble clef staff with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The section is marked with a box containing the letter 'A'.



Musical score for the section following section A. It consists of a single treble clef staff with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The section is marked with 'Secc.' and 'Roll'. A $Dm^7(b9)$ chord is indicated above the staff.



Musical score for the section following the section marked 'Secc.' and 'Roll'. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The section is marked with '3' and '3' above the staves. Chords indicated include $A^7(b9)$, $G^7(b9)$, F , G^7 , A^b , $G^7(b9)$, and Fm^7 .



Open Solos on F

Musical score for the Open Solos on F section. It consists of a single treble clef staff with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The section is marked with 'F'.

Cinco Trop Music
G.P.R.

CAFE EXPRESS

2

On Cue

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system consists of a single staff with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature (C). The melody begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second system consists of two staves. The upper staff continues the melody with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lower staff, marked with a bass clef, provides a harmonic accompaniment with a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The third system also consists of two staves. The upper staff continues the melody with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lower staff continues the harmonic accompaniment with a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The piece concludes with a final whole note G4 in the upper staff and a final eighth note G3 in the lower staff.

B

The musical score for "The Rose Tree" is presented in two systems. The first system contains the first two measures of the piece. The second system contains the next two measures, which include a section marked "Secc." (Siccato). The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, as well as performance instructions like "3x" and "Secc.".

Fade out



CONDUCTOR

MY FIRST BALLADE

Fabiola Franyutti

9/12/2000

*Very Slow***A**

Am AmMa7 Am7 G^{har} FMa7 G^{har} FMa7 / Gm/F Gm/F# Gm G^o Dm⁹ Dm⁶

Gm⁹ G^o Fm⁹ F^o B^bm/F E^o Am Amsus⁴

B

2. Am⁷/F Em7 A7 DMa7 DMa7(b9) Em7 E^o DMa7

Am⁷ A^o GMa7 G⁷ D^b/F E^o Am Amsus⁴

C

Am AmMa7 Am7 G^{har} FMa7 G^{har} FMa7 / Gm/F Gm/F# Gm G^o Dm⁹ Dm⁶

Gm⁹ G^o Fm⁹ F^o B^bm/F E^o FMa⁹

Cristian Pizarro Music

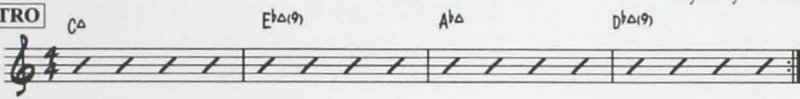
FINE

Piano

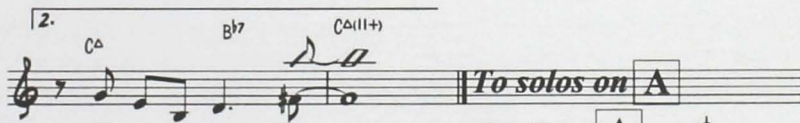
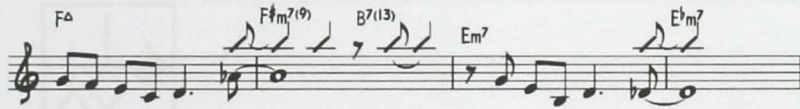
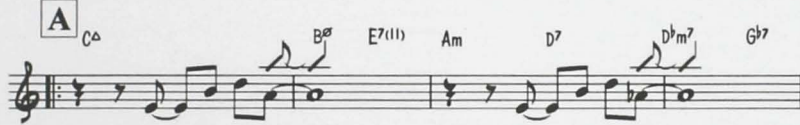
DREAMING

Cynthia Snell

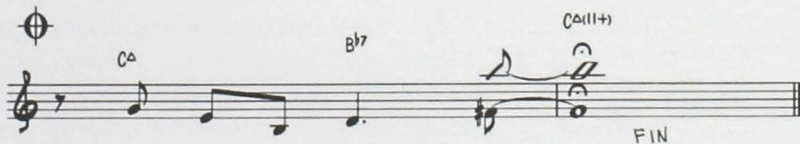
INTRO



A



On Cue **A** y ⊕



G.P.U.

NOTAS Y RESEÑAS



La redacción que se propone para la composición de la tesis debe ser clara, precisa y concisa. El lenguaje debe ser sencillo y directo, evitando el uso de palabras innecesarias o redundantes. La redacción debe ser clara y precisa, evitando el uso de palabras innecesarias o redundantes. La redacción debe ser clara y precisa, evitando el uso de palabras innecesarias o redundantes.

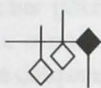
El quehacer del investigador se define a través de una serie de etapas que van desde la elección del tema hasta la presentación de los resultados. En esta etapa, el investigador debe elegir un tema que sea relevante y original, y que sea acorde con su formación y experiencia. La elección del tema es una decisión crucial que puede determinar el éxito o el fracaso de la investigación. Una vez elegido el tema, el investigador debe realizar una búsqueda bibliográfica para conocer el estado del arte y los antecedentes de la investigación. Esta etapa es fundamental para la delimitación del problema de investigación y la formulación de las hipótesis.

La metodología es el conjunto de procedimientos y técnicas que se utilizan para la recolección y el análisis de los datos. La elección de la metodología debe depender del tipo de investigación y del tipo de datos que se van a recolectar. La metodología debe ser clara y precisa, y debe ser justificada en función de los objetivos de la investigación. La metodología debe ser clara y precisa, y debe ser justificada en función de los objetivos de la investigación.

La recolección de datos es la etapa en la que el investigador obtiene la información necesaria para la investigación. La recolección de datos puede ser cuantitativa o cualitativa, dependiendo del tipo de investigación. La recolección de datos debe ser sistemática y rigurosa, y debe ser documentada de manera adecuada. La recolección de datos debe ser sistemática y rigurosa, y debe ser documentada de manera adecuada.

El análisis de los datos es la etapa en la que el investigador interpreta los resultados de la investigación.

La presentación de los resultados es la etapa final de la investigación, en la que el investigador comunica sus hallazgos a la comunidad científica. La presentación de los resultados puede ser a través de un artículo científico, un libro o una tesis doctoral. La presentación de los resultados debe ser clara y precisa, y debe ser justificada en función de los objetivos de la investigación.



La reflexión que aquí presento nace del compromiso que tenemos los actuales musicólogos de recapacitar sobre nuestra labor y de formar más investigadores que puedan atender el vasto territorio artístico que representa la música del continente americano y de invitar a otros a interesarse por una disciplina poco ejercida en Latinoamérica.

El quehacer del investigador se ha definido de manera diferente a lo largo de la historia. Por esto, hoy en día, ya nadie cree en las definiciones que de manera firme delimitan los perímetros de un campo de conocimiento. Por su naturaleza temporal, acústica, psicológica, histórica y social, el fenómeno musical constituye un inabarcable objeto de estudio. En este sentido, la musicología puede incorporar cualquiera de los métodos de conocimiento que la humanidad tiene de sí misma y del universo que la rodea. No obstante, es posible resaltar que, hacia fines del siglo XX, disciplinas considerablemente dis-

tantes entre sí convergen en una forma de conciencia que enfatiza la historicidad. Motivados por el comienzo de un nuevo milenio, los esfuerzos por encapsular el pasado terminan por subrayar la temporalidad, no sólo de los objetos y situaciones, sino de los esquemas en que se organiza el conocimiento. En este contexto, también emergen a la superficie los marcos conceptuales que sustentan dichos esquemas.

Infinidad de casos, algunos muy sencillos, ilustran este punto. Por ejemplo, en 1896, Amado Nervo concluía que la poca representación femenina entre las concertistas de talla internacional demostraba la incapacidad de la mujer para la música.¹ Un siglo después, la investigación demuestra que la mujer ha alcanzado logros que no han sido reconocidos, tanto en el ámbito de la interpretación, como en la creación musical. Este conocimiento, que hoy empezamos a tener sobre el desarrollo musical e intelectual de la mujer

* Musicóloga, Universidad de Las Américas, Puebla.

¹ Nervo, Amado, "Las señoritas que estudian piano", *El Nacional*, 1896. Citado por Ricardo Miranda para contextualizar la vida de Guadalupe Olmedo, en las notas al disco de Silvia Navarrete, *Ecos de México, Música para piano del siglo XIX*, CONACULTA-INBA, México, 1998.

a lo largo de la historia, es el resultado de un dramático giro en el marco conceptual musicológico. En lugar de copiar los lugares comunes de la historiografía y la crítica del siglo XIX, o simplemente repetir los prejuicios presentes en gran parte de la cultura occidental, las últimas décadas del siglo XX se han volcado hacia la búsqueda de datos que corroboren la presencia intelectual de la mujer en la música y en la cultura en general.² Con frecuencia, este afán se ve coronado con la localización de casos reveladores. En un esfuerzo subsecuente, el estudio detenido de dichos casos nos ayuda a entender las circunstancias socioeconómicas que han permitido o limitado la participación de la mujer en campos artísticos, desde el medievo hasta nuestros días. En la medida en que el estudio sobre la mujer se ha expandido y solidificado, los nuevos conocimientos se han ido asentando y propagando hasta llegar al libro de texto o diccionario especializado, como es caso del *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*.³ Un caso específico lo demuestra la presencia obligada de Hildegard von

Bingen (1098-1179) en libros de texto e introducciones a la música recientes; por ejemplo, en la antología publicada de Claude Palisca o en el texto introductorio de Joseph Kerman.⁴ Conocida desde siempre, esta interesante y polifacética mujer medieval comenzó a ser ampliamente investigada a partir de los años sesenta.⁵ No obstante, en el campo de la música —cabe notar— no aparece ni siquiera mencionada en la serie de historia de la música publicada por Norton, en este caso, en el libro de Richard Hoppin de 1978.⁶ Esto, a pesar de las numerosas referencias a Hildegard que se encuentran en los estudios de Ri-

Composers, W.W. Norton, Nueva York, 1994.

⁴ Claude V. Palisca, ed., *Norton Anthology of Western Music*, vol. 1, *Ancient to Baroque*, W.W. Norton, Nueva York, 1996, y Joseph Kerman, *Listen*, Worth Publishers, Nueva York, 1987.

⁵ Como lo señala Barbara Newman, en *Saint Hildegard of Bingen, Symphonia. A critical edition of the Symphonia Armonie Celestium Revelationum*, Cornell University Press, Ithaca, 1988. La biografía de Hildegard apareció en el libro de santos de Gottfried de San Disibod y Dieter de Echternach, dentro de la serie de volúmenes editados por J.P. Migne en París, 1841-1864, y se tradujo al alemán en 1968 por Adelgundis Führkötter. Para ese entonces, el interés en Hildegard en el siglo XX ya se había manifestado en varias publicaciones que datan de la primera mitad del siglo.

⁶ Richard H. Hoppin, *Medieval music*, W.W. Norton, Nueva York, 1978, traducido al español por Pilar Ramos Lopez, Akal, Madrid, 1991.

² Ver, entre otros, Sophie Drinker, *Women and music*, Coward-McCann, New York, 1977; Jane Bowers y Judith Tick, eds., *Women making music*, The Western Art Tradition, 1150-1950, University of Illinois Press, Urbana, IL, 1986; y Diane Peacock Jezic, *Women composers: the lost tradition found*, City University of New York, Nueva York, 1988.

³ Sadie Julie Anne y Rhian Samuel, eds. *The Norton/Grove Dictionary of Women*

chard Crocker publicados diez años antes.⁷

En la música, como en la historia general, abundan los ejemplos donde actitudes que pueden sintetizarse en preguntas claves, como ¿posee la mujer creatividad musical de gran nivel?, ¿cómo se desarrolla la música en territorios mas allá de Europa central?, ¿qué ha sucedido en América Latina o en las culturas no occidentales?, ¿cuál es la historia de la música popular?, ¿cuál es la importancia y la influencia del jazz?, etc., nos llevan a descubrir universos que ponen en evidencia la opacidad y el limitado alcance del lente a través del cual hemos estudiado la música como producto sociocultural. Dependiendo de la situación, preguntas como las mencionadas pueden parecer desde ingenuas hasta subversivas.⁸ Lo cierto es que dependen en gran medida de la época en la que vive el investigador, ya que se originan dentro de contextos intelectuales que rebasan el campo de lo puramente musical, especialmente si limitamos el concepto de "lo musical" a las relaciones entre ritmos, notas e instrumentación.

Un punto de vista ligeramente más complejo nos enseña que cualquier género musical nace dentro de circunstancias culturales y socioeconómicas que, a la vez que permiten la existencia de géneros y obras específicas, pasan a ser parte del significado mismo de la obra. Por ejemplo, resulta difícil gozar a fondo de una representación de *L'Eufridice* de Peri o *L'Orfeo* de Monteverdi sin tener una cierta conciencia de la relación que en su tiempo la música guardaba con otras artes, de la situación social dentro de la cual se produjeron las obras, cómo se diferencian del repertorio que las antecede, o de los conceptos artísticos que sus autores se proponían demostrar mediante la creación de dichas obras. Lo mismo puede decirse de la música latinoamericana, a la cual, con frecuencia, se le estudia sin considerar el contexto sociopolítico en el que aparece.

Pero si las obras musicales no nacen de la nada, la investigación sobre la música tampoco aparece por generación espontánea. Para que se dé la investigación deben existir problemas a resolver y personas interesadas en proponer soluciones. En situaciones normales, estas personas no actúan solas, sino en contextos que orientan su quehacer intelectual, por ejemplo: el acceso a partituras y documentos; la existencia de archivos o la necesidad y posibilidad de crearlos; la distribución de la información más reciente producida en el mundo dentro del campo que le interesa al investigador (libros, revistas

⁷ Entre otras menciones, Crocker, *A history of musical style*, McGraw-Hill, Nueva York, 1966, y "The Troping Hypothesis", en *Musical Quarterly*, núm. 52, 1966, pp. 183-203.

⁸ Ver, por ejemplo, algunos ensayos contenidos en Katherine Bergeron y Philip V. Bohlman, *Disciplining music. Musicology and its canons*, The University of Chicago Press, Chicago, 1992.

especializadas, conferencias, internet); la existencia de medios que distribuyan los puntos de vista de los investigadores de una región; la posibilidad de intercambiar resultados y métodos con aquellos que trabajan en el mismo campo; la oportunidad de escuchar críticas sobre el trabajo propio; los apoyos gubernamentales y privados que permitan la realización de congresos; los medios e instituciones que fomenten la interdisciplina, facilitando formas de convivencia nacional e internacional con investigadores involucrados en disciplinas afines; el reconocimiento del trabajo del investigador por medio de salarios, estímulos y premios; la reglamentación y las instituciones que garanticen que el trabajo de compilación e investigación sea clasificado, preservado y puesto a la disposición de futuros investigadores.

La lista no pretende ser exhaustiva, pero hay un punto esencial que falta mencionar: para que existan musicólogos se necesita una sólida educación que informe sobre el papel que la investigación juega dentro del mundo musical. Se necesitan medios que inviten al estudioso a incursionar en los terrenos de la historia, la teoría y la etnomusicología. Desde muy temprano el alumno de cualquier carrera musical puede —y debe— tener contacto con la musicología, aunque al principio sea solamente de forma predominantemente pasiva. De hecho, el ejemplo más elemental de investigación comienza en las clases tempranas del alumno. Ejercida de manera responsable, la docencia no sólo transmite

datos, sino que obliga al estudiante a preguntarse cómo explicar aquello que se valora y por qué se valora, confrontando el pasado y el presente cultural, tanto del maestro como del alumno. El maestro que fomenta la investigación enseña a sus alumnos los límites de sus propios métodos, el trabajo que falta por hacer, el camino que el estudiante puede recorrer. Una manera más segura de formar investigadores es la presentación del conocimiento y el método, no como saber eterno o el peldaño último, sino como resultado de procesos que pueden perfeccionarse y expandirse. Otra forma de fomentar la pasión por la investigación consiste en presentar la problemática cultural que atañe de inmediato al individuo. Esto no siempre resulta fácil.

Examinar lo que ha sucedido en otros países, que cuentan con un cuerpo de investigadores más numeroso que cualquier país latinoamericano, puede servirnos para valorar acciones que podrían ayudarnos a formar investigadores. Tomar conciencia de lo que sucede en otros lugares también nos hace ver situaciones que valdría la pena eludir. En este sentido, resulta particularmente interesante observar cómo durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, la gran mayoría de los musicólogos activos en Estados Unidos se entregaron al estudio profundo de la música medieval, renacentista y barroca.⁹ El caso es particularmente

⁹ Basta simplemente ver el tipo de artículos publicados a lo largo de la existencia

interesante, puesto que se trata de una nación que, entrado el último cuarto del siglo veinte, hacía a un lado el estudio de sus propias tradiciones musicales. La historia musical de Estados Unidos no era vital para los inmigrantes europeos que, con ahínco, trabajaban para robustecer y proteger la musicología tal como habían aprendido a concebirla. Una descripción de 1972 nos da una idea de algunos de los problemas que ocupaban la mente del renombrado Gustave Reese:

cada vez con más frecuencia encontramos en la escena americana situaciones en donde un cuerpo de profesores y alumnos orientado hacia la musicología, y un cuerpo de profesores y alumnos dedicados a la interpretación deben convivir bajo el mismo techo. La coexistencia pacífica entre estos grupos no siempre es fácil de conseguir, pero lo cierto es que la práctica y la investigación cada día se ven obligadas a convivir más y más, y por ello deben lograr la cooperación mutua [...] no hace mucho, como todos sabemos, muchos músicos profesionales y estudiantes de música tendían a menospreciar a los musicólogos como pedantes demasiado interesados en las palabras y que permanecían a una gran distancia de la actividad musical. Sería optimista pensar que esto ya no existe.¹⁰

Mas adelante Reese explica:

del *Journal of the American Musicological Society*.

¹⁰ Gustave Reese, "Perspectives and lacunae in musicological research. Inaugural lecture", en Barry S Brook, Edward O. D. Downes y Sherman Van Solkeman, eds., *Perspectives in musicology*, W. W. Norton, Nueva York, 1972, p. 11.

No existe la necesidad de mantener una dicotomía estricta entre intérprete e investigador. Ciertamente yo no he tratado a Juilliard de convertir pianistas, violinistas y compositores en musicólogos. Más bien, dentro del marco de un curso de literatura sobre la música, he intentado darles una idea más clara de qué cosa es la musicología, de por qué les debe interesar por razones culturales e incluso prácticas.¹¹

No obstante, entre aquello que debía interesar "por razones culturales" a los alumnos estadounidenses de Reese casi no había lugar para el estudio de sus propias raíces. En la misma intervención citada —el discurso inaugural del programa de doctorado en musicología de la City University de Nueva York— el famoso musicólogo enumera labores de investigación que faltan por realizarse y que él considera importantes. Uno no puede dejar de observar cómo Reese, un académico tremendamente meticuloso, señala con apremio que los bocetos de Beethoven apenas han sido estudiados, pero, al mismo tiempo, no considera urgente extender el trabajo de Oscar G. Sonneck sobre la música estadounidense antes de 1800. Al contrario, Reese simplemente menciona la falta de un estudio general de la música de Estados Unidos después de 1800 que se compare a la profundidad de los trabajos de Sonneck.¹² La mención aquí no tiene como fin quitar mérito al trabajo de Sonneck, sino señalar el desequilibrio entre lo que Reese

¹¹ *Ibid.*, p.12.

¹² *Ibid.*, p.10.

consideraba necesario para un autor como Beethoven, y lo que, según él, era suficiente para el entendimiento de la música estadounidense.

La reciente, vasta, y casi repentina explosión de publicaciones sobre la música de Estados Unidos, tanto de concierto como popular, podría —equivocadamente— hacer creer que éste es un campo que contaba con la aprobación de los académicos vinculados a los diversos programas de formación universitaria. En los programas de musicología histórica no era así, como lo pude constatar a través de varios colegas y amigos que, a fines de los ochenta, intentaban realizar tesis de doctorado sobre temas que se salían del canon preferido por los musicólogos establecidos. Valga un testimonio personal. En Columbia University, yo misma fui aconsejada por los profesores de la vieja guardia de apartar mis intereses académicos de la música contemporánea. En este caso, ni siquiera se trataba de música latinoamericana, sino de música europea y estadounidense. Para ese entonces, no todos los profesores pensaban de este modo; aun así, aquéllos más famosos (y casi a punto de retirarse) eran los que decidían los temas de los exámenes de doctorado y los que más pesaban en la autorización de temas de tesis. Estos eran los mismos profesores que insistían en que no existía suficiente perspectiva histórica para estudiar la música de la segunda mitad del siglo (también me tocó escuchar que la mejor interpretación de la música era la que el

musicólogo imaginaba en la cabeza). Como en aquel entonces no había garantía de que profesores de otra generación y con otras ideas, tales como Walter Frisch y Elaine Sisman, consiguieran *tenure* y se quedaran en Columbia, decidí retomar el doctorado en Berkeley, donde sabía que Richard Taruskin apoyaría el estudio de la música de cualquier época (y de cualquier país).¹³

El ejemplo de Reese, y de las universidades norteamericanas en general, puede ayudarnos como punto de comparación con nuestra situación actual. Por un lado, Latinoamérica no tuvo la influencia de la inmigración alemana, o de ningún otro grupo intelectual fuerte en musicología (la inmigración de historiadores y compositores españoles no se compara al dominio del campo ejercido en Estados Unidos por europeos de varias procedencias, pero principalmente de habla alemana). Esto, junto con el menor desarrollo demográfico de nuestras universidades, no acarreó los problemas mencionados a Latinoamérica, pero tampoco trajo beneficios. Hasta hace apenas cinco años, no existían estudios de posgrado en música en México. Todavía no hay programas de doctorado. Como resultado, los actuales musicólogos, teóricos y etnomusicólogos mexicanos, o estudiaron en el extranjero, o complementaron sus estudios musi-

¹³ Richard Taruskin enseñaba en Columbia University, pero, a partir de 1988, se mudó para la Universidad de California, en Berkeley.

cales con licenciaturas y posgrados en historia, antropología, sociología, filosofía y otras disciplinas desde las cuales se puede abordar el estudio de la música. Por este medio, la generación de musicólogos mexicanos nacida alrededor de los cincuenta y los sesenta logró asirse de metodologías que después habrían de informar su trabajo musicológico. Desde otro punto de vista, en términos muy generales, podría decirse que el México del siglo veinte valora sus tradiciones más que Estados Unidos —aunque es interesante notar los cambios dentro de lo que nosotros mismos hemos considerado como representativo—. Por ejemplo, los trabajos más detallados sobre compositores como Castro o Campa aparecen sólo a fines de los ochenta. El desarrollo mismo de la etnomusicología en México es muy reciente y menos arraigado, si lo comparamos con la producción y nivel de publicaciones que se da en el área de la musicología histórica. Si bien apreciamos nuestras tradiciones, en una dirección opuesta a la de los vecinos del Norte, en México muy rara vez se publican investigaciones sobre la música de compositores no latinoamericanos. De esta breve comparación desprendo algunas observaciones relacionadas con la formación del investigador musical en Latinoamérica.

Respecto al último punto mencionado (el que la musicología mexicana rara vez aborde, en la investigación original, los repertorios no latinos), debo enfatizar que esto limita al investigador, tanto en la contextualiza-

ción de la música de su país, como en la expansión de su acervo metodológico. La relación que guarda el repertorio mexicano con el del resto del mundo sólo puede estudiarse objetivamente si el investigador logra observar de manera creativa los repertorios producidos en otros países y mantenerse al día de las nuevas propuestas metodológicas que se relacionan con su especialidad. Este conocimiento coadyuva a establecer una prudente distancia de las prácticas establecidas en un país, evitando la repetición continua de las mismas formas de argumentación.

La razón es simple, pero no siempre obvia. Cualquier aproximación a la música, así como cualquier discurso estético o teórico, implica la preferencia de unos valores sobre otros. Precisamente porque las metodologías resaltan ciertos datos y dejan otros de lado, no debe sorprender la inmensidad del campo de estudio que se despliega ante el investigador, la cantidad de elementos que aún no han sido analizados, incluso en compositores frecuentemente estudiados como Bach, Beethoven y Schoenberg. Emplear tiempo en investigar otros autores de manera creativa y original, en ningún momento implica el abandono irresponsable de los logros artísticos del mundo latinoamericano. Al contrario, estudiar otras logros teóricos y artísticos en detalle demuestra una apertura y una actitud seria ante la música en general.

Por otro lado, considerar todo saber como restringido, perfectible, e

incluso reemplazable, implica que el musicólogo está seguro de la capacidad innovadora de su andamiaje intelectual. Estar conscientes de las limitaciones de cualquier método y de cualquier perspectiva estética hace que el estudio de la música sea más creativo y que se valoren elementos a los que no se les ha puesto atención. Dicha actitud permite al investigador retomar caminos, abrir brecha, relacionar objetos aparentemente distantes, etc. Esto deriva en un estudio más profundo del repertorio latinoamericano y en un discurso que sabrá valorar la obra de sus creadores, tanto en su originalidad, como en la respuesta o seguimiento que los compositores les han dado a determinadas corrientes extranjeras. Nunca se tendrá el cuadro completo del desarrollo de la música latinoamericana si se marcan límites rígidos entre los continentes, tampoco se logrará mucho si se estudian por separado las distintas naciones latinoamericanas. El investigador que incursiona en campos y temas tanto nacionales como internacionales evita la insularidad en la musicología de su país, ya que provoca la atención hacia todos ellos, incluyendo la valoración de su propia cultura.

A la vez, trabajar con los métodos y las teorías más recientes requiere del juicio crítico del investigador y no sólo de su paciencia e interés. En los países donde hay gran cantidad de producción musicológica, con frecuencia aparecen modas o políticas académicas que privilegian ciertos métodos y ciertos esquemas de va-

lor. Estas formas de aproximarse a la música deben ser estudiadas cuidadosamente, ya que cualquier entorno cultural tiene elementos únicos. La apresurada aplicación de una metodología y de puntos de vista nacidos del estudio de fenómenos culturales y artísticos distintos puede ocasionar que se le escape al investigador aquello que podría ser lo más característico de la música que estudia. Provoca también que se mida la producción latina de acuerdo con los ingredientes que los europeos y, recientemente, los estadounidenses han considerado importantes o deseables. No debemos perder de vista que el entorno cultural de un autor es inseparable de la obra que ha creado.

Vale la pena detenerse brevemente en un caso específico y común en estos días: la situación del musicólogo mexicano que se educa o que contempla la posibilidad de estudiar fuera del país. Como cualquier profesional que cambia de un país a otro, éste se desarrolla en el extranjero en circunstancias no solamente distintas a las mexicanas, sino únicas. No es lo mismo estudiar en una universidad pública que en una privada, en una universidad de 7 000 ó 10 000 estudiantes, que en una de 40 000 estudiantes o más, en una facultad de música donde hay 100 estudiantes, a una donde hay 500, en un campus aislado o en uno situado dentro una gran ciudad. Estas variantes, y algunas no consideradas aquí, facilitan experiencias que limitan otras a la vez.

En un sentido muy obvio, el acceso a material de investigación, como

son archivos, libros, revistas, grabaciones y periódicos, marca la situación del futuro investigador. Por otro lado, y de forma determinante, el contacto con específicos maestros, archivos y material bibliográfico afecta el tipo de preguntas y la profundidad con que el musicólogo será capaz de abordar ciertos temas. Más allá del desarrollo dentro de entornos intelectuales que resultan imposibles de reproducir en México, el musicólogo que se ha formado en el extranjero trae consigo las preguntas y los métodos que ha aprendido y con los cuales ahora se identifica. Depende mucho de las circunstancias apenas mencionadas el que un investigador se sienta absolutamente desilusionado al regresar a su país de origen (falta de archivos, material bibliográfico y hemerográfico, programas de grado donde enseñar, etc.) o realmente fascinado ante la riqueza del campo que se le presenta y ante la cantidad de trabajo que debe realizarse. Basta leer a Aurelio Tello en su artículo sobre perspectivas de la investigación musical para percatarse —con emoción y con angustia— de que faltan manos para hacer justicia al pasado musical de cinco siglos que se despliega ante el historiador latinoamericano.¹⁴

Es necesario poner atención a estos elementos ya que, como se anotó anteriormente, las preguntas que habrán de hacerse estarán íntimamente

relacionadas con la problemática sociopolítica, económica y cultural de los maestros que enseñaron, de los libros consultados y de la situación del joven investigador. Aquí ya no hablamos de cantidad, acceso y organización del material de investigación; aquí nos referimos a las perspectivas desde donde se aborda el material de estudio. En este sentido, observo —no sin cierto temor— la facilidad con que en Latinoamérica se empiezan a abrir brechas infranquables entre la musicología histórica y la etnomusicología, o a separar la musicología histórica de la teoría musical. Esto responde a un fenómeno de política cultural académica predominante en Estados Unidos; una forma de pensar que parece estar colonizando al resto del mundo y en cuyas consecuencias no hemos reparado. Los conflictos tajantes y los abismos entre áreas de investigación normalmente resultan de infraestructuras políticas que, si bien no pasan desapercibidas, sí suelen asumirse con demasiada facilidad y sin reparar en las consecuencias.

En muchas escuelas, al musicólogo se le enseña primordialmente a hurgar en archivos y organizarlos, realizar ediciones críticas y estudiar la obra musical desde un punto de vista estilístico. Es necesario, pero incorrecto, que el estudiante de musicología no aprenda a observar las condiciones socioeconómicas y culturales que favorecieron la aparición de una determinada obra o género musical. También el estudio histórico se lleva a cabo junto con la total

¹⁴ Aurelio Tello, "Perspectivas de la investigación musical", *Heterofonía*, núm. 114-115, enero-diciembre de 1996, pp. 42-47.

ausencia de un interés analítico por el repertorio que se estudia. En el otro extremo, y como resultado de políticas académicas ajenas a Latinoamérica, en algunas universidades de Estados Unidos y Canadá, al estudiante de teoría de la música se le alienta a concentrarse sólo en la observación de las relaciones que guardan entre sí ciertos grupos de notas que pueden explicar la unidad de la obra musical. Esta división de labores puede funcionar en obras clásicas, simplemente porque, desde el punto de vista histórico, hay una producción notable sobre este repertorio y porque, desde el ángulo analítico, se pueden hacer referencias a elementos tonales que funcionan de una manera más estandarizada, al menos para descripciones muy generales. Definitivamente, esta forma de acercarse a la música no funciona en la mayor parte del siglo XX (tampoco en los periodos medieval o renacentista).

Tratar de entender el repertorio del siglo XX separando lo armónico, lo estilístico y los valores culturales expresados en la obra, conduce a resultados sumamente parciales. Tanto los retos que el sistema tonal comenzó a enfrentar de manera decidida en la segunda mitad del siglo XIX, como el empleo de algunos de sus elementos más tradicionales en distintos momentos del siglo XX, implican decisiones que se originan y actúan en las tres esferas. Lo armónico, lo formal y los criterios artísticos con los que trabaja un compositor son inseparables. Desatender esta situación en el estudio de cualquier música

puede resultar en recuentos muy parciales, más aún al tratar de explicar momentos de transición histórica. Por ello, el investigador musical tiene grandes ventajas si es también un experimentado analista y si puede visualizar su objeto de estudio desde la perspectiva de un etnomusicólogo urbano. En otras palabras, si es capaz de abordar la música sin olvidar las teorías artísticas y las condiciones socioeconómicas que la explican y que estimulan a distintas clases de público a escucharla.

Esto no quiere decir que, cuando se aborda una obra o género, dentro del contexto de una conferencia, una clase o un artículo, el investigador puede estar preparado para presentar elementos que abarquen todos los ángulos desde los cuales se debería abordar el fenómeno musical. Los medios mencionados imponen límites de espacio y tiempo, ya que el investigador, muchas veces, no tiene a su alcance todos los elementos que explicarían su objeto de estudio dentro de un mundo musicológico ideal. No obstante, aunque no tenga acceso a todos los datos, el estudioso que maneja un rango metodológico amplio calcula mejor el balance de sus argumentos y el alcance de sus propuestas. Este mismo investigador tendrá una mejor idea de cómo continuar su trabajo y el de sus alumnos, para lograr observaciones subsecuentes que, en forma paulatina, muestren la inteligibilidad de la música que estudia.

Dada la urgente necesidad de ampliar y consolidar las labores de

investigación musical en Latinoamérica, así como la inmensa variedad de campos de trabajo y de preguntas que pueden y deben realizarse, se vuelve prioritario compartir inquietudes que alienten el desarrollo de la investigación musical en estas latitudes. Me gustaría enfatizar que la formación del investigador debería empezar en las clases que recibe en los niveles anteriores a la maestría y el doctorado. La enseñanza de la investigación puede comenzar desde el día en que un profesor describe una escala musical. Con demasiada frecuencia, el alumno de instrumento aprende una fórmula que pronto se convierte en una simple automatización táctil, sin jamás meditar en la tonalidad como colección jerárquica de tonos que tienen funciones bastante específicas. ¿Por qué enseñar el modo menor armónico y melódico, sin jamás concientizar al alumno de que estas escalas son abstracciones teóricas y que lo que en realidad existe son recursos melódico-armónicos utilizados por los compositores de acuerdo al tipo de progresión armónica deseada?

Si queremos abrir posibilidades para la enseñanza de la investigación

en México, debemos preocuparnos por mejorar la preparación del músico en los niveles inferiores. Ahí, donde no se puede aumentar la cantidad de información o cursos que un alumno toma, se puede avanzar notablemente elevando la calidad de la enseñanza. Todavía persisten en México esquemas que tienen en mente, de manera exclusiva, la formación del instrumentista intérprete y que no abren ante los ojos del estudiante la infinita gama de trabajo que puede realizar una persona con una formación musical balanceada y complementada de manera interdisciplinaria. Todavía son muchos los instrumentistas que emergen de la licenciatura con un total desdén por la historia, el análisis y la teoría; no se diga la administración artística o la enseñanza. No basta con introducir una o varias clases de musicología en la licenciatura. Para fomentar la investigación, es necesaria una planeación donde todas materias teóricas e históricas se relacionen de tal manera que el músico tenga una formación total que lo apoye en la interpretación y que, a la vez, le permita incursionar en otros campos de desarrollo profesional.



No es poco común escuchar que, para mantener profesionalmente su amor a la música, el último recurso de aquellos que fracasan como ejecutantes o compositores es volverse musicólogos. Supuestamente les hace falta creatividad y, por lo tanto, sólo pueden prosperar en un ambiente donde la erudición es prioritaria y la creatividad se ha vuelto un cómodo tabú. No obstante, la verdad es que, como historiógrafos de la música, los musicólogos están tan acostumbrados a utilizar la escritura día con día que se les olvida que su oficio requiere de tanta creatividad como para transcribir, analizar, ejecutar o componer música. La creatividad en la historiografía es imprescindible para reconciliar el pasado con el presente por el bien del público.

El modelo por el que podemos comparar la historiografía con la transcripción, el análisis, la ejecución y la composición, está basado en la traducción lingüística (de idioma a idioma). Cuatro elementos lo carac-

terizan: la fuente a ser traducida, el traductor, la traducción y el público. Utilizaré estos términos para referirme no sólo a la traducción lingüística, sino también a los otros fenómenos que conforman el modelo. Por ejemplo, para la transcripción musical, la música sonada, ya sea en vivo o grabada, es la fuente, y la representación gráfica es su traducción. En el análisis musical, la partitura es la fuente y al traducirla se producen escritos, tablas, dibujos o diagramas. La ejecución generalmente comienza con la partitura y se traduce en sonido, mediante la capacidad estilística del ejecutante. La historiografía musical es el fenómeno más parecido a la composición, ya que sus fuentes son misceláneas y se equilibran según las necesidades de cada obra: la composición se basa en partituras, grabaciones, música viva y estilos musicales; las fuentes de la historiografía son escritos, partituras y música, grabada o en vivo, que se vuelven lenguaje escrito:

* Es asistente de investigación en el Instituto de Historia de la Producción del Conocimiento (IHPK) en la Universidad de Nueva York (NYU). Escribe su tesis de doctorado sobre la teoría de la recepción de la música y la obra de Silvestre Revueltas.

<i>Fenómeno</i>	<i>Fuente</i>	<i>Traducción</i>
<i>Traducción lingüística</i>	Idioma 1	Idioma 2
<i>Transcripción</i>	Sonido musical	Partitura
<i>Análisis</i>	Partitura	Lenguaje escrito, tablas, dibujos, diagramas
<i>Ejecución</i>	Partitura, estilo	Sonido musical
<i>Composición</i>	Partitura, sonido musical, estilo	Partitura
<i>Historiografía</i>	Lenguaje escrito, partitura, sonido musical	Lenguaje escrito

Tabla 1

Como todo modelo, éste no toma en cuenta algunos casos especiales, tales como la improvisación o la música aleatoria, invitando al lector a reflexionar sobre su lugar en el esquema.

Una importante propiedad del modelo es que el traductor se vuelve parte del público cuando recibe su propia traducción. Asimismo, la traducción se convierte en la fuente al editarse de nuevo. Consideremos, por ejemplo, esta fuente:

Cuando la mujer está,
todo es, tranquilo, lo que es
—la llama, la flor, la música—.
Cuando la mujer se fue,
—la luz, la canción, la llama—,
¡todo! es, loco, la mujer.¹

En manos del traductor al inglés, se vuelve:

When the woman is there,
everything is, tranquil, what it is
—the flame, the flower, the music—.
When the woman has left,
—the light, the song, the flame—,
¡everything! is, madman, the woman.

Al releerla, el traductor utiliza su propia, primera traducción como la fuente, para refinarla y que sea mejor comprendida por el público que tiene en mente:

When she is there,
everything is, unperturbed, what it is
—the flame, the flower, the music—.
When she is gone,
—the light, the song, the flame—,
everything! is, madman, her.

El proceso puede continuar iterativamente hasta que no haya ninguna diferencia entre la última fuente y la última traducción.

Ahora mismo, al escribir estas palabras, cada vez que las releo, me vuelvo mi propio público y, al intentar transmitir mejor su significado, vuelvo a editarlas, lo que representa una nueva traducción (dentro del mismo idioma) de lo que quiero

¹ Juan Ramón Jiménez, "Jardines lejanos", en *Platero y yo. Trescientos poemas* (1903-1953), Editorial Porrúa, México, 1967, p. 99. (Col. Sepan cuántos, núm. 66.)

decir. Esta retroalimentación se aplica a todos los fenómenos inscritos en la tabla 1 y a veces está constituida por una combinación de diferentes modos de traducción. Por ejemplo, cuando se analiza una obra musical y se edita el análisis, las fuentes del analista son ya no sólo la música, sino también el análisis antes de ser editado.

Notemos también que, al momento de utilizar las fuentes, el traductor es parte del público de quienes las crearon, a quienes también se les debe considerar traductores. Por ejemplo, al escribir la historia de la recepción de la *Eroica* de Beethoven, el historiógrafo es el público no sólo del compositor, sino también de los ejecutantes (ya toquen en vivo o se les haya grabado), así como de los autores de los artículos y libros que consulte. Además, al editar el historiógrafo su propio escrito, su obra se vuelve una fuente más entre todas las otras.

El papel del público en la traducción lingüística, la transcripción, el análisis, la ejecución, la composición y la historiografía es crucial en la creación del modelo, ya que el público es la razón de ser de la traducción. Comenzando por el traductor como su propio y primer receptor, el público determina no sólo la selección de las fuentes, sino también la *forma* en la que serán reformuladas para que se les considere y comprenda. Sin embargo, en algunos de los ya citados fenómenos, la creación de la forma no es tan importante como en otros. Por ejemplo, la

traducción lingüística mantiene la forma general de la fuente cuando se pasa de un idioma a otro, a pesar de que los elementos internos tienen que cambiar. Traducir poesía en rima generalmente requiere establecer un compromiso entre la forma y el significado; el grado del compromiso depende de qué tan cercanos sean los dos idiomas. Aun así, es relativamente fácil mantener la forma del flujo de las ideas. La transcripción y la ejecución musicales son las más parecidas a la traducción lingüística, ya que la *sucesión de eventos* en este tipo de traducciones tradicionalmente se mantiene fiel a su fuente.

No es así en el análisis, la composición y la historiografía. En el caso de estas últimas, la multiplicidad de fuentes requiere de la creación de una estructura especial en la que las ideas puedan organizarse. No sólo es imprescindible escoger un punto de vista desde donde considerar las fuentes, sino también seleccionar aspectos específicos, explorarlos, plantear las relaciones entre ellos y organizar los resultados por medio de la síntesis. (Esto también ocurre en la traducción lingüística, la transcripción y la ejecución, pero por causas internas y no por una necesidad estructural general. Es interesante que la necesidad interna de escoger, por ejemplo, entre "the woman" y "she" o entre "tranquil" y "unperturbed" le dará una forma nueva y única a la traducción, aun cuando ésta siga a la fuente de manera paralela.)

El análisis musical está en el punto medio entre los fenómenos en los

que la fuente y la traducción son paralelos y aquéllos en los que las fuentes múltiples hacen necesaria la creación de un marco formal. Así, es posible seguir los eventos del análisis tal como ocurren en la música. Por ejemplo, distintos análisis de la *Eroica* explican la sinfonía movimiento por movimiento y, de esa manera, nunca exploran alguna característica del tercero antes que alguna del segundo. Sin embargo, cada análisis realza diferentes aspectos de la música: Berlioz se fija en los pasajes subjetivamente sobresalientes y hasta absurdos, A.B. Marx describe su "significado programático", Miriam Sheer enfoca sólo los contrastes dinámicos.² Evidentemente, la forma externa de estas traducciones es única, a pesar de que todas ellas siguen el patrón de la fuente: el proceso de toma de decisiones, en cuanto a qué incluir y cómo incluirlo, es análogo al de la generación de un marco formal en la composición o en la historiografía y constituye el núcleo creativo del análisis. La creatividad de decidir qué y cómo también es imprescindible para la

traducción lingüística, la transcripción, la ejecución, la composición y la historiografía.

Esta última, además, tiene la propiedad especial de ejemplificar más dramáticamente lo que he llamado "reconciliación". Recordemos que el deber del historiógrafo es el de representar momentos pasados para que sean comprendidos por un público presente. Qué materiales de qué fuentes decida resaltar y a través de qué marco formal presentarlos depende en gran parte del "oído de la época". En el caso del historiógrafo, tal oído debe ser particularmente agudo, ya que es crucial para que la reconciliación pueda darse: el historiógrafo debe, primero, creer que comprende las fuentes pasadas y, segundo, que es capaz de traducírselas al público presente para que las entienda. Para hacerlo, no sólo debe crear un marco formal y escoger el "qué", sino también el "cómo" o los gestos retóricos apropiados que harán que se le perciba de la mejor manera posible. Es precisamente el "cómo" el que deja la huella del tiempo en la obra resultante, marcándola como el producto de su época y condenándola de inmediato a "caducar". Al escribir esto, yo misma imprimo mi realidad presente en el papel; el lector, dentro de su propio tiempo y lugar, sin duda, notará las diferencias.

Es obvio que la reconciliación también caracteriza a la traducción lingüística, al análisis, a la ejecución y a la composición. Por ejemplo, las transcripciones etnográficas de

² Héctor Berlioz, *A critical study of Beethoven's nine symphonies*, traducido al inglés por Edwin Evan, William Reeves, Londres, 1958; A.B. Marx, *Musical form in the age of Beethoven: selected writings on theory and method*, editado y traducido al inglés por Scott Burnham, Cambridge University Press, Cambridge, 1997; Miriam Sheer, "Patterns in dynamic organization in Beethoven's *Eroica* symphony", *The Journal of Musicology*, otoño de 1992, pp. 483-504.

principios del siglo XX, como las de Bartók, están hechas por medio de la notación occidental; hoy, sin embargo, es posible generar representaciones gráficas de diferentes aspectos musicales por medio de la computadora. En cuanto al análisis, consideremos la forma emotiva y exuberante en la que Berlioz explica el supuesto significado de la *Eroica*: “Conozco pocos ejemplos musicales de un estilo en el que la pena profunda pueda mantener de manera tan consistente tal pureza en la forma y nobleza en la expresión.”³ Sheer, por otro lado, opta por un tono más “objetivo”: “el uso de la dinámica [en la *Eroica*] está fuertemente ligado con el logro de efectos estructurales y expresivos.”⁴ La reconciliación puede tener resultados únicos, como cuando escuchamos la versión de Carl Czerny de *El clave bien temperado*, en la que éste intentaba captar la manera en la que Bach tocaba su propia obra. En cuanto a la composición, estilos pasados se reconcilian con el presente al modificarse el material musical de acuerdo con la

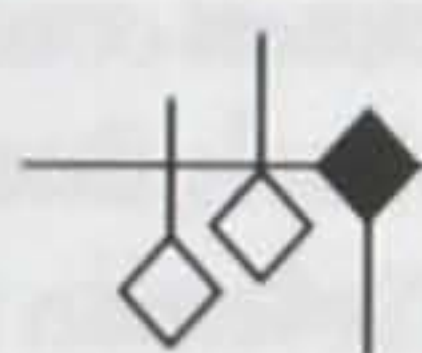
nueva tecnología, como en el caso de la música electrónica contemporánea.

En conclusión, está claro que la historiografía es una actividad creativa, al igual que la ejecución o la composición, como también lo son el análisis y la transcripción, de acuerdo con el modelo basado en la traducción lingüística. El público es la razón de ser de la traducción, haciendo necesario el acto creativo de la reconciliación. En todos estos tipos de traducción, la reestructuración en diferentes grados del marco formal es inevitable; la composición y la historiografía lo demuestran de la manera más dramática. Sin embargo, no olvidemos que es posible jugar con la relación entre un marco formal planificado y sus relaciones internas, como al permitirse que las decisiones se desarrollen de manera “orgánica”, como lo harían Ferruccio Busoni, John Cage o Thelonius Monk.

Comencé este escrito cuestionando la creencia de que la historiografía no es una actividad creativa, como lo es la composición. Ahora me pregunto, ¿por qué no considerar a la composición como una forma de escribir la historia por medio de la música?

³ Héctor Berlioz, *op. cit.*, p. 41.

⁴ Miriam Sheer, *op. cit.*, p. 504.



En el siglo XX se desarrollaron el fonograma, la fotografía y la cinematografía como nuevas herramientas utilizadas por los artistas. El arte siempre ha consistido, entre otras cosas, en atrapar y detener el tiempo para la eternidad. Con esta nueva manera de concebir el tiempo en el arte, nace también una nueva música, detenida a su vez, en el tiempo del fonograma. Una música jamás antes escuchada. Una música llamada jazz. Desde su estado embrional hasta su crecimiento actual, el jazz ha sido registrado y atrapado por el disco y por las poderosas redes de la industria discográfica y la mercadotecnia que inciden en el cuerpo y el alma de las músicas del siglo XX. La música en la actualidad no escapa a la globalización impuesta por las multinacionales y la economía de libre comercio, donde reina la ley del más fuerte.

En un mundo donde las prácticas de la industria discográfica han banalizado y mercantilizado el arte musical, surgen todos los días grandes cantidades de nuevos discos y de nuevos músicos. La sobreproducción y saturación de discos en el mercado mundial tiende a actuar de dos maneras en los artistas de alta calidad: por

un lado, su producto es virtualmente accesible para un mayor número de personas, y, por el otro, puede pasar completamente desapercibido ante las demandas comerciales.

La mujer tampoco se ha librado de la diversas y perversas formas que toma hoy en día el mercado de la música. Aunque en el arte se diluyen los géneros hombre-mujer, en la vida material y cotidiana, las luchas de poder subsisten. En la historia del jazz, las historias de las mujeres son parecidas a las del resto del planeta: prostitución, violencia, miseria, procreación, sumisión. Pero también el jazz ha sido el arte en el cual algunas mujeres han podido inmortalizar con extraordinaria belleza su inteligencia, libertad, sexualidad y sensibilidad.

En este texto se trata de incitar al lector a descubrir a un puñado de mujeres jazzistas cuyo trabajo artístico puede ser de difícil localización. La selección se hizo en función de varias realidades palpables. Primero, la contundente escasez de músicos mujeres frente a la abundancia de músicos hombres, instrumentistas, compositores, arreglistas, directores. Digo "músicos" porque "músicas" se

presta inevitablemente a confusión. Esta desventaja numérica de las mujeres se ve reflejada en la pobreza de fuentes bibliográficas. He utilizado información de primera mano para ofrecerle al lector una ficha que sintetice la trayectoria de algunas de estas artistas. Además de un resumen curricular, que cumple con la función de avalar la seriedad y el conocimiento musical de las artistas, he agregado algunas apreciaciones personales, síntesis de lo que he tenido la fortuna de escuchar en grabaciones, en video o en vivo. También he reunido y agrupado a estas mujeres por instrumento y por generaciones. Esta visualización permite contextualizar a las jazzistas con la tradición del jazz y, por lo tanto, insertar en la historia la riqueza de sus aportaciones.

Joanne Brackeen. Nació en Ventura, California, en 1938. Pianista autodidacta, empezó su carrera en los años cincuenta, sellando su musicalidad junto con figuras históricas como Dexter Gordon y Charles Lloyd. Se instaló en Nueva York donde tocó con Woody Shaw (1969), Dave Liebman (1969, 1974, 1998), Art Blackey (1970-72), Joe Henderson (1972-75), Joe Farrell, Sonny Stitt, Stan Getz (1976-77). Joanne es la primera mujer que ocupa el puesto de pianista en el Jazz Messengers de Art Blackey, y nos revela orgullosamente que éste la consideraba su “hija adoptiva”. Stan Getz habla de ella como “una *performer* extremadamente talentosa y de las más originales compositoras con las que haya

trabajado”.¹ Brackeen considera que, entre sus múltiples influencias musicales, Ornette Coleman fue uno de sus maestros más importantes: “pasé largas horas con Ornette hablando de música desde todas las perspectivas posibles. Le estoy eternamente agradecida por haberme enseñado tanta música. Él me ayudó a ser una pianista de potencia y percusiva”.² Con un sentido del jazz “a flor de dedos”, compone e improvisa una música a la vez compleja y lúdica. Su mano derecha posee una articulación franca y su mano izquierda es precisa, tanto en las líneas de bajo como en su manejo armónico. Ha grabado 22 discos como solista, líder pianista, compositora y arreglista, en los cuales siempre incluyó jóvenes y veteranos: Terence Blanchard, Branford Marsalis, Cecil Mac Bee o Al Foster.

En el disco *Pink elephant magic*, producido en 1999 por la disquera Arkadia, esta extraordinaria artista construye puentes musicales y generacionales tocando con Dave Liebman y Chris Potter, Nicholas Payton, John Pattitucci, El Negro Hernández y Kurt Elling. En este disco, Brackeen transita por múltiples mundos con una impresionante inventiva musical, energía, originalidad y una solidez que transmite alegría, imaginación, sentido del humor, simpatía y humildad.

¹ Bret Primack, *Pink elephant magic*, notas del disco. Arkadia Jazz Records, CD 70371.

² *Op. cit.*

Carla Bley es la mujer de las grandes orquestas; pianista, compositora, arreglista y directora. Originaria de Oakland, California, nacida en 1938, sigue dando de qué hablar con su música insólita, ingenua, irónica y sorpresiva. El trabajo musical de Carla comienza a finales de los años cincuenta. En esa misma década, ya sus composiciones seducen a músicos como Jimmy Giuffre, George Russell y Art Farmer. En ese entonces se mantiene de “chambitas”, como vendedora de partituras, arreglista de un cantante de folk o vendedora de cigarros en los clubes de jazz, en Nueva York. A partir de 1964 se dedicó exclusivamente a la música.

Durante su época *free* estuvo unida a músicos como Charles Moffet, Pharoah Sanders, Bill Dixon, Michael Mantler, Steve Lacy y la Jazz Composer's Orchestra Association. En la década de los setenta, su música se transforma en una manera peculiar de hacer *collages* y *patchworks* con una gran habilidad: músicas latinoamericanas, transformaciones del blues, electrificación de su sonido con el guitarrista Hiram Bullock, utilización de los sintetizadores que permiten una manipulación distinta de las masas sonoras.

Actualmente, y desde los años ochenta, trabaja en duetos con el bajista Steve Swallow, además de estar al frente de su *big-band*, donde alternan estudiantes con músicos reconocidos. Carla Bley es una notable compositora y arreglista, que ha sabido catalizar y llevar hasta la madurez a muchos jóvenes talentosos.

A la manera de Duke Ellington o de Gil Evans, Carla dirige la orquesta desde el piano o los teclados, utilizando recursos musicales sencillos como, por ejemplo, las notas *sostenuti*. En escena, Carla tiene una enorme presencia, habla con el público y presenta sus piezas con sentido del humor, ironía, desapego y complicidad con sus músicos.

Marilyn Crispell. Nueve años menor que Brackeen, originaria de Pennsylvania, nacida en 1947, es una de las pianistas más vanguardistas y radicales que haya dado el jazz contemporáneo. Se le asocia al movimiento del *free jazz* de la década de los setenta, y tiene un parentesco superficial con la manera única de tocar el piano de Cecil Taylor. Al respecto, Marilyn comenta: “Usamos una tonalidad similar. Algunas personas lo llaman atonal, pero yo no creo que la atonalidad exista. Todo está relacionado. Si lo analizas, todo está relacionado a un cierto centro tonal”.³ Sin embargo, mucho antes de escuchar a Taylor, a quien considera como uno de los más grandes genios del siglo XX, el parteaguas en sus decisiones para continuar haciendo música fue haber escuchado *A Love Supreme*, una de las últimas obras maestras de John Coltrane, que fue como una llamada profunda a su espiritualidad musical.

³ Graham Lock, *Chasing the vibration*, Editorial Stride, Exeter Devon, 1994, p. 105.

Marilyn ingresó al New England Conservatory de Boston a estudiar composición y piano clásico. Decepcionada por el academismo musical, se retiró de la música por seis años para estudiar medicina. A su regreso, en 1977, entró al Creative Music Studio de Woodstock de Karl Berger, donde trabajó con Anthony Braxton. Desde entonces se ha entregado a la experimentación musical con Leo Smith, Roscoe Mitchell, Irene Schweizer, Reggie Workman y Oliver Lake, pagando caro el precio del arte. A pesar de su reconocimiento como artista y de las grabaciones que ha hecho para la prestigiada disquera ECM, Marilyn vivió serias dificultades económicas que la llevaron a extremos de resistencia artística. En una entrevista en 1988 con Graham Lock, Marilyn decía: "Tengo 41 años, no tengo dinero, no tengo trabajo. Mi música no se toca en la radio, la mayoría de la gente no es siquiera capaz de escucharla..."⁴

Poseedora de una técnica poco común del teclado, improvisa sobre temas que se prestan a variaciones, jugando "contra" el ritmo, desarrollando una sintaxis musical libre, manejando continuamente un contrapunto que ella define como "distintas *capas* rítmicas, líneas diferentes que coinciden",⁵ y el puntillismo, "la yuxtaposición de partes, cosas rebotándose entre ellas".⁶ Con un

gran sentido de la exploración colectiva, compone según las circunstancias, "asociando el intelecto y la emoción", según sus propias palabras. Sin embargo, las obras de Marilyn, como *Gaia*, se centran en la energía, abordando ella la música como un chamán, entregada al poder de los espíritus.

Geri Allen. Una década más tarde se impondría una nueva generación de mujeres en la escena del jazz. Allen aborda el piano con la técnica clásica y consigue un sonido "puro"; abraza la tradición jazzística, citando desde los más viejos a los más modernos, y nos deja escuchar la clara influencia de Herbie Hancock en materia de *funky*; de Miles Davis, con quien tocó a finales de los setenta; de Thelonious Monk, Bud Powell, Art Tatum y Fats Waller. A este respecto, ella comenta: "en mi generación, las raíces musicales tienen mucho valor. Cada vez más los músicos de jazz se toman el tiempo de mirar la tradición. Muchos pianistas de mi generación están tocando la música de Fats Waller y volviendo al principio".⁷ Geri posee un *touch* más débil, en comparación con los de Brackeen o de Crispell, pero su energía y su *swing* son innegables.

Geri Allen nació en 1957, en Pontiac, Michigan, y se dedicó a la música a pesar del desacuerdo de su padre. Su vida musical se revela

⁴ *Op. cit.*, p. 111.

⁵ *Ibidem*, p. 107.

⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁷ Gene Lees, *Jazz lives*, New York, Firefly, 1989, p. 182.

como un camino ecléctico en estilos, abierto a diversas influencias, libre en el arte. Estudió en la Howard University de Washington, donde se encontró con Roy Brooks. Es titulada en etnomusicología en la Universidad de Pittsburgh; allí conoció a Nathan Davis. También es profesora en el New England Conservatory of Music, en Boston.

Geri se ha asociado a músicos de gran importancia en ámbitos distintos, lo que la ha llevado a construir una musicalidad en diversos estilos, desde el *funky* hasta el *stride*, pasando por la música electrónica o del Caribe. Compartió la escena con Oliver Lake, Lester Bowie, James Newton. Entró al grupo Five Elements de Steve Coleman (uno de los músicos más propositivos y experimentales de su generación), y grabó con Andrew Cyrille y Anthony Cox. En 1988, fue contratada por Wayne Shorter y al año siguiente grabó con Charlie Haden y Paul Motian. En 1993, participó en una gira al lado de tres fenómenos: Dave Holland, Jack Dejohnette y Betty Carter. Quedó grabado un disco en vivo titulado *Feed the fire* en el que literalmente alimenta el fuego con energía, pulsación, y se revela como una acompañante de gran sensibilidad, una improvisadora emotiva en materia de citas y contundente en la escritura y la composición.

Renee Rosnes. Es también una de las más jóvenes y mejores pianistas de jazz. En su quinto disco como solista, *As we are now* de 1997, distri-

buido por la disquera Blue Note, es acompañada por Jack Dejohnette (batería), Christian McBride (contrabajo) y Chris Potter (saxofón tenor). Se revela como una compositora extraordinaria, capaz de manejar colores armónicos de gran sutileza. Por ejemplo, en la pieza *Abstraction blue*, dedicada a la pintora Georgia O'Keeffe, maneja un "impresionismo" armónico, "una secuencia de notas ascendentes del registro más grave que se desplaza hacia frecuencias más ligeras en el mismo color tonal",⁸ dice Gene Seymour en las notas del disco. Maneja un amplio espectro de tejidos y texturas, que le permite en los tiempos lentos ser lúdica y emocional, y en los tiempos rápidos ser osada. Tiene una manera sorprendente de acompañar a Chris Potter, jugando con los silencios y "aventando" sus acordes de una manera incisiva y estimulante. Esto explica por qué ha sido una de las *side women* más solicitadas del medio, desarrollando cada vez más plenamente sus facetas de compositora, líder y solista. Después de dos años de estudios en la Universidad de Toronto, dio sus primeros pasos profesionales con Dave Liebman y Joe Farrell. En 1986, Renee se mudó a Nueva York donde se unió al cuarteto de Joe Henderson. En 1988, la llamaron Wayne Shorter, J. J. Johnson y Jon Faddis. Ha tocado con Dizzy Gillespie, James

⁸ Gene Seymour: *As we are now*, Notas al disco, The Blue Note, CD 724385681028.

Moody, Robin Eubanks, Ralph Moore y Buster Williams. También toca en el trío donde participa su esposo, el baterista Billy Drummond, con el que graba frecuentemente en la disquera Blue Note.

Renee nació en 1962 en Regina, Saskatchewan, Canadá. Fue adoptada a los cuatro meses y creció en el seno de una familia amante de la música en Vancouver. Empezó a tocar el piano a los tres años aunque su interés por el jazz surgió en la adolescencia. Renee Rosnes se mantiene como una artista en la construcción de su propio espacio, de su propia voz, abordando la música sin fronte-

ras, siempre hacia nuevos horizontes, brillando con su propia luz.

Lejos de haber terminado un capítulo sobre mujeres pianistas, aquí abordo, a manera de viñetas, sólo algunas de estas artistas que resisten y se resisten a la autocomplacencia o la facilidad. En ese ámbito, estas mujeres representan la valentía de una lucha artística y son autoras-testigos de la creación musical del siglo XX. A modo de conclusión, sólo quisiera nombrar a otras pianistas, para que el eco de su nombre estimule nuestra próxima curiosidad musical: Michelle Rosewoman, Eliane Elias, Mary Lou Williams...

Discografía mínima

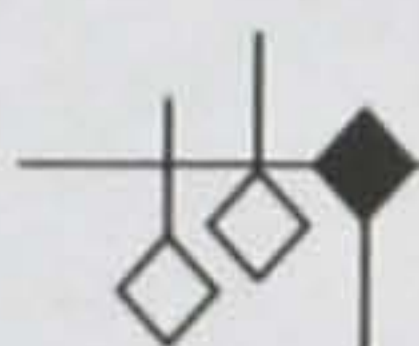
Allen, Geri: *Home grown* (1985), *Live at the village vanguard* (1990), *Misterioso* (con Wallace Roney, 1993), *Feed the fire* (con Betty Carter, 1994).

Bley, Carla: *Closer* (1966), *Funnybird song* (1974), *Wildlife* (1985), *Sing me softly of the blues* (1992), *Big band theory* (1993).

Brackeen, Joanne: *Off glimpse* (1979), *Heidi-B* (con Freddie Hubbard, 1983), *Estilo magnifico* (trío, 1991), *Pink elephant magic* (Arkadia Jazz, 1999)

Crispell, Marilyn: *Live in Berlin* (1982), *Four compositions* (Quartet. Braxton, 1984), *Gaia* (1987), *Duets* (Braxton, 1989), *Segment* (Schweizer, 1990).

Rosnes, Renee: *First sketches, no* (Gary Thomas, 1987), *Without words* (1992), *As we are now* (1997).



Hace doce años conocí a Eduardo Contreras Soto. Entonces me enteré que habíamos nacido con cuatro días de diferencia. Con los años he constatado que ambos somos dignos representantes de aquello en lo que no creemos —los signos zodiacales—, en este caso, escorpiones, a quienes describen como los amigos más fieles y los más enconados enemigos. Durante el tiempo en que hemos sido colegas en el CENIDIM, hemos construido una amistad entretrejida de intereses comunes y sinceridad. Por todo ello y más, es un honor para mí estar en la mesa de presentación de su libro. La claridad de pensamiento, el cúmulo de información, la manera abierta y ordenada de decir las cosas y la honestidad intelectual, son todas ellas características suyas que se ven reflejadas en el libro que hoy nos congrega. Agradezco cordialmente, la invitación.

Baile, duelo y son es el subtítulo del libro sobre Silvestre Revueltas que escribió Eduardo. Éstas son las partes que conforman el *Homenaje a García Lorca* que Revueltas com-

puso en 1936, en ocasión del fusilamiento del poeta español, ocurrido el 19 de agosto. Según nos enteramos en el libro, el 14 de noviembre de ese año, menos de dos meses después de la muerte de García Lorca, la obra ya se estrenaba aquí mismo, en el Palacio de Bellas Artes. (En 1937, Revueltas la dirigió, en este mismo recinto: la Sala Ponce, entonces Sala de Conferencias.) El lugar, pues, no podría ser más propicio.

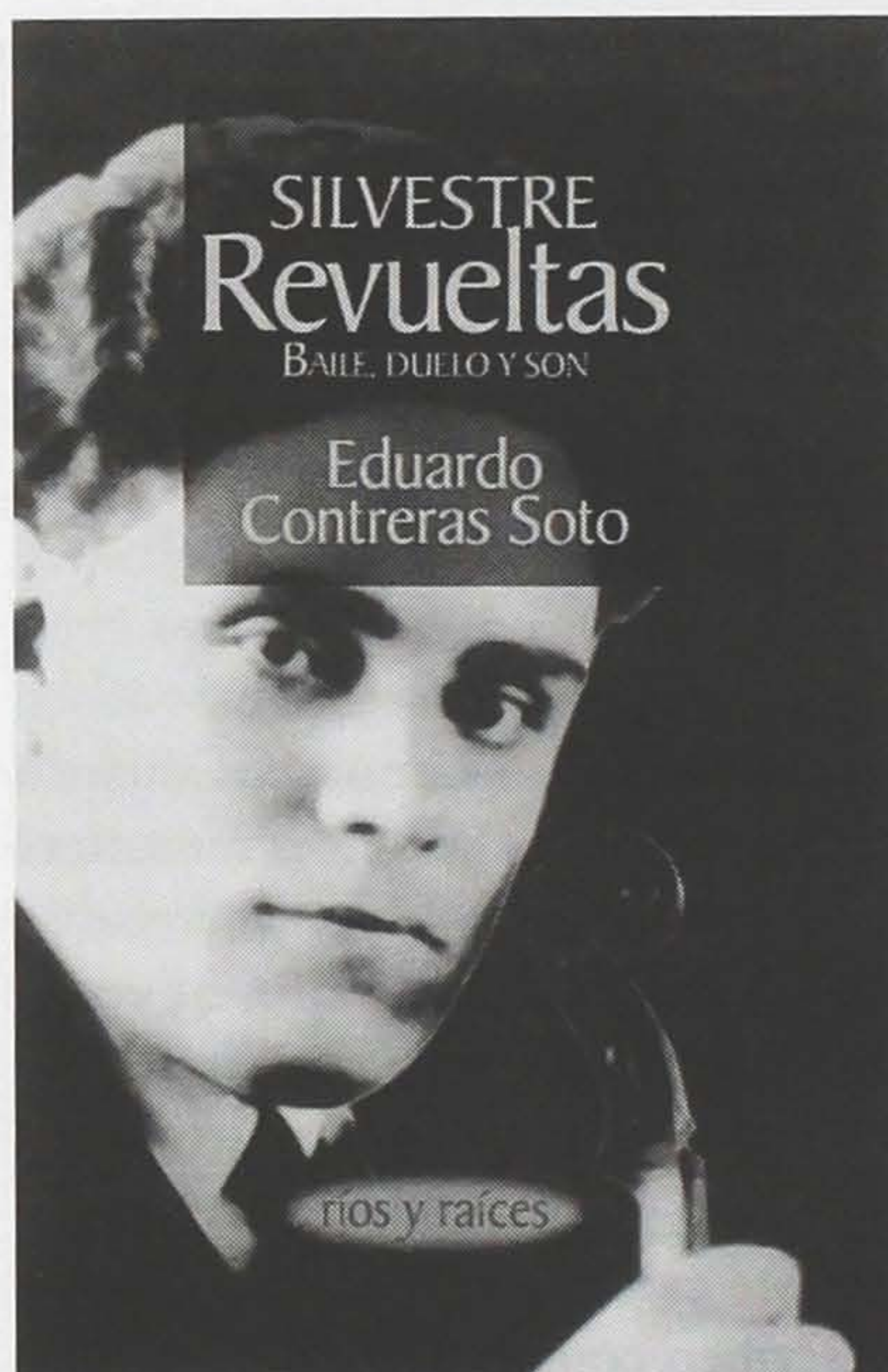
La conmoción que causó en Revueltas esta muerte de un creador cercano a él, tanto en ideales como en sensibilidad, provocó el único homenaje explícito que este compositor hizo. La obra habla de pena, humor serio, efusividad, cariño profundo y amor por la vida, insertados en una especie de impresionante muestrario de recursos técnicos que Revueltas había adquirido en su carrera. Eduardo, que siempre ha manifestado su especial predilección por la obra que da título a su libro, la describe así: "*El Homenaje a Federico García Lorca* tiene bien ganada su fama de síntesis de tan amplio

* Investigadora del CENIDIM.

espectro, porque lo expresa todo en unos cuantos minutos a través de sus tres partes: *Baile* —la inocencia—, *Duelo* —la tragedia— y *Son* —el sentido rítmico” (p.70). Este *Homenaje a Lorca*, de algún modo, es el que nos reúne hoy, a 64 años de su estreno, nuevamente en Bellas Artes, a celebrar la aparición de un libro que ahora hace homenaje al compositor.

Las tres partes que conforman el texto, después de la presentación, toman también su título de obras revueltianas: “Itinerarios”, “Música para charlar” y “Alcancías”. El primer capítulo, “Itinerarios”, es un recorrido por la vida de Silvestre Revueltas, dividido en cuatro partes: “1899-1916: infancia y primera formación”; “1917-1928: Inicios del ejecutante y del compositor”; “1929-1935: los años de la Sinfónica de México. La madurez”; y “1936-1940: La culminación. España, el cine y el fin”.

En este capítulo, que abreva en los textos principales sobre Revueltas publicados hasta el momento, tenemos una sucinta y sustanciosa biografía del autor en poco más de 50 páginas. El valor de esta parte es evidente: hasta ahora no se había publicado un recuento claro y ordenado de la vida del compositor, con informaciones precisas de nombres y fechas alrededor del personaje. Además el autor nos provee información contextual oportuna sobre la familia, nos brinda datos pertinentes sobre los eventos políticos en México, que apuraban la salida o propi-



ciaban el regreso del compositor al país, así como datos útiles y novedosos sobre algunos de los colegas y profesores que tuvo Revueltas en su etapa de formación. Por ejemplo, nos presenta el testimonio sobre Revueltas a los 17 o 18 años, que diera su profesor en Saint Edward's College, en Austin, Texas, el sacerdote Louis Gazagne:

Como maestro de piano de Silvestre, me temo que no tuve mucho éxito [...] Su mente independiente se irritaba bajo cualquier tipo de restricción u oposición. Dejaba de lado sus cursos académicos con marcada negligencia; en cambio, se pasaba el tiempo en la sala de música practicando los ejercicios de violín de Kreutzer o como de costumbre, sacando del piano combinaciones de sonidos. [p.19.]

También nos informa quién era Otakar Ševčík (1852-1934), violinista checo que fuera maestro de Revueltas en Chicago, en su estadía de 1922 a 1923. Aporta información, no tanta como me gustaría, sobre las relaciones de Revueltas con las dos mujeres que tuvo antes de casarse con su última esposa, Ángela Acevedo; ellas son Jule Klarecy y Aurora, viuda de Murguía. De ninguna de las tres compañeras se ha escrito lo suficiente, a pesar de que Ángela Acevedo aún vive. Para investigar sobre las dos primeras, así como para obtener más detalles de la vida del compositor en su etapa formativa, esperamos fervientemente que el autor consiga quien le financie un viaje a Austin, San Antonio y Chicago.

Eduardo enmarca la parte sustancial de la biografía en dos ejercicios de imaginación que, sustentados en documentos, bordan en lo personal y lo profesional, entreverando los aspectos, como sucede en la vida misma. Al primero lo encontramos en las páginas 30-31, y presenta una especie de autoevaluación de la vida y obra del joven e insatisfecho Revueltas, a la sazón en Texas, al año 1928:

Si en este punto de su vida Silvestre se hubiera detenido a examinar su trayectoria, habría puesto sobre la balanza más frustraciones que logros. A los veintiocho años de edad no salía de tocar en el medio musical más bajo de ciudades provincianas, sin futuro promisorio como violinista ni como director, mucho menos como compositor. Ya era padre, ya había amado a dos mujeres, pero no había consolidado una familia como la que lo había criado a él. Sus amigos y colegas cercanos

tenían mejores opciones y propuestas de trabajo, y él debía seguir tocando arreglos de música de variedades, en un país extranjero en lo geográfico y en lo cultural. Su incipiente actividad de compositor apenas comenzaba a rendir los primeros frutos, con piezas de cámara como *Batik*, *Tierra pa' las macetas* o *El afilador* [...], donde se advierten los primeros giros de un lenguaje individual en el marco general de construcciones sonoras características del estilo postromántico. Pero el medio en el que se desenvolvía Silvestre no era el más adecuado para impulsar la carrera de un compositor.

Como el otro extremo del arco vital de Revueltas, tenemos el texto de las páginas 59-60, donde se describe la situación de un hombre maduro, que, de haberlo analizado así, podría haber mirado con orgullo lo vivido. Eduardo lo describe de la siguiente manera:

Si en ese punto de su vida Revueltas se hubiera detenido a examinar su trayectoria, diez años después de volver a su país, habría podido poner sobre la balanza más logros que frustraciones. A los treinta y ocho años de edad no había concretado muchos sueños, pero ya tenía una pequeña fama internacional que le ayudaba incluso en su propia país —aunque no lo suficiente en materia monetaria—; tenía la vocación inclinada de manera más decidida hacia la composición que hacia la dirección, por lo cual quedarse sin orquesta tal vez afectó más a sus ingresos que a su inspiración; quizás poseía rivales más destacados que él en la dirección, pero en cambio había dado música a las películas como no lo habían realizado sus rivales ni nadie más; tenía por fin una familia, con la cual pasó seguramente problemas y dolores, pero también gozó de momentos felices.



De su viaje a España, momento crucial en su vida, si lo hubo, Eduardo nos lleva a un recorrido por el escenario de la Guerra Civil junto a los miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Estos amigos y compañeros de causa artística y política fueron fundamentales influencias en el universo creativo de Revueltas. Allí convivió, entre otros, con Juan de la Cabada, José Mancisor, Juan Marinello, Nicolás Guillén (autor de los poemas que dieron origen a *Sensemayá*, a *Caminando* y a *No sé por qué piensas tú...*), Luis Cardoza y Aragón, Rafael Alberti, Fernando y Susana Gamboa, Octavio Paz, Elena Garro, José Chávez Morado y María Luisa Vera. Algunos de ellos han dejado testimonios sobre su convivencia con Revueltas. Quizás sea el momento, urgente, de viajar a España, a dar con los viejitos que sobrevivan y que hayan participado en las agrupaciones que dirigió Revueltas, en las transmisiones radiofónicas, en los mítines político-artísticos. Deben existir voces que aún tengan algo que decirnos del Revueltas de aquella intensa época. No sería muy aventurado afirmar que fue aquella una especie de cima en la vida del compositor, donde a pesar de la desazón que a veces muestra en su correspondencia, se encontraba desbordante de energía y proyectos.

Los últimos años de la vida del compositor se nos revelan como una etapa llena de aventuras creativas. A través del texto constatamos que esos últimos años son para Revuel-

tas eminentemente escénicos. Compone canciones, música para películas e iniciaba la composición de un ballet cuando murió. Se me ocurre que aparte de las consideraciones económicas, que seguramente impulsaron a Revueltas a escribir música para cine en la búsqueda de una remuneración inmediata, parece haber vivido sus últimos años con una necesidad de expresión hacia fuera, una necesidad de comunicarse con la gente de manera palpable y visual. Paralelamente a ello, su vida interior, desgarrada y dramática, se refleja, no musicalmente, en los textos geniales de su diario del sanatorio.

En 1939 pasa nuevamente una temporada en el hospital, rehabilitándose de una crisis de alcoholismo. Al salir, compone la música para los siguientes trabajos cinematográficos: *El signo de la muerte*, *La noche de los mayas*, *Los de abajo*, *¡Que viene mi marido!* La última obra que empezó a componer Revueltas, ya hacia mediados de 1940, fue *La Coronela*, música para una coreografía, inspirada en los grabados de Posada, de la bailarina Waldeen. De esta obra nos dejó tres de los cuatro episodios en su guión pianístico.

La segunda parte del libro contiene la aportación más personal del autor. En ella, Eduardo guía al lector a través de la personalidad y la música revueltianas. En la primera sección, "El estilo revueltiano", el autor se ocupa de los aspectos que conforman "el estilo", un término inasible del cual, sin embargo, es imperativo hablar cuando se trata de un compo-

sitor. Eduardo combina aquí elementos analíticos tradicionales, como los recursos melódicos, armónicos y rítmicos, con factores como las influencias y la percepción y autopercepción de su obra. En esta sección, el autor le da y le explica al lector lego algunos instrumentos analíticos para escuchar la música de Revueltas con mayor profundidad, como el *ostinato*, las técnicas constructivas y las características formales del compositor: la brevedad en las frases, la compresión y desarrollo de las células rítmicas, la organización tripartita en sus obras. Un logro indudable de esta parte es la propuesta del autor de que, sin usar conceptos especializados, cualquier persona puede aprender, con ejemplos concretos de su obra, cómo trabaja un compositor, en este caso Revueltas.

En la segunda y última sección de este capítulo, "Pensamiento e ideología", Eduardo emprende la definición de la personalidad pública de Revueltas, un tema difícil en el que hay que transitar por las ideas preconcebidas que circulan, y analizarlas. Si bien el autor admite la posición antiintelectual y antiacadémica de Revueltas, así como su implacable desprecio por los críticos musicales de su tiempo, en la sección biográfica del libro nos enteramos de la sólida formación académica del compositor que estaba lejos de una improvisación o espontaneidad. Al complementar ambas secciones, me parece que su actitud en contra de los intelectuales y académicos de su tiempo no parte de una idea funda-

mentalista o anárquica opuesta a la educación formal, como pudiera pensarse, sino del tipo de personas que encarnaban estas posiciones pretenciosas e ignorantes. Lo que demuestra Revueltas cuando escribe, por medio de su exquisita prosa, es su alto desarrollo intelectual sin pose, y no una falta de formación. Me habría gustado que Eduardo abundara en ese fascinante aspecto de Revueltas, el de escritor, donde aún hace falta ponderar sus elocuentes críticas a músicos y compositores, así como sus comentarios a sus propias obras.

En la subsección "Afinidades literarias y compromisos públicos", donde menciona el autor el gusto del compositor por la poesía, tampoco nos enteramos lo suficiente cuando se afirma que "Revueltas conocía, desde luego, mucho más material que el que usó en sus composiciones; su gama de elección era muy amplia" (p.82). Una lista concreta y una mención puntual de fuentes literarias, así como las referencias documentales que avalen el conocimiento que tenía el compositor de ellas, sería ilustrativo para el lector.

En la subsección "Genio y figura", Eduardo trata de modo abierto y claro, el mito revueltiano. De una manera en que no se había hecho antes, explica atinadamente las calidades mitológicas del personaje y admite su plausibilidad. En las palabras del autor:

Silvestre Revueltas parece un personaje literario. Le rodea hoy en día una leyenda basada en la coincidencia de hechos

propicios para alcanzar la dimensión mítica: una vida intensa y hasta atormentada; una muerte a temprana edad; una incompreensión social, si no general, si de un sector importante para él; en fin, una conciencia de sí mismo sobre sus cualidades y su aislamiento de los demás.

Ante esta imagen, propone caminos que conduzcan a construir a la persona real; el principal de ellos, en primera y última instancia, es escuchar su música.

Si hubiera que resumir el espíritu y la intención que se adivina en el libro sería —de hecho ésa—, la de una invitación, plena de útiles referencias, ilustrativas reflexiones, guías al escucha, para acercarse, recorriendo velos, a la música que, como para todo compositor, para Revueltas era su última verdad.

En el último capítulo se nos complace a todos los que gustamos de la documentación, informándonos dónde están los manuscritos del compositor y quién ha publicado su obra; además de proporcionarnos un “Catálogo selecto de obras”, una “Bibliografía” y una importante “Fonografía”, que es una guía práctica para quien desee adquirir lo que hoy día se encuentra en el mercado.

Este libro reúne, resume, ordena y analiza los principales materiales que hasta ahora se han escrito por y sobre Revueltas, además aporta la visión personal y experimentada del

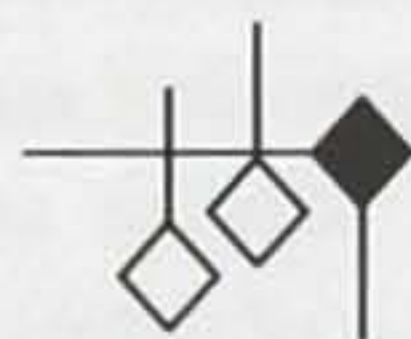
autor sobre el tema. Esta obra de difusión será la primera puerta para entrar a un personaje del que todos saben algo y nadie sabe nada. Será indispensable encontrarla en bibliotecas generales para resolver dudas de alumnos de cualquier grado, pero también en colecciones especializadas, donde el detalle del dato biográfico, del catálogo de obras, o de la bibliografía o la discografía, son siempre requeridas por el investigador. Este libro augura, así lo esperamos, que el mismo Eduardo y otros especialistas en el tema publicarán textos, en los que se abunde en el análisis musical de sus obras o en aspectos determinados de su música y su vida; que sigan construyendo este *corpus* sobre Revueltas reclamado en México con urgencia, tanto por los legos como por los especialistas.

Postludio

Para finalizar, me gustaría regresar a Federico García Lorca, que era conocido por su afición musical y que escribiera poemas a compositores compatriotas suyos, como Isaac Albéniz y Manuel de Falla. El poeta español bien pudo haber dicho el siguiente poema, en honor de Revueltas, de no haber sido con él, la muerte, aún más madrugadora que con el mexicano.

TARDE

Ha llegado la hora de ser sinceros,
la hora de los llantos sin consuelo,
la última hora antes del gran silencio.
Quitarse los vestidos,
la carne, los huesos,
y arrojad vosotros
el corazón enfermo.
¡Llanto y Salud, amigos!
Esperad a los vientos
cargados de semillas
y paisajes inéditos.
Floreced y arrancaos
la floración de nuevo,
vestidos inefables,
corazón, carne y huesos.
¡Llanto y Salud, amigos!
Frente al mar de los vientos
para ser vivos siempre
ser murientes eternos.



El catálogo de obras de un compositor es una herramienta que ha ido perfeccionándose al correr de los años y de los siglos. Empezó con la necesidad de guardar memoria de la obra de los creadores musicales de diferentes épocas. Más tarde llegó a ser una fuente valiosísima de conocimiento. Fue primero una simple enumeración, pero luego, un detallado recuento de datos alrededor de cada una de las obras de un compositor. De ser una simple ayuda nemotécnica, se volvió una exigente pieza de relojería; de un sencillo índice, a veces alfabético, a veces cronológico, un eficaz instrumento de orden académico. Antes y ahora fue fruto, sobre todo, del amor. Del amor al pasado, del amor al orden, del afecto admirativo por la música de algún compositor en particular. Ana Magdalena, la admirable amante esposa de Bach, en ese amoroso y tierno recuento de la vida del gran maestro de Eisenach que es la *Crónica de Ana Magdalena Bach*, enlista un grupo considerable de obras

bachianas que fueron el punto de partida para ordenar, y más tarde catalogar, las obras del gran músico barroco. Pero, ¿no fue también el amor, en su caso a la música de Mozart, lo que hizo que Ludwig von Köchel, botánico y minerólogo de profesión y amante empedernido de los sonidos mozartianos, ordenara las 626 partituras del genio de Salzburgo? ¿No fue acaso la devoción por la música de Schubert lo que hizo que el doctor Otto Erich Deutsch, este sí musicólogo de profesión, catalogara la obra del autor de la *Inconclusa*? ¿No ha sido el amor compartido por la España de todos los tiempos y por uno de sus músicos más conspicuos lo que ha inducido a musicólogos como Antonio Gallegos y Jorge de Persia a elaborar por separado sendos catálogos de la obra de don Manuel de Falla?

En México no es muy largo el trecho que hemos andado en referencia a la obra de nuestros compositores. De los músicos coloniales nadie se ocupó en muchos siglos de enumerar

* Texto leído en la presentación del libro *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales* de Lorena Díaz Núñez, la noche del 24 de mayo del 2001, en el Aula Magna del Centro Nacional de las Artes.

sus piezas. Quedó por allí un inventario de la catedral de México, de fines del siglo XVIII, y otro de la catedral de Morelia, hecho en 1902. De los músicos del siglo XIX, hoy tenemos las listas de obras de Felipe Villanueva y Ricardo Castro y el catálogo de Melesio Morales. Y de los del siglo XX, que han corrido con más fortuna, hacia principios de los años ochenta sólo había dos: el de Carlos Chávez y el de Carlos Jiménez Mabarak, este último publicado en Viena. En las dos últimas décadas, han salido a la luz los de Salvador Contreras, Blas Galindo, Eduardo Hernández Moncada, Mario Lavista —ya hoy anacrónico—, Rodolfo Halffter, Salvador Moreno, José Rolón, José F. Vázquez, Joaquín Gutiérrez Heras y, por fin, los de Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas. Y cada uno de ellos ha sido elaborado con particular dedicación, con minuciosidad, con el afán de integrar a la enumeración de las obras toda la información disponible sobre cada una de ellas y ampliando el espectro informativo a las fuentes documentales sobre el compositor. Cada catálogo está teñido de profundo afecto, de honda compenetración, de la mayor lucidez académica posible, y de la suficiente dosis de amor por cada músico y su obra.

El libro que presentamos esta noche a ustedes es el catálogo de obras y fuentes documentales de Miguel Bernal Jiménez, el músico moreliano más notable del siglo XX, preparado tras larga y ardua labor por Lorena Díaz Núñez. Un trabajo de primer

orden. Éste no sólo no se aparta de la senda ya trazada por los que le antecedieron, sino que enfatiza la entrañable compenetración entre la autora y el músico cuya obra aparece catalogada. “A confesión de parte, relevo de pruebas”, dice el dicho. “Mi trabajo sobre la vida y la obra de Miguel Bernal Jiménez ha sido un proceso arduo, apasionante y gozoso —señala la autora—. Ahora, después de ocho años de investigación rigurosa en archivos y bibliotecas de México, Morelia y León, presento al lector, por primera vez reunidas, varias fuentes necesarias para conocer la obra de un hombre extraordinario que sin tener antecedentes familiares en el campo de la música, a pesar de su temprana orfandad, de padecer constantes privaciones económicas y de que buena parte de su vida transcurrió en un ambiente de conflicto religioso, nos legó una producción de invaluable calidad artística”.

Creo que el resultado, el libro de Lorena Díaz Núñez, refleja fielmente, una por una, las palabras que acabo de citar. Que si el proceso de investigación ha sido arduo, se nota por la minuciosa exactitud con que está redactada la información relativa a las obras, a los artículos, a las fuentes bibliográficas, fonográficas y documentales de Bernal Jiménez. Que si lo fue apasionante, salta a la vista porque sólo una dedicación incansable, perseverante, tenaz, de muchas horas, días, meses y años puede transformarse en el libro exquisito que ahora tenemos en las manos. Que si fue gozoso, se trasluce en

la limpidez de la redacción, en el cuidado del lenguaje, en la corrección de la sintaxis, el orden con que están dispuestos cada uno de los tópicos del catálogo:

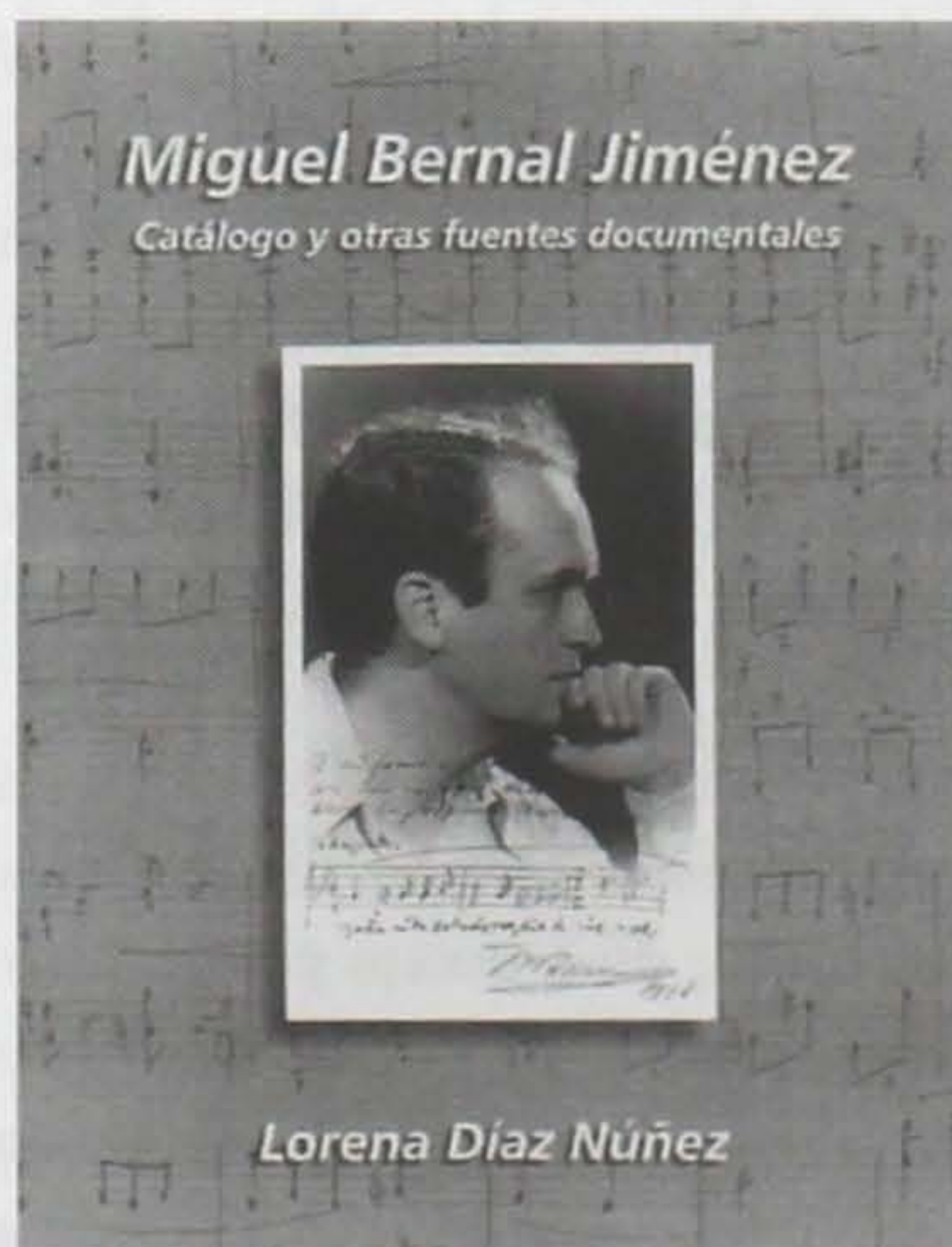
1) La cronología: un somero recuento de la vida de Bernal Jiménez y de acontecimientos y sucesos que enmarcaron su existencia. Por ella, sabemos más de lo que hasta ahora conocíamos de este gran músico: sus estudios, sus composiciones, sus estrenos, sus premios, sus relaciones afectivas, religiosas, políticas y sociales, sus andanzas entre la música para iglesia y la música para cine; su labor docente, su vocación musicológica, su familia, sus once hijos, sus viajes. La cronología nos pinta la semblanza de un hombre apasionado por la vida y por la música al que la muerte, esa forma infame de la injusticia, nos lo quitó cuando aún tenía tanto que dar de sí.

2) El catálogo de obras: propiamente el cuerpo del libro, que ofrece toda la información disponible a

la fecha sobre la música compuesta por nuestro músico. Aquí se indica, en fichas individuales por obra, el título de cada una, el año de composición, la dotación instrumental, las partes o movimientos de las obras, los nombres de autores de textos, libretos, coreografías, etcétera; la plantilla orquestal de las obras sinfónicas, notas sobre encargos, lugar y fecha de estreno, dedicatorias, premios, etcétera; notas editoriales; si existen grabaciones de ellas; observaciones generales, como síntesis de los libretos de óperas y ballets, comentarios del autor sobre sus obras; indicación de editoras o fuentes manuscritas; año de edición, localización en acervos, bibliotecas y repositorios varios; duración de la obra.

Aparecen catalogadas doscientas cincuenta y una obras. En algunas de las fichas hay muy rica información como, por ejemplo, el dato de que su *Madrigal* de 1936, ése que tiene el famoso soneto de Gutierre de Cetina, *Ojos claros serenos, si de un dulce mirar sois alabados*, fue la primera de sus piezas estrenada en Bellas Artes; o el que sus *Evocaciones*, para coro, traía una guía de consejos para los directores corales, supongo que para una correcta interpretación de la misma; también podemos leer en las fichas correspondientes, las síntesis argumentales de los ballets y, en algún caso, hasta la nómina del elenco que bailó en algunos de los estrenos, como el de *Los tres galanes de Juana* de 1952.

Un conjunto de índices complementarios facilita la labor de quien



consulte este catálogo. Hay uno alfabético, otro por dotación vocal o instrumental y uno más según el lugar o repositorio donde se conservan las obras.

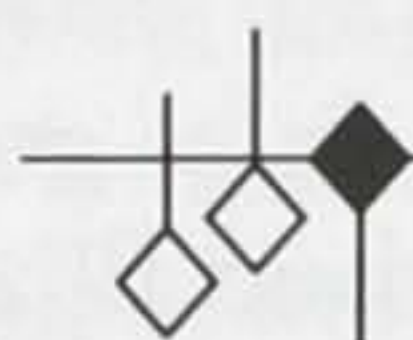
3) Una fonografía, de inmensa utilidad porque consigna registros de 98 grabaciones en diverso formato, discos LP, casetes, cintas y discos compactos.

4) Por último, las fuentes bibliográficas, que va dividida en dos secciones: la que da cuenta de los textos que nacieron de la pluma de Bernal Jiménez, a veces firmados con seudónimos diversos, a veces con su santo y seña, y la de autores varios que se han ocupado de la vida y la obra del músico michoacano en libros, artículos, reseñas, entradas de diccionario, etcétera.

Estamos, pues, ante un trabajo prolijo, extenso, amplio, abundante, detallado, minucioso, escrupuloso, esmerado, pormenorizado, metódico, meticuloso, y, por lo mismo, esencial, imprescindible, necesario, indispensable y obligatorio de leer, si pretendemos tener una aproximación a la obra de uno de esos milagros de la música mexicana, como el indio Mathías, que gobernó la capilla musical de Oaxaca por sobre españoles, criollos y mestizos; como Manuel M. Ponce, que vino de Aguascalientes a México con una sabiduría capaz de sorprender a todo el mundo; como Silvestre Revueltas, que salió de Santiago Papasquiaro para convertirse en un músico universal. Digo milagro, porque Miguel Bernal Jiménez es uno de esos com-

positores que sólo se dan una vez en un siglo y Morelia no había visto otro de sus vuelos, de su grandeza, desde que José Mariano Elízaga, en los albores del siglo XIX, se convirtiera en el primer gran compositor de la naciente república. Bernal creció y vivió ajeno a los círculos de poder político y cultural centralizados en la capital del país; provino de "la provincia" como aún se dice en un país federal que no ha acabado de ser centralista, cuando hay que referirse a otros estados de la república; y se murió en la flor de la madurez, casi a la misma edad que Revueltas o Moncayo, y, como la de ellos, su música se impuso sola, sin más recomendación que la de sus valores intrínsecos, su belleza y su verdad.

El ejemplar y estupendo catálogo de Lorena Díaz, un trabajo que enorgullece y honra al CENIDIM, a la comunidad de investigadores de México y a la musicología mexicana y latinoamericana, por su rigor académico y metodológico, por su profesionalismo, por su sentido del orden como una manifestación de la armonía, y por el amor a la música de Bernal Jiménez que trasunta (ya señalé que el amor es uno de los fundamentos de esta suerte de herramientas), es la justa y eficaz contribución al conocimiento de la obra de este notable compositor que evocando su Morelia, su Pátzcuaro, su Antigua Valladolid, su Tingambato, su Paracho, su Michoacán todo, supo trascender el cerco de su tierra de origen y los linderos de su cultura católica para convertirse en un músico universal.



Dice el adagio popular que lo bueno, si breve, dos veces bueno. Seré, pues, conciso, en esta presentación. Me toca, una vez más, atestiguar la aparición de un disco de Juan Carlos Laguna, nuestro singular guitarrista, virtuoso de su instrumento y músico de honda sensibilidad, quien aborda ahora la obra de un compositor insustituible en la música de nuestro continente: Heitor Villa-Lobos.

Cuando miramos el panorama de la música latinoamericana, es fácil advertir cómo la presencia de Villa-Lobos coincide con una serie de inquietudes que, en el tiempo que le tocó vivir, se dieron de Norte a Sur o viceversa. El año en que Villa-Lobos nace (1887) es el mismo en que el argentino Alberto Williams publica en París sus primeras obras, antes de emprender un viaje al interior de su país en busca de los cantos y danzas de los gauchos que incorpora a su música, y Alberto Nepomuceno estrena su *Dança de negros*, la primera danza negra del repertorio nacionalista brasileño. En los años siguien-

tes, mientras Villa-Lobos se entretenía en gatear y luego en aprender a andar, Julián Aguirre compone sus *Aires nacionales argentinos* (1888), Alberto Levy compone su *Tango Brasileiro* (1890) la primera pieza nacionalista de un compositor profesional y, ese mismo año, estrena su *Suite Brésilienne*, cuyo último movimiento, *Samba*, puede ser considerado el paso decisivo hacia el nacionalismo musical brasileño. Cuando Villa-Lobos se había convertido en Tuhu, el pequeño que jugaba a la música con el clarinete y el cello (1897), José Castro daba a conocer en el Cuzco su trabajo *Sistema pentafónico en la música indígena y precolonial*, uno de los primeros aportes musicológicos para conocer la música prehispánica.

Villa-Lobos es contemporáneo de toda una generación de importantes compositores latinoamericanos cuya creación, afincada en la primera mitad del siglo XX, otorgó a nuestra música una carta de ciudadanía que no había podido alcanzar en etapas

* *Brasileiro. La guitarra en la música de cámara de Heitor Villa-Lobos*, Juan Carlos Laguna, guitarra; México, Urtext, CD JBCC034, 2000.

anteriores. El arte de Villa-Lobos se entiende mejor si vemos que el mapa de su tiempo es el mismo de los argentinos Carlos López Buchardo (1881-1948) y Felipe Boero (1884-1958), de los bolivianos Simeón Roncal (1870-1953) y Eduardo Caba (1890-1953), de sus paisanos Luciano Gallet (1893-1931) y Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), del colombiano Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), del costarricense Julio Fonseca (1885-1950), de los chilenos Carlos Lavín (1883-1962), Pedro Humberto Allende (1885-1959), Carlos Issamit (1887-1974), del ecuatoriano Segundo Luis Moreno (1882-1972), del guatemalteco Jesús Castillo (1877-1946), de los mexicanos Manuel M. Ponce (1882-1948), José Rolón (1883-1945), del nicaraguense Luis A. Delgadillo (1887-1962), del paraguayo Agustín Barrios Mangoré (1885-1944), de los peruanos Luis Dunker Lavalle (1874-1922) y Juan de Dios Aguirre (1879-1963), del uruguayo Luis Cluzeau Mortet (1889-1957), y del venezolano Vicente Emilio Sojo (1887-1974). Villa-Lobos, como ellos, tomó los elementos y recursos de la música tradicional y folclórica para construir un arte nacional, se consolidó como una figura destacada de la música de nuestro continente en los albores del siglo XX y perteneció a la generación (si en la música se puede hablar de generaciones) que antecedió a la de Juan José Castro, Camargo Guarnieri, Antonio María Valencia, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Amadeo Roldán, Alejan-



dro García Caturla, Theodoro Valcárcel, Roberto Carpio, Monseñor Pablo Chávez Aguilar y Eduardo Fabini.

Este espléndido disco testimonia la obra del gran compositor que emprendió la búsqueda “del alma brasileña”, como el mismo Villa-Lobos solía decir. Es un disco importante, porque nos ofrece la grabación integral de los *Estudios para guitarra* de 1929, una de sus muchas *modinhas*, la que pertenece a las *Serestas* (Serenatas) para voz y piano de 1925, y la famosa *Bachiana Brasileira* número 5, en la adaptación para voz y guitarra del propio autor, cuya cantilena se ha convertido en una favorita de las cantantes. Pero el disco contribuye al conocimiento y disfrute de dos piezas menos difundidas en nuestro medio, ambas de enorme interés y belleza: *Distribución de flores*, para flauta y guitarra, de 1937 y el *Sexteto místico* de 1917, una obra que Villa-Lobos escribió apenas pasados dos años de su aparición como compositor y que quedó guardada en el cajón del olvido hasta 1963, quizá

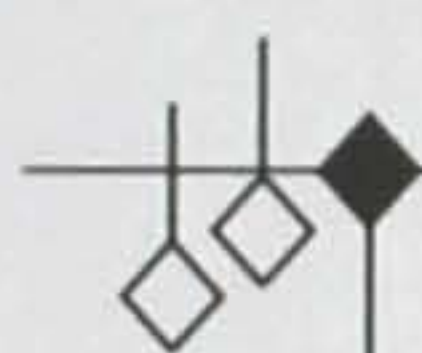
porque otras piezas de esos años tuvieron más oportunidad de tocarse: la serie conocida como *Prole do Bebê* para piano o *Amazonas* y *Uirapurú* para orquesta. Importante, pues, que un disco hecho en México incluya un par de obras que contribuyen a una visión más completa de la obra de Villa-Lobos.

No está demás señalar lo agradable de esta apertura a la música del continente. Saludo, alabo y elogio la labor de quienes han hecho discos exclusivamente de música mexicana, pero ni somos una isla cultural ni el mundo se acaba en nuestras fronteras, ni todo lo que está más allá de México es necesariamente Cuautitlán. México es una de las puertas con que cuenta América Latina para ponerse en contacto con el mundo y difundir la cultura de toda esta patria grande que se llama Latinoamérica. El disco *Brasileiro. La guitarra en la música de cámara de Villa-Lobos* no hace sino refrendar la vocación latinoamericana del sello Urtext, que ya tiene en su catálogo diversas producciones con música de compositores de nuestros países como Astor Piazzolla, Lalo Schifrin, Alberto Gi-

nastera, Gustavo Becerra, Celso Garrido-Lecca y Jaurés Lamarque Pons.

No me queda sino dar la bienvenida a este disco con la música de Villa-Lobos, recomendar su audición por todo lo que representa y felicitar el trabajo del intérprete solista y músicos que le acompañan, de los técnicos que hicieron posible su realización y expresar mi beneplácito por las documentadas notas de Juan Arturo Brennan. También, agradecer a Urtext por invitarme una vez más a atestiguar la aparición de un disco de Juan Carlos Laguna, nuestro singular guitarrista, virtuoso de su instrumento y músico de honda sensibilidad que, en esta oportunidad, compromete su talento a la noble causa de difundir la música de América Latina para dejarnos en el alma la sensación de que éstos son también nuestros sonidos y que habita en nosotros una parte del espíritu brasileño. Siendo así, *tudo bem, tudo bem!*

Texto leído en la Sala Julián Carrillo de Radio UNAM, la noche del 26 de junio de 2001.



*Hasta que nos demos cuenta todos —inclusive ustedes, señores
anunciantes—de qué importancia tiene, de qué valor mundial
tiene el trabajo —sin reflectores— de José Pomar.*

Silvestre Revueltas, 1938

Pomar, José (1880-1961), *Presagio*. *Música para piano de José Pomar*. Daniel Noli, piano. México, Urtext, JBCC 041, 2000.

El nombre de José Pomar figura en la abundante lista de compositores mexicanos que siempre están pendientes de la audición de su obra, y, por ende, de la apreciación justa y profunda de su aportación. Y si bien esta lista puede parecer inagotable y en ella quizás es mejor un piadoso olvido para algunos músicos, siempre después de haberlos escuchado, no es para nada el caso de Pomar. En él han concurrido diversas circunstancias para su marginación del círculo estelar de los músicos oficialmente reconocidos, desde su propia vida marcada por un compromiso de izquierda, más radical incluso que el de Revueltas —lo cual ya es decir...— hasta el ser asociado con músicos que no compartían necesariamente su ideología musical o política, por no hablar de la suerte que ha corrido la difusión de su obra tras su muerte —yo mismo me he enfrentado a una negación de materiales por parte de algún heredero del

compositor, cuando los solicité para estudiarlos y promoverlos—. Sea lo que sea, el hecho es que sólo conozco dos obras de Pomar grabadas para difusión pública antes del año 2000: el *Preludio y fuga rítmicos*, en una antología de la Orquesta de Percusiones de la UNAM bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente, publicada por Voz Viva en 1986, y la grabación de *El ex convento de San Francisco en Pachuca*, que realizó Raúl Ladrón de Guevara para la Liga de Compositores de México, publicada sólo en formato de audiotape por Tritonus en 1989. Creo que el autor de la ambiciosa e imponente *Sinfonía América* se merecería mucha mejor suerte fonográfica.

Ante antecedentes tales, la grabación que ha realizado el pianista uruguayo Daniel Noli se merece un doble reconocimiento al dedicarle, ¡por fin!, todo un disco compacto, el primero, a obras para piano del autor del primer *Huapango* para orquesta que hubo (1932). Por un lado, se trata de una labor de rescate que era urgente y, por otro, esta labor debía realizarse de manera fresca y desprejuiciada, pero también

responsable y atenta, como se lo merece un pensamiento musical de la altura del de Pomar. En los dos casos, la aportación de Noli es más que satisfactoria, y por eso hay que dedicarle una atención particular a cada uno de ellos de acuerdo a con lo que refleja el disco *Presagio. Música para piano de José Pomar*.

Empecemos, pues, por lo que aporta en el rescate. Los que hemos tenido la privilegiada oportunidad de escuchar algo de la música pomariana nos hemos creado una cierta imagen de un modernista, a veces muy radical, que toma en cuenta de manera significativa la música popular urbana, de su tiempo para integrar con ella un discurso sonoro abstracto y muy poco pintoresco, en un sentido muy cercano al del primer Hindemith, o a Weill, Milhaud o Mossolov. Y si bien es verdad que una parte del catálogo de Pomar —la más conocida— responde a esta imagen, correspondiente con mayor precisión a los años de madurez de su carrera, lo interesante del disco *Presagio* es que nos revela el camino de desarrollo estilístico a través del cual el compositor llegó a ella.

Sólo una obra del disco, la *Sonatina* (1934), refleja estos años del *Preludio y fuga rítmicos*, del bailete *8 horas diarias*, del *Huapango* o la *Sinfonía América*; el resto del material, compuesto entre 1898 y 1919, nos habla de un autor más cercano al camino recorrido por un Huízar o un Rolón, en el cual conviven la formación y las tendencias del romanticismo, entonces en boga entre los



músicos mexicanos, con una serie de búsquedas y experimentos armónicos que llevaron a su autor, como a tantos otros, al abandono de la armonía funcional, es decir, lo que suele entenderse por impresionismo; un estilo que no es invención específica de alguna cultura musical en particular, sino consecuencia a la que tenían que llegar inevitablemente músicos de todas partes, como lo muestra la historia a través de varios ejemplos. Hoy nosotros podemos hacer a un lado ciertos prejuicios, a menudo consagrados en los libros escolásticos, e imaginar a un Pomar, desde los rincones de Pachuca o Guanajuato donde vivió y trabajó —lugares a menudo mejor informados de lo que suele creerse para aquella época—, interesado lo mismo en los cromatismos heredados del Liszt más arriesgado que en las obras de Isaac Albéniz, que estaba realizando búsquedas similares por los mismos años; además, claro, del influjo francés inevitable, pero no aplastante ni excluyente.

La música del disco *Presagio* va de la mano con la sensibilidad mexicana,

incluso hispánica, de su momento artístico en general: son los años del surgimiento del modernismo en nuestra literatura, en este ambiente finisecular de intelectuales de cierto mundillo privado, recreado a la medida de sus anhelos más que de sus realidades, y quizá por ello vinculado con cierta imagen de decadencia: lo que incluye a la poesía de Othón, Gutiérrez Nájera, Nervo y Rafael López, para venir a parar en López Velarde y González Martínez; lo que en la pintura va de Julio Ruelas a Saturnino Herrán y al primer Rivera, pasando por Joaquín Clausell; todo este mundo puede asociarse a esta música de Pomar que, desde sus mazurkas y la suite *La Quimera*, va convirtiendo lo cromático en un discurso sin ataduras tonales tradicionales, en esa obra fundamental que sigue siendo *El ex convento de San Francisco en Pachuca*, auténtica evocación sin descripción obvia, de sorprendente claridad en las imágenes requeridas y de una belleza sobrecogedora. La sonata en Fa sostenido menor, que da su título al disco, *El Presagio*, agrega a su ambiciosa concepción el desarrollo de una especie de programa de narración evocativa, como *La Quimera*, pero con técnicas y estilos musicales más avanzados y profundos que la primera obra. En estas tres composiciones citadas, la organización de los movimientos como partes autónomas de un todo, que les confiere un nuevo sentido, nos remite de nuevo a la concepción literaria que subyace en ellas sin que las obligue a un dis-

curso de lectura obvia ni literal; esto me permite de nuevo la asociación arbitraria con el Othón más moderno, el de los *Poemas rústicos*, cuya organización literaria de sus textos se basa en conceptos afines a los musicales de Pomar.

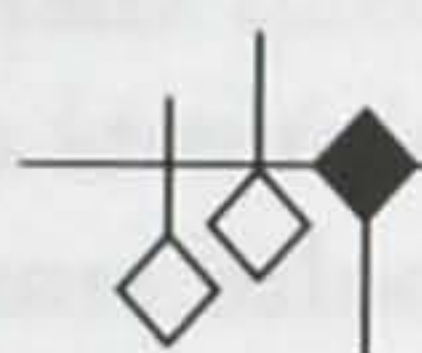
El disco se permite, incluso, un espacio para la referencia anecdótica: el *Preludio en Sol mayor*, de 1907, dedicado por Pomar a Manuel María Ponce. En 1913, Ponce correspondió a la atención de su colega y amigo dedicándole su mazurka número 17; ambas piezas han sido editadas en un solo volumen por la Liga de Compositores de México, para conmemorar el lazo amistoso entre los dos músicos. Sería un ejercicio interesante para el oyente realizar la audición conjunta de estas dos obras —la de Ponce ha sido grabada recientemente en el ciclo completo, por Héctor Rojas, para Sony—, para evocar en las notas la asociación afectiva.

La *Sonatina* merece un comentario aparte, aunque sólo sea para reiterar lo ya dicho acerca de cómo corresponde a otro Pomar que el de las demás obras del disco: a un hombre que vivió la revolución de 1910 —participando en ella, no como testigo distante— y que se sumó con vehemencia y convicción a las causas ideológicas más radicales que se derivaron de tal movimiento armado: el Pomar evocado con mayor frecuencia, dueño absoluto de sus recursos musicales y con un lenguaje musical de poderosa personalidad propia. Esta *Sonatina* debería estar programándose hoy mismo en

los recitales para el público tradicional, el cual de seguro la recibiría sin sentirla anticuada ni extremista. Como un comentario personal, diré que me habría gustado que Daniel Noli se hubiera permitido un poco más de malicia, picardía, como decir “salero”, en la ejecución de esta obra que le está guiñando un ojo al Salón México de los tiempos legendarios.

Porque, en efecto, más allá de este comentario, no hay mucho más qué objetar al trabajo dedicado, serio, pulido con esmero, del pianista uruguayo ante obras de ejecución exigente y compleja, más por lo estructural, por la inteligencia de su construcción, que por los despliegues de virtuosismo que demande —aunque éstos tampoco faltan...—. Aquí me refiero, pues, a este segundo reconocimiento por la mane-

ra como se abordó la labor de ejecución de esta música rescatada. Es frecuente el caso de un compositor que, al caer en manos impreparadas, irresponsables o desinteresadas, nos suena horrible, digno del silencio eterno, y así atribuimos al autor los problemas propios, en realidad, de su mal intérprete, el cual, en consecuencia, hunde lo que merecía salir a flote. No es el caso de Noli con Pomar, por fortuna. Tenemos en *Presagio* una interpretación que hace justicia a los alcances de su autor, y por ello este disco se convierte en una referencia inevitable para empezar a conocer y a comprender a ese músico de tan peculiar desarrollo y tan personal lenguaje que fue José Pomar, uno de nuestros tantos adeudos pendientes en lo que respecta a nuestra música del siglo pasado.



Helena. Canto de Portugal. Helena Pata, voz. México, Irune, Mujeres en la Música, Instituto Camoes, CD MCR02, 2001.

Hay varias razones por las cuales estoy honrado y gratificado de presentar el disco *Canto de Portugal* de la cantante Helena Pata. A lo largo de esta presentación las diré según se ofrezca la ocasión, de acuerdo con lo que suscita en mí la audición de tan bello disco. La primera de ellas es la amistad que me une a esta excelente intérprete quien, venida de su natal Lisboa hace algunos años, ha echado sus raíces musicales en este México, cuya sonoridad está hecha de tantas vertientes, una de las cuales proviene precisamente de Portugal.

Digo esto porque, en mis andanzas musicológicas, me he topado con uno de los códices más esplendorosos de cuantos existen y de cuantos conozco, y que fue hecho por la mano de un portugués que un día de 1599 llegó a las playas de nuestra América, se instaló en Puebla en 1606 y allí compuso durante un cuarto de siglo muchas de las chanzonetas más bellas de nuestra historia musical. Su cuaderno se conservó en Oaxaca para

darnos el testimonio de cómo este hombre trajo consigo una música que llegó para quedarse. Su nombre: Gaspar Fernandes. Algunas de las señas más precisas de nuestro pasado sonoro están ligadas, pues, al aporte de este magnífico portugués. Cinco siglos más tarde, Helena revive para nosotros las huellas de la música lusitana, y nos habla en el mismo lenguaje común que trajo a su tatarabuelo musical a habitar en nuestras tierras y compartir con nosotros la magia del canto.

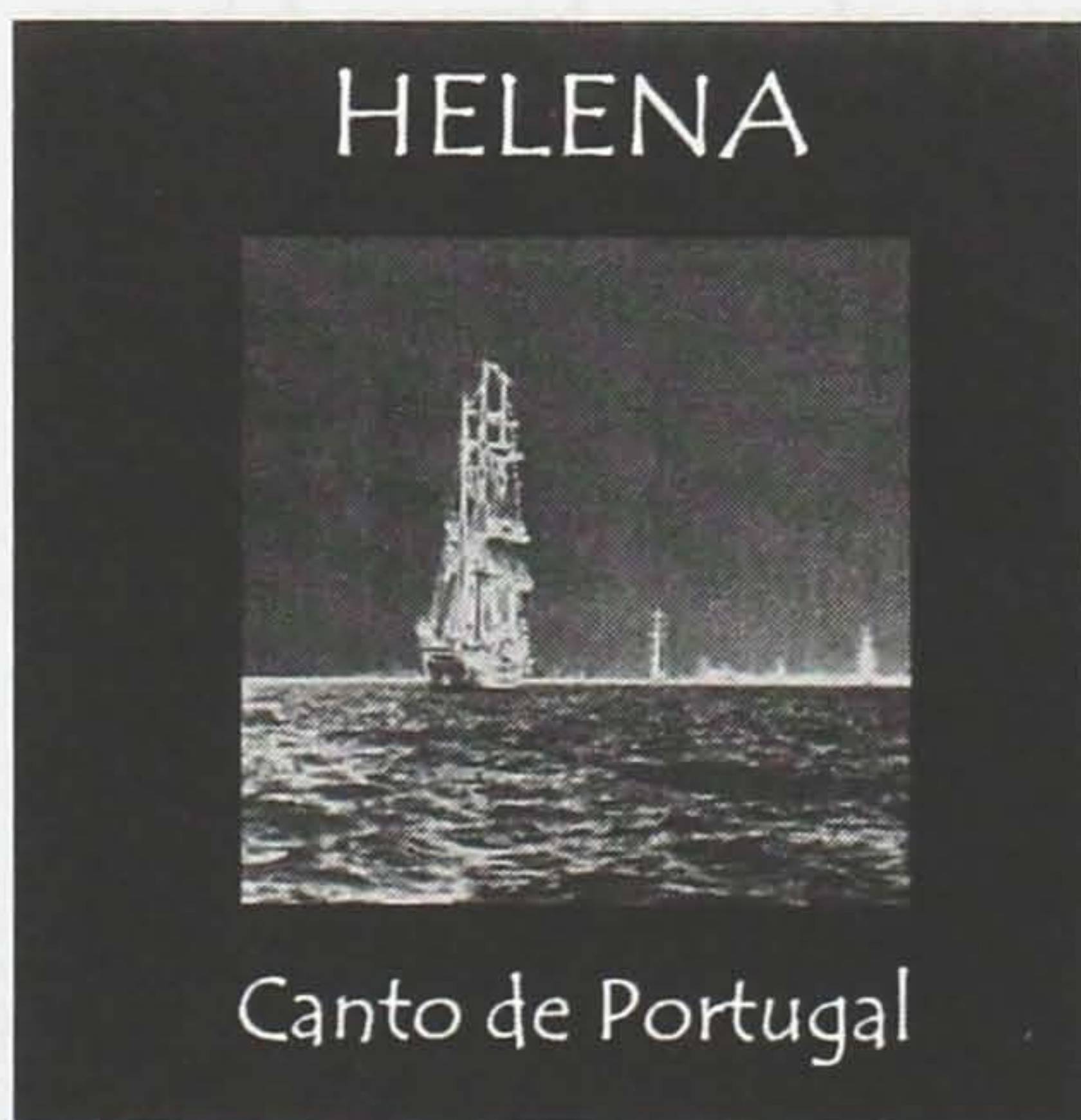
El disco tiene una doble vertiente: una de cariz culto, en la cual podemos apreciar cómo algunos músicos han tomado diversos textos en una lengua tan dulce y musical como el portugués, prima hermana de la nuestra. Las obras del español Ernesto Halffter (1905), el hermano menor de nuestro Rodolfo y miembro distinguido del famoso Grupo de los Ocho; de los portugueses Francisco Lacerda (1869-1934), el de la isla de Azores y pionero del nacionalismo luso; Frederico de Freitas (1902-1980), el forjador de la Sociedad Coral de Lisboa y seguidor del politonalismo y dodecafonismo en su país; Joly Braga (1924), cultivador de

un nacionalismo muy *sui generis*; y Fernando Lopez Graça (1906), el más cosmopolita de los compositores portugueses afín al nacionalismo bartókiano, revelan de qué manera se ha abordado el *lied*, la canción refinada y poética, en el país de Camões y cómo estos músicos han abrevado en las fuentes nacionales para dejarnos sentir una voz propia.

Qué importante que Helena Pata incluya la música del siglo XX de una región de Europa que, siendo históricamente cercana a nosotros, ha estado situada, a la vez, en las márgenes del *establishment* musical de México. Por otro lado, están las canciones populares. Esas entrañables melodías llamadas fado, que ya forman parte, algunas de ellas, del grupo de canciones de nuestra vida y que representan el espíritu de un pueblo, de una nación y de una cultura. Helena, con la calidez de su voz, con lo genuino de sus más hondas raíces, con el timbre idóneo y la emisión auténtica, sin traicionar su raigam-

bre, las canta, o las dice, creando para nosotros un puente que enlaza a dos pueblos y a dos sensibilidades separadas por la inmensidad del mar, pero unidos en la verdad del arte.

Muchas veces me he preguntado por qué cala tan hondo en nosotros, o en mí, la canción portuguesa, el fado, que ocupa la mitad del repertorio incluido en el disco. Más bien, en mí. Tal vez porque no sólo somos herederos de aztecas e incas, chibchas y mayas, sino también descendientes de angoleños, caravalés, mandingas y congos. Y por ahí hay un resquicio que nos deja asomarnos a una parte de nuestros orígenes musicales. Parece carecer de rigor histórico su supuesto nacimiento entre los tripulantes de las carabelas de los descubrimientos del siglo XV, en una de éstas como la que, coincidentemente, adorna la portada del disco, o en aquellas que capitanearon Vasco da Gama, el descubridor de la ruta de las Indias por el Cabo de la Buena Esperanza, o Pedro Álvarez Cabral, cuando descubrió el Brasil en 1500. Más bien, algunos autores dicen que procede remotamente de ciertos cantos de las fiestas de san Juan, derivados a su vez de cultos paganos al sol, que se habrían transformado a mediados del siglo XVIII al ser interpretados en Alfama (ése era el nombre que los árabes le dieron a Lisboa) por negros recién liberados de la esclavitud. Para Pinto de Carvalho, el verdadero origen del fado hay que buscarlo en el *lundú*, danza obscena congoleña introducida en Portugal desde el Brasil en el primer tercio del



siglo XIX, para quedar convertida en un “dulce lundú lacrimoso”, antecedente inmediato del fado propiamente dicho. No sé si fue así, pero en el Perú, en los años de la Colonia, los negros esclavos ejecutaban una danza-canción denominada lundú de evidente origen centro africano. ¿Será éste el parentesco que hermana a músicas de lugares tan lejanos? No lo sé. Pero el lundú peruano ha dejado sus huellas en la música de mi país en su vertiente criolla, afro-hispana, o afro-ibérica, huellas que quizá sean parientes del mismo lundú que dio origen al fado portugués. El fado me atrapa y me conmueve cuando lo oigo porque quizá toca algunas de las fibras secretas de mi ser músico que se nutrieron, también, de manifestaciones populares de larga estirpe.

Tengo, asimismo, razones personales por las que me siento confor-
tado con este disco. Cuando abro el cofre de mis recuerdos, tengo claro que algunos de los más viejos sonidos que habitan en mi memoria son los que provienen del fado y de las *cantigas de amor*, de esas canciones que escuché en mi niñez cantadas por la inmortal Amalia Rodrigues, a quien está dedicada una de las piezas del disco. Yo vivía entonces (hablo de, cuando menos, más de cuatro décadas atrás) en una fría ciudad de la cordillera de los Andes, a 4 350 metros de altura, en una casa enorme que se llenaba con las voces de Pedro Vargas, Carlos Gardel, Maurice Chevalier, Libertad Lamarque, Edith Piaf y, también, de Amalia Rodrigues, salidas de unos, entonces re-

cién comprados, discos de 78 rpm. ¿Cómo no sentirme conmovido cuando la pureza del canto de Helena me trae al recuerdo una parte de mi propia vida? ¿Cómo no evocar esas noches de tormenta andina en que tomábamos té con alfajores, mientras oíamos canciones portuguesas como *Una casa portuguesa, Coimbra* (de la cual teníamos, también, otra versión con una letra que decía *Abril en Portugal, tu luz es ideal, allí todo es amor y brilla el corazón*) o *Lisboa antigua*? ¿Cómo no sentir el ardor de la remembranza, tan lejos de mi casa en el tiempo y en el espacio, y darme cuenta que esta música siempre estuvo viva en algún filón de mi espíritu y que hoy el canto refinado y sensible de Helena me la devuelve como parte de mi identidad?

Hoy día en que salen discos como kilos de tortillas (de los de fábrica y de los piratas), hoy día en que los medios masivos de comunicación transmiten canciones donde nos mientan la madre o en las que se repiten estribillos que son un monumento a la simplonería y estolidez, encontrarse con uno como éste, en el cual se conserva la homogeneidad de un repertorio que se distingue por su calidad, por la originalidad de sus melodías, por la riqueza de sus armonías, por la belleza y profundidad de sus letras, y que está pleno de una calidez interpretativa que no decae de principio a fin, no puedo menos que valorar su significado y llamar la atención sobre todo lo que aporta a nuestra cultura contemporánea.

Este disco aparece en el marco de la celebración del Día Internacional de la Mujer. Nuestra visión machista del mundo nos ha hecho creer que el universo de las mujeres se constreñía a cuatro palabras con "c": casa, cocina, cama y crianza. Este disco *Cantos de Portugal*, hecho por una mujer cantante me dice que hay otras palabras con "c", que también son propiedad del mundo femenino: canto, cultura, conocimiento, creatividad, candor, conciencia, compañerismo. Este espléndido disco testimonia el trabajo de una de nuestras mujeres artistas, que ha caminado miles de kilómetros desde la Lisboa que cantó Camões, desde esa ciudad que se distingue por una luz especial y por la bonhomía de sus gentes, para sentar el encanto de su voz entre nosotros y regalarnos un fruto sonoro que todos los hombres y mujeres de corazón y vida sensible

mucho se lo habremos de agradecer. No me queda sino felicitar a todo el equipo que participó en la elaboración del disco, a Helena por darnos un disco que habremos de guardar entre nuestros favoritos y en el lugar preferido de nuestra discoteca, al maestro Diego Ordax, cuya solvencia de pianista acompañante se manifiesta una vez más, al dúo de cuerdas conformado por Ricardo Salinas y José Juan Viveros, que sostienen el acompañamiento de las canciones populares, a las instituciones que apoyaron la producción y al colectivo de Mujeres en la Música por hacernos partícipes de él. Recibámoslo como uno de esos regalos que, viniendo de Lisboa, huelen a flor y mar.

Texto leído en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes, el 10 de marzo del 2001.



CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Sari Bermúdez

Presidenta

Saúl Juárez

Director general del Instituto Nacional de Bellas Artes

Omar Chanona Burguete

*Subdirector de Educación
e Investigación Artísticas*

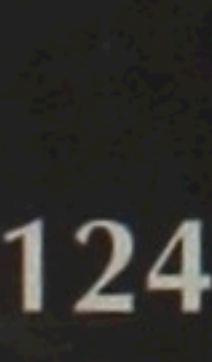
Lorena Díaz Núñez

*Directora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical Carlos Chávez*

Guillermina Ochoa

Directora de Difusión y Relaciones Públicas





better informed

f