

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Bibliomúsica. Revista de documentación musical, no. 6, septiembre-diciembre de 1993,  
Conaculta, INBA, CENIDIM

---

# BIBLIO MÚSICA

---

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

---

Nº 6

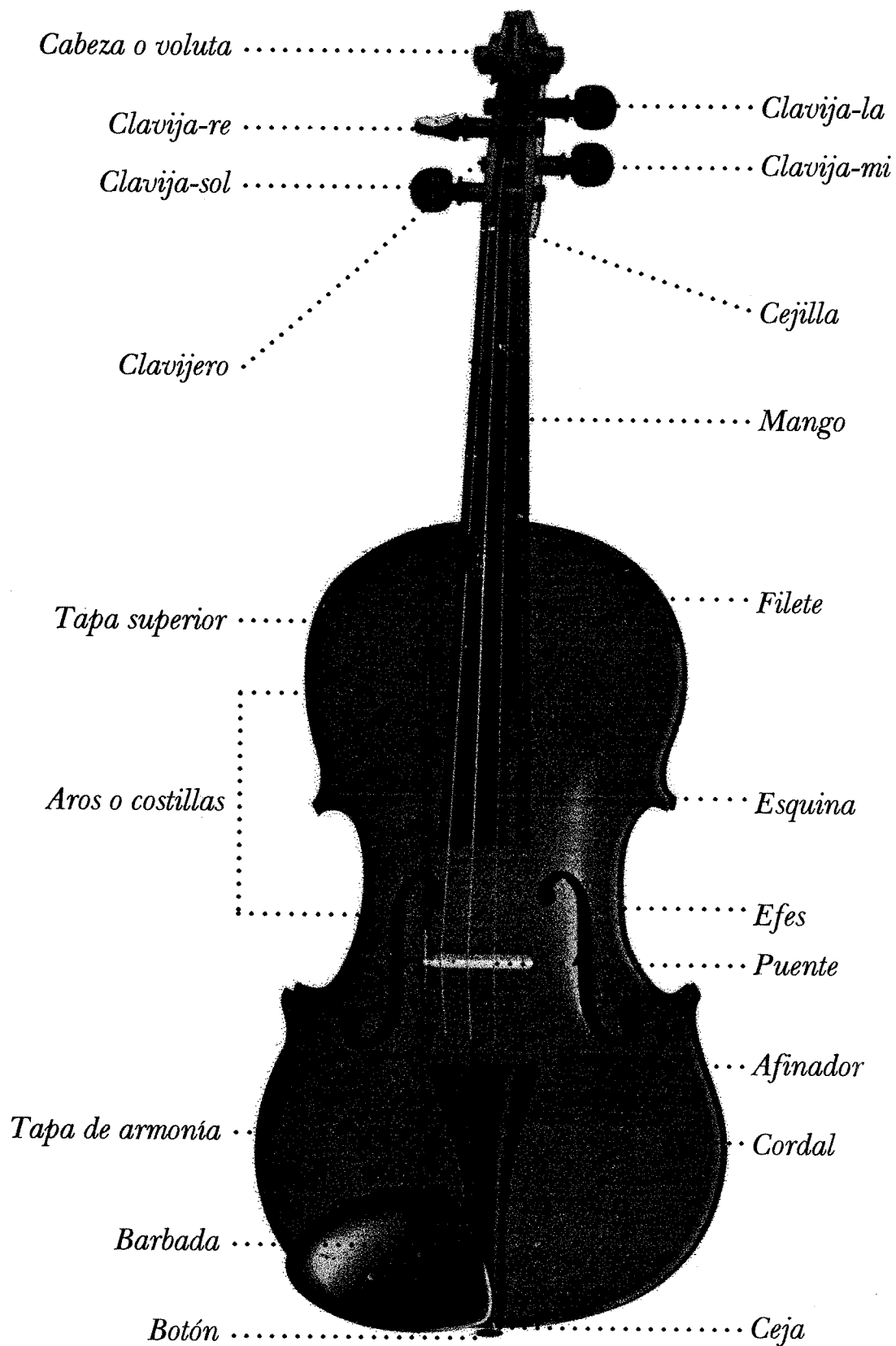
Septiembre - Diciembre

1993



- Compositores de fin de siglo: Ana Lara e Hilda Paredes
- La Fonoteca de Radio Educación. xxv aniversario
- Críticos y cronistas de la música mexicana: Aurelio Tello
- Orientación en el diseño de bases de datos bibliográficas mexicanas
- Tesis sobre música en México a nivel licenciatura

# A T R I L DE IMÁGENES



**Partes del violín moderno**

# BIBLIO MÚSICA

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

## CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa  
*Presidente*

## INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada Rodríguez  
*Director General*

Ignacio Toscano Jarquín  
*Subdirector General*

Martín Díaz  
*Subdirector de Educación e Investigación*

Fernando García Torres  
*Coordinador Nacional de Música*

Luis Jaime Cortez  
*Director del Centro Nacional de  
Investigación, Documentación e  
Información Musical "Carlos Chávez"*  
CENIDIM

## BIBLIOMÚSICA

José Francisco Moreno  
*Director*

*Consejo Editorial:* Leonor Ortiz  
Monasterio/Manuel de Elías/Elsa  
Barberena/Luis Jaime Cortez/  
Roberto Garduño

*Diseño:* Sergio Vega C.  
*Corrección:* Olga Lucía Escobar

*Portada:*  
Francisco Icaza, *Obertura*, 1994.  
Acuarela, tinta china y gouache,  
56 x 76 centímetros.

Toda correspondencia  
deberá dirigirse a:

BIBLIOMÚSICA  
CENIDIM/Liverpool 16 Col.  
Juárez/06600 México, D.F./Tels.  
592-59-53, 546-61-40 (FAX)

Registros legales en trámite

CENIDIM  
DIFUSION

# Sumario

2

Editorial

4

COMPOSITORES DE FIN DE SIGLO  
Ana Lara e Hilda Paredes  
AURELIO TELLO

31

ACERVOS  
La Fonoteca de Radio Educación.  
XXV aniversario  
MARTHA NAULART SÁNCHEZ

38

CRÍTICOS Y CRONISTAS DE LA MÚSICA MEXICANA  
Aurelio Tello  
JOSÉ FRANCISCO MORENO

48

AUTOMATIZACIÓN  
Orientación en el diseño de  
bases de datos bibliográficas mexicanas  
ROBERTO GARDUÑO VERA

54

BIBLIOGRAFÍAS  
Tesis sobre música en  
México a nivel licenciatura  
MARÍA ELBA MORENO

63

Publicaciones recientes  
CENIDIM  
DIFUSION

# Editorial

Las obras de los compositores mexicanos nacidos en la segunda mitad del presente siglo, conforman una corriente alterna de manifestaciones creativas que están dando una gran fuerza y versatilidad a la música contemporánea.

Como un ejemplo de lo anterior y con el fin de conocer la formación, trayectoria y el repertorio de obras de los compositores que hoy se ubican como los creadores de fin de siglo, presentamos dos interesantes conversaciones con Ana Lara e Hilda Paredes que realizó el también músico Aurelio Tello.

Conocer sus opiniones, desarrollo, obras y posición con respecto al quehacer musical de este momento, nos permitirá valorar y reconocer el lugar que vienen ganando los compositores de este país en el concierto inaugural del próximo milenio.

Con el afán de señalar la importante labor que desempeñan las estaciones de radio en el rescate y difusión de la música mexicana, la sección de ACERVOS nos descubre las colecciones sonoras de Radio Educación.

El presente número de *Bibliomúsica* hace un sencillo reconocimiento a esta estación radiofónica en su vigésimo quinto aniversario de transmisiones continuas. Marta Nualart, jefe de la fonoteca de dicha estación, describe la trayectoria, organización y automatización que se ha efectuado en tan importante acervo. Fonoteca que contiene una de las colecciones más significativas sobre música popular mexicana.

En el transcurso de este trabajo se registra una pequeña muestra de obras de diez reconocidos compositores mexicanos contenidas en las miles de grabaciones de la Fonoteca de Radio Educación.

La sección de CRÍTICOS Y CRONISTAS DE LA MÚSICA MEXICANA recibe con beneplácito la opinión y trabajo del músico Aurelio Tello, quien, a lo largo de casi doce años de radicar en nuestro país, ha dedicado parte de su trabajo creativo a escribir sobre las manifestaciones musicales en México.

Colaborador de las revistas *Siempre!*, *Plural*, *Artes*, *Pauta* y *Tiempo Libre*, Aurelio Tello nos ha legado un considerable bagaje de opiniones, reseñas, críticas y artículos que dan cuenta de un amplio espectro de lo que ha sucedido en los últimos diez años en la música mexicana.

Por otra parte y con el ahínco de seguir impulsando el desarrollo y aplicación de la tecnología informática en las

---



bibliotecas, fonotecas y unidades de información musical, el maestro Roberto Garduño, investigador del Centro de Investigaciones Bibliotecológicas de la UNAM, nos señala diversos aspectos relacionados con la generación de bases de datos bibliográficas en México y describe los principales parámetros que se han contemplado en su diseño.

Podría pensarse que la elaboración de tesis sobre música es de la competencia exclusiva de quienes realizan estudios musicales a nivel de enseñanza superior, sin embargo esto no es cierto.

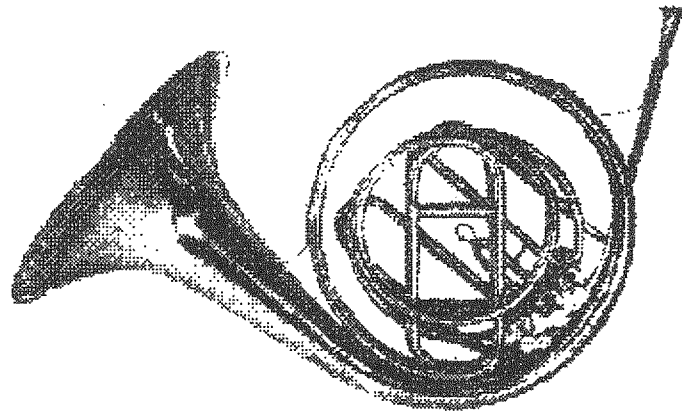
Es muy interesante observar como muchos de los estudiantes que llevan a cabo sus estudios en derecho, arquitectura, administración de empresas, historia, letras y psicología, han enfocado sus trabajos de investigación de fin de carrera sobre algún aspecto de la música y, claro está, sus relaciones con su propia disciplina.

Con el objeto de dar a conocer a los estudiantes, profesores, investigadores, compositores e intérpretes la amplia gama de tesis que tienen como tema esta expresión artística, hemos seleccionado un repertorio de trabajos que se presentaron en diversas universidades y escuelas tanto en el área de música como en otras especialidades.

Con el presente número de *Bibliomúsica* cumplimos dos años de abrir un nuevo espacio para acercarse a la música mexicana. Las perspectivas para el próximo año nos impulsan a redoblar esfuerzos, así como a buscar y valorar continuamente la documentación musical que se ha generado y se produce en nuestro país.

---

# Ana Lara e Hilda Paredes



Las obras de los compositores mexicanos nacidos en la segunda mitad del presente siglo, conforman una corriente alterna de manifestaciones creativas que estan dando una gran fuerza y versatilidad a la música contemporánea.

Conocer sus opiniones, desarrollo, obras y posición con respecto al quehacer musical de este momento, nos permitirá valorar y reconocer el lugar que vienen ganando en el concierto inaugural del próximo milenio.

POR  
AURELIO TELLO

## Conversación con Ana Lara



Ana Lara. Foto: Javier Manrique.

*Aurelio Tello: Ana, quisiera empezar porque nos hablaras de tus inicios en la música, tu vinculación con el mundo sonoro, la educación que has tenido. Y qué es lo que te ha permitido llegar a la creación musical.*

Ana Lara: Yo siempre he dicho que empecé con la música bastante tarde. En mi casa no se oía música mas que de tríos yucatecos ya que mi familia es de Yucatán. Una vez, por azar, llego a casa un piano; un cliente de mi padre se lo vendió. Entonces yo empecé a estudiar piano como a los diez u once años, me gustaba mucho, me pasaba mucho tiempo con el piano, luego entré a estudiar a una academia y de allí pasé al Conservatorio; tendría 17 o 18 años.

*Tengo entendido que fuiste alumna de Humberto Hernández Medrano, uno de los músicos provenientes del Taller de Composición de Carlos Chávez.*

Sí, yo estudié varios años contrapunto y fuga con él, pero no en el Conservatorio, sino fuera. A mi me interesaban todas estas cosas técnicas, pero cuando comencé a estudiar con Humberto no pensaba que quería ser compositora. Yo sólo quería aprender contrapunto. Ya en el conservatorio, donde estudié piano y después canto, decidí que me interesaba este mundo de los sonidos, sobre todo cuando empecé a estudiar contrapunto y fuga, y, paralelamente, armonía, que para mi fue un descubrimiento de que yo podía escuchar los sonidos antes de escucharlos físicamente...

*... Antes de escribirlos incluso...*

Exactamente, yo decía, "bueno, esta sonoridad se me ocurre" y después era así, como buscarlos, "ah, si son estos!". Fue entonces que empecé a estudiar composición con Mario Lavista y Daniel Catán, en 1982. Con Daniel muy poquito porque él se retiró del Conservatorio. Me quedé con Mario hasta 1986. En 1985 estuve un año en el Cenidim, estudiando con Federico Ibarra en el taller que dirigía. De alguna manera, toda la formación que yo he tenido ha estado muy ligada a la tradición de Carlos Chávez: con Humberto Hernández Medrano, con el mismo Mario, con Federico que, según tengo

entendido, trabajaba en forma similar a la de Carlos Chávez.

*¿Y qué es lo que ha sido más decisivo de cada uno de tus maestros, qué has incorporado de ellos como mecánica de trabajo, como disciplina, como orientación, como actitud?*

Yo creo que lo más importante para mi fue cuando empecé a estudiar con Mario y con Daniel ya que ellos me dieron una visión de la música que para mi era totalmente nueva. Yo había estudiado todas la materias técnicas, armonía, contrapunto, pero nunca entendí exactamente

para qué eran todos estos estudios, para qué me servía saber que del quinto iba al primer grado, y del primero al cuarto, y del cuarto a lo que sea. Mario y Daniel me enseñaron la poética musical y eso para mi fue un hallazgo que me ha marcado toda la vida. Con Federico Ibarra lo que aprendí, sobre todo, es el rigor, esa manera muy sistemática de trabajar y tener un cuidado absoluto de cada cosa que uno escribe.

*Entonces, tu inclinación hacia la composición fue, en todo caso, un descubrimiento de la posibilidad de construir música, no eso que, a veces apriorísticamente, llamamos "la vocación de crear", "la vocación de inventar"...*

No, no, sinceramente pienso que no fue una decisión, yo no tomé ninguna decisión. La música me fue llevando por ese camino y me hizo, de alguna forma, apartarme de los otros que yo pensé que eran los míos: el piano, el canto, ya que yo quería ser cantante. De pronto, lo más importante fue eso otro, pero yo nunca tuve que tomar ninguna decisión.

*Fue simplemente entregarse a una opción que se te abría. ¿Cómo te sientes ahora después de...? ¿cuantos años...? Muchos ya ...*

Ya muchos años. Yo creo que no podría hacer otra cosa, es la manera en que puedo expresar lo que siento, lo que pienso.

En este momento siento que la música está tomando un giro diferente para mí, lo veo desde otro punto de vista, hay cosas que me interesan del mundo, del universo y que yo siento que se reflejan muy bien en la música.

*¿Cómo defines la música de estos últimos años? Digamos de mediados de los ochenta hacia la época que estamos viviendo, que es cuando aparece una generación de compositores, si es que acaso se pueda hablar de generación, con una propuesta sonora diferente de aquella que hemos heredado de la vanguardia de los años sesenta, mas caótica, con una actitud mucho más de ruptura, más disidente frente a los convencionalismos. A partir de los años 84-85 aparece un bloque joven de compositores que tiene algo distinto que decir. Creo que tú estás ubicada ahí. Me gustaría, pues, saber tu opinión de la labor que realiza esta generación.*

Fueron varias cosas: en primer lugar, se formó este grupo en el Conservatorio, alumnos todos de Mario Lavista. Trabajábamos mucho y muy fuerte. Y no solamente había compositores, sino mucha gente que quería hacer cosas por la música, que quería organizar, darle un curso nuevo a la música mexicana. Cuando empezamos a estudiar en el Conservatorio creo que nos sentíamos todos en desventaja con respecto a los otros compañeros músicos. Los pianistas, los violinistas que tenían un foro, y los compositores jóvenes no lo tenían. De hecho, no había compositores jóvenes; al menos así lo sentíamos nosotros. Los compositores ya eran los consagrados ....

*... Los que habían nacido alrededor de los años cuarenta...*

Y los más jóvenes no estaban. Hilda no estaba, Javier no estaba Arturo no estaba; entonces había ese vacío muy grande y sentimos que, realmente, nosotros éramos el futuro de la música. Creo que ese grupo, sobre todo en un principio, estaba obviamente muy influenciado por la música y el pensamiento de Mario. Con los años, unos se han quedado en esa línea, pero hay otros que están yendo por caminos muy distintos. Es notable también pensar que de esa generación, de ese grupo que se formó en el Conservatorio, prácticamente todos somos compositores en ejercicio. No es el caso del taller del Cenidim donde había gente también talentosísima y muy trabajadora y que por alguna razón desaparecieron: Jorge Paz no volvió a escribir nunca más, Rodolfo Ramírez eventualmente escribe; pero gente que esté produciendo obra tras obra no la hay.

*... No son compositores en el sentido que Copland hablaba del compositor profesional, es decir, aquel que siempre está componiendo aunque no escriba música. Copland decía que uno siempre está inventando y que llegar a la concreción de la*

*partitura no es mas que el resultado de haber estado inventando música todo el tiempo.*

Además, yo siento que nuestra generación fue la primera después de la vanguardia. Siempre he pensado que la vanguardia es más o menos como la adolescencia en la música, una etapa de rupturas, y nosotros teníamos que reconstruir algo, o mas bien empezar desde otro punto de vista. Nosotros ya no teníamos porqué luchar en contra de nada, ya todo estaba roto, pero entonces podíamos recuperar lo que nosotros quisiéramos de esto que había pasado.

*La vanguardia caminó por un proceso de deconstrucción del lenguaje. La generación de ustedes... ¿reconstruyó lo deconstruido?*

De alguna manera sí, pero además con la libertad que se se dio gracias a la vanguardia.

Ahora puedes recuperar de todos lados y no solamente en México, sino en todo el mundo, porque de ahí empezó a aparecer el neorromanticismo, todos los neos. O se puede ahora incorporar la música del rock, o el son, o lo que sea en la música contemporánea, en la música mística. Ahora todo es válido, pero, en el sentido contrario de lo que hay en la vanguardia, es para construir algo. Además, en esta generación existe el deseo de expresar una vez más algo a un público y darle la importancia que tiene. Tú como compositor lo que quieres es tener una comunicación, que tu espíritu y tu mente se reflejen de alguna manera.

*La vanguardia radical de los años sesenta de los países centroeuropeos, que tienen una tradición tan larga y tan pesada sobre los hombros, tuvo una repercusión en todo el mundo. Por ello, se acabaron recusando los nacionalismos y cualquier uso de elementos de color local que pudieran darle a la música un matiz regional. Que a partir de los años ochenta, todos estos elementos han regresado a la música y le han vuelto a dar una frescura que el movimiento vanguardista no tuvo. Creo que la desesperación de los creadores de los años sesenta se contagió a todo el mundo, pero no necesariamente respondió a las mismas motivaciones. Así que la actitud de los compositores de los países no europeos, de America, de Asia o de Africa, está, en este momento, devolviéndole a la música un frescor que se había acabado con las actitudes vanguardistas. Entre otras cosas, la música de vanguardia perdió su contacto con el público.*

Totalmente

## Catálogo de obras

- *In memoriam* (1985)  
flauta en sol y cello.  
Estreno: 27 de junio de 1985. México, D.F., Palacio de Minería; Guillermo Portillo, Violonchello; Bozena Slawinska, flauta.
- *Hacia la noche* (1985)  
flauta.  
Estreno: 26 de febrero de 1986. México, D.F., Conservatorio Nacional de Música; Guillermo Portillo, flauta.
- *Dos estudios* (1986)  
piano.  
Estreno: 27 de agosto de 1986. México, D.F., Museo Nacional de Arte; Eduardo Marín, piano.
- *Arcos* (1986-1987)  
cuarteto de cuerdas.  
Estreno: 15 de septiembre de 1992. USA, Kentucky; North Recital Hall de la
- University of Louisville, School of Music; Cavani String Quartet.
- *Entre los rayos del sol* (1988)  
arpa y contrabajo.  
Estreno: 1988, Polonia, Varsovia; Academia de Música Federico Chopin; Andrea Puente, arpa y Tadeusz Wielecki, contrabajo.
- *La Vispera* (1989)  
orquesta.  
Estreno: 4 de diciembre de 1992. México, D.F., Palacio de Bellas Artes; Orquesta Sinfónica Nacional, Enrique Diemecke,
- director.  
Edición: México; Universidad Nacional Autónoma de México y Ediciones Mexicanas de Música (en preparación).
- *Icaro* (1989)  
flauta tenor de pico.  
Estreno: 11 de noviembre de 1989. México, D.F., Ciclo De Natura Sonoris; Horacio Franco, flauta.  
Grabación: Música mexicana para flauta de pico. Horacio Franco, flauta. México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1993. (SONOPRESS 2-6135-1)

Ana, ¿por dónde transitan tus búsquedas personales?

Yo cuando compongo no estoy pensando en el público, o estoy pensando desde mi propio punto de vista, es decir el público soy yo...

*El público es un factor, evidentemente. Quizá sería bueno recordar eso que decía García Márquez: "yo escribo para que me quieran mis amigos", es decir que él crea pensando en un público absolutamente cercano a él. Pero cuando te menciono todos estos detalles y te hablo de tus búsquedas es porque hay todo un conjunto de elementos en el entorno del compositor que han sido totalmente replanteados y revisados...*

... Sí, a eso me refería precisamente, cuando digo que el primer público soy yo misma, porque siento que si hay cosas que me interesan a mi, seguramente hay alguien más a quien le interesen también. Una cosa tan simple: si a ti te gusta tu música, pues que bueno, porque no siempre nos gusta nuestra música. A partir de ahí, si te interesa, de alguna manera tienes la certeza de que alguien se va interesar en lo que tú estás diciendo. En ese sentido, para mi es importante ser honesta conmigo misma porque de esa manera seré honesta con el público. A mi sí me importa tener una comunicación y me halaga y sorprende mucho cuando alguien se siente identificado, le gusta o le inquieta algo que yo escribo.

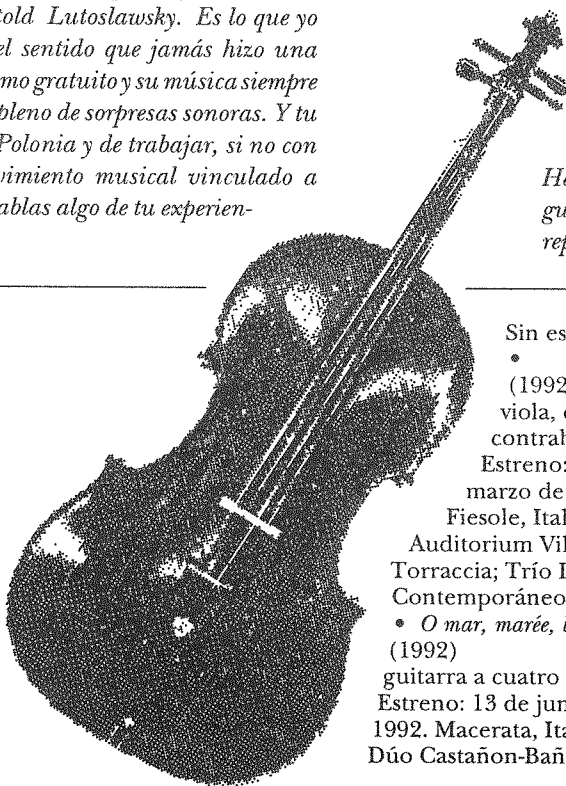
*Al margen de las vanguardias, de las rupturas, donde han habido actitudes muy extremas respecto a la tradición que había llegado hasta Stravinsky y Schoenberg, por citar dos pilares de la música de este siglo, han existido lo que yo llamo "compositores serenos", es decir, ciertos creadores que, por encima de las modas, de las rupturas, y de las vanguardias, mantuvieron vivo el sentido de crear una música que se expresara en sus propios terminos, que mantuviera su propia lógica, su propia coherencia y que no renunciara a lo que nunca había sido ajeno a la música, que es el afán de experimentación. Hay un músico entrañable y admirable para todo aquel que haya vivido los avatares de este siglo que es Witold Lutoslawsky. Es lo que yo llamo un "músico sereno" en el sentido que jamás hizo una concesión a ningún vanguardismo gratuito y su música siempre nos está entregando un mundo pleno de sorpresas sonoras. Y tu has tenido la suerte de vivir en Polonia y de trabajar, si no con él, por lo menos cerca del movimiento musical vinculado a Lutoslawsky. ¿Por qué no nos hablas algo de tu experiencia en Polonia?*

En primer lugar te voy a contestar una pregunta que no me hiciste pero que todo mundo me hace, y es, por qué elegí Polonia. Más que ir a buscar un maestro, un buen maestro de composición (yo ya tenía uno aquí, porque Mario es excelente maestro), para mi era muy importante el ambiente musical y cultural y, en ese sentido, Polonia es uno de los países que tiene una tradición muy fuerte musicalmente hablando y, precisamente, la música de los últimos años de Polonia tenía una riqueza y una variedad impresionante. Por supuesto que uno piensa "voy a trabajar con Lutoslawsky o con Penderecki" y resulta que ellos están muy ocupados haciendo sus cosas. Afortunadamente, era mucho más sencillo tener un contacto más o menos cercano con Lutoslawsky que con Penderecki. Además, musicalmente, a mi me atrae más Lutoslawsky. Cada vez que llegaba él a Varsovia, se organizaba, en la academia donde yo estudiaba, un concierto con música suya con la orquesta de la escuela que era espléndida y él la dirigía. Para mi era sensacional, yo iba a todos los ensayos y a veces tenía oportunidad de platicar con él. Fui a cuanta conferencia dio. Lo que me sorprendía de Lutoslawsky es que era exactamente como su música: un hombre íntegro, un artista íntegro, que, como dices tú, nunca hizo una concesión, siempre tuvo un lenguaje propio, sus intereses eran muy claros y de ahí no se movió jamás. En sus últimas obras, como el *Concierto para piano y orquesta*, que es una maravilla, Lutoslawsky está al cien por ciento, pero estás oyendo ahí a Szymanovsky, a Chopin, estas oyendo a toda la historia pianística de Polonia...

... Sintetizó, pues, toda una tradición. El siempre fue parte de una tradición y quizás por eso fue un "músico sereno" porque entendió que la única manera de superar y de mantener viva una tradición es partiendo de ella y transformándola.

Otra de las cosas que para mi fue muy importante descubrir en Polonia es que para ser un compositor contemporáneo no tenías que ser un compositor de vanguardia. No tenías que estar rompiendo nada, y podías permitirte ... ser lírico... ser muchas cosas...

*Habría que preguntarse qué quiere decir vanguardia en la música. No recuerdo quien reprochaba el uso de este término militar en la*



Disco compacto, 5ª pieza.

- *Saga* (1990) arpa. Estreno: 1991. México, D.F., Ciclo De Natura Sonoris; Andrea Puente, arpa.
- *Alusiones* (1990) contrabajo. Estreno: El primer movimiento el 13 de mayo de 1989; Brzeg, Polonia, Tadeusz Wielecki, contrabajo. La obra completa el 25 de octubre de 1990.
- *Desasosiego* (1991-1993) mezzo y orquesta de cámara.

Sin estrenar.

- *Vitrales* (1992) viola, cello y contrabajo. Estreno: 8 de marzo de 1992. Fiesole, Italia; Auditorium Villa La Torraccia; Trío Italiano Contemporáneo.
- *O mar, marée, bateaux* (1992) guitarra a cuatro manos. Estreno: 13 de junio de 1992. Macerata, Italia; Dúo Castañon-Bañuelos.

• *Titilen, apáticas estrellas* (1992)

- cuarteto de clarinetes. Sin estrenar.
- *Pegaso* (1992) clavecín. Estreno: 10 de noviembre de 1992. México, D.F., Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes; Lidia Guerderof, clavecín.
- *Angeles sin llama y hielo* (1993-1994) orquesta. Sin estrenar.

*música. En francés probablemente tenga cierto sentido, estar avant garde, pero especialmente en español resulta un término impropio.*

Yo me refería a la vanguardia en el sentido como lo usamos normalmente, como movimiento de ruptura...

*... Y es el que esta adelante...*

*... Aunque ahora ya no se le da esa connotación. Ahí sí estoy totalmente de acuerdo contigo porque la vanguardia se quedó en el pasado...*

*... Se quedó en la retaguardia, se ha vuelto parte de lo establecido. Creó códigos que se volvieron académicos y un lenguaje musical que era, en cierto modo, excluyente y descalificador de las búsquedas de otros compositores que no tenían razón para estar en ese tipo de movimiento.*

Si. Entonces, te digo que yo conocí muchísimos compositores excelentes en Polonia que tenían un lenguaje muy personal y se permitían hacer melodías y armonías maravillosas sin ser neorománticos, ni neoclásicos. Eran otra cosa. A mi eso me dio mucha tranquilidad. Yo sentí que a partir de ese momento tenía que escuchar mi voz, la mía, y empezar a buscar...

*... Y a fabricar la música que te gustaría oír...*  
Exactamente

*... Que es lo que yo creo ha caracterizado a la generación de compositores que se han impulsado a partir de los ochenta.*

Yo recuerdo las angustias que tenía cuando empezaba a escribir mis obras. Me enfrentaba a dos tendencias muy fuertes: una, que es dejarte llevar por tus sentimientos y escribir esas líneas maravillosas, ese romanticismo; y la otra, que tienes que ser contemporáneo y entonces, había miles de clichés y miles de cosas que te aseguraban, o al menos eso creía yo, un lugar contemporáneo en la música. Pero era un choque y muchas veces por eso no me gustaban mis obras. Porque no me decidía por ninguna de las dos cosas. Yo creo que, bueno, por el trabajo, por la experiencia, te das cuenta que hay una manera intermedia...

*... No hay una obligación de ser contemporáneo...*

*... No, no la hay...*

*... Uno es contemporáneo porque no puede sustraerse al entorno, al medio, no puedes sustraerte a las influencias, a los sonidos que te trae tu tiempo. Simplemente, forman parte de ti. El "querer" ser contemporáneo es postizo.*

Absolutamente, y es una postura muy natural cuando uno empieza.

*En tu trabajo como creadora, como compositora, ¿cómo estableces tu relación con la tradición mexicana? porque yo creo que sí se puede hablar de una tradición, especialmente en el siglo XX donde aparecen esos dos pilares fundamentales de la creación musical que son Chávez y Revueltas. Y es alrededor de ellos y después de ellos que se puede hablar realmente de una vida creativa madura, sólida, en México. ¿Cuál es tu relación con esa tradición?*

Yo creo sinceramente que tradición, tradición en el sentido europeo, no existe. Porque yo vi, por ejemplo, que en el conservatorio en Polonia, la gente estudiaba a

sus contemporáneos, a Szymanowsky, a Penderecki, y aquí no tenemos eso. Aquí la tradición es una cosa que uno aprende ya cuando está en vías de formación. Ya cuando más o menos, está formado. Por supuesto que conozco de la música de Chávez para acá, pero yo no me siento tan ligada a ella tan profundamente, como a la de la generación de Mario...

*A la mas cercana ... a los compositores mas próximos a tí...*

Si, a los que yo conocí, con los que he convivido. Ellos a su vez, tienen una influencia directa de Chávez y, a través de ellos, esta tradición ha llegado hasta mi. Hasta ese punto sí. Pero yo siento que los intereses de mi generación están muy alejados de lo que eran los fundamentos de Revueltas y de Chávez.

*¿Qué caracteriza, como actitud estética y como medio de expresión, a la generación tuya?, ¿qué los une, qué los desune?*

Creo que una de las características de la música mexicana, de Chávez para acá, es que cada quien tiene una voz muy distinta. Precisamente porque éramos estudiantes de diferentes edades, de diferentes generaciones y de intereses muy distintos se ha hecho evidente que no hay una escuela, no hay una generación, yo creo que esa es la riqueza de esta generación, que cada quien va por caminos muy distintos unos de los otros.

*¿No encuentras puntos de coincidencia, perfiles comunes? Por ejemplo, una generación como la de los sesenta, la de concretamente Enríquez, Quintanar, Gutiérrez Heras, etc., supero el nacionalismo. Y esto no fue solamente una actitud declarativa. Sus obras son la mas perfecta crítica al nacionalismo de tarjeta postal. Yo creo que los compositores que aparecen a mediados de los ochenta, como es el caso de ustedes, recuperan una capacidad expresiva que muchas de las obras de la vanguardia no tenían. Si, yo en eso siento que nosotros podemos recuperarlo todo, no nos da miedo utilizar todas las técnicas, las pasadas, las presentes y las futuras, de ser líricos como dices, de reflejar cosas muy humanas.*

*Y de otro lado, también veo que existe la búsqueda de un cosmopolitismo, pero de manera diferente a la vanguardia de los sesenta.*

Si, bueno, pero también hay otra cosa: eso que te dicen de que, de pronto, tu música se oye muy europea. Creo que a estas alturas de la vida uno ya no puede poner estas definiciones tan claras como tal vez si se podían hace veinte años. Y precisamente, porque ahora hay tantas maneras de acercarse a la música, hay tantos países, y todo influye en la tuya y eso nos ha hecho más cosmopolitas, porque el mundo es así ahora.

*En ese sentido, creo que las tendencias de globalización en el mundo se van reflejando en las expresiones artísticas. Yo recuerdo, a raíz de "los Días Mundiales de la Música" hubo un concierto del pianista Michael Finissy. Con piecitas muy cortas de compositores de muchos países, y que a mi me parecía el más perfecto concierto de la época de la globalización, la obra de un japonés no era distinta de la de un noruego, o la de un sueco...  
... Finalmente estamos hablando de una expresión artística y lo que expresa el arte es el espíritu, no tu región...*

*Creo que estos acercamientos se han dado también porque hoy en*

*día hay un mayor y mejor dominio de las técnicas de composición. La impresión personal que yo tengo es que hoy se compone en México mucho mejor que hace 100 años u 80 años, se compone con menos sentido de la fórmula, pero con mas dominio, con mas conciencia del sonido y de la manipulación de él. ¿Como criticas o como ves tú el proceso formativo de los compositores en México?*

Te puedo hablar del proceso que pase yo. Tuve dos maneras muy distintas de trabajar la composición, una con Mario Lavista y otra era Federico Ibarra, que son dos polos opuestos. Con Mario trabajabamos más la poética, era muy importante, más que la forma, y él nos solucionaba muchos problemas formales, nos ayudaba. En el caso de Federico, era una manera de ver la música con una frialdad impresionante, notar los errores y hacerte absolutamente responsable de cada nota que tú estabas escribiendo. Mientras que con Mario era "mucho mas suave" el asunto, Federico nunca te iba a solucionar absolutamente nada. Las dos cosas estan bien, yo creo que la coincidencia de que estuvieran ellos dos como únicos maestros de la gente de mi generación reanimó el mundo de la composición en México. Los dos son excelentes y normalmente uno se pasaba de un maestro a otro. Creo que hicieron una excelente combinación y gracias a ellos ahora puede haber mas de un compositor en cada una de las escuelas...

*Juntos serían la perfecta combinación de inspiración y transpiración...*

Si, absolutamente, si no hubiera sido por ellos realmente la música en México estaría en otro lado, no se si mejor o peor, pero ellos nos dieron esta formación muy sólida. Era una cosa terrible ver que en el Conservatorio había un solo maestro que era Mario y en la Nacional de Música un solo maestro que era Federico, y no había más. Si alguien no podía trabajar ni con Mario ni con Federico estaba perdido. Creo que es una gran ventaja la que tienen los mas jóvenes ahora de poder elegir el maestro de composición que quieren tener.

*¿No había otros maestros de composición en la Nacional de Música, antes de Federico?*

No sé, yo soy del Conservatorio.

*¿Y en el Conservatorio?*

En el Conservatorio jamás. Mario era el único, y había el problema de que si iba o no iba, y yo empecé a estudiar con él, y Mario efectivamente iba muy irregularmente, pero no lo culpo, porque en el momento en que nosotros nos empezamos a conformar como grupo y empezamos a trabajar, entonces Mario se comprometió con nosotros.

*Es que quizá encontró, por fin, un espacio fértil, un conjunto al cual verdaderamente formar, es decir, alguien en quien dejar esa sabiduría que posee Mario...*

Si, la generación anterior a la nuestra no se comprometía y nosotros estábamos todos muy comprometidos..

*... Es que la composición es un compromiso al cien por ciento o no es compromiso, no se puede ser compositor de domingo...  
No.*

*Hablando de tu obra, ¿cómo defines los elementos que forman parte de tí, qué aspectos te interesa tratar técnicamente, y qué aspectos incorporar como lenguaje?*

A mi me interesa mucho el timbre, yo siento que a través de él puedo expresarme mejor. Me interesan tambien las nuevas técnicas instrumentales porque te amplía muchísimo el espectro. Otra de las cosas que para mi es importante, incluso para trabajar con el timbre, es la armonía. Yo he trabajado últimamente con una armonía bastante estática pero que te permite trabajar el timbre, incluso rítmicamente. El sonido tiene un ritmo interior, que a lo mejor no es perceptible inmediatamente. Tu estás oyendo que está pasando algo adentro aunque aparentemente no esté pasando nada afuera. Esto para mi es importante, creo que eso es lo fundamental en la música.

*En tus obras hay una incorporación estructural de la parte tímbrico-experimental del instrumento. Una forma de tocar, una forma de articular el sonido, una forma de soplar, o de obtener determinadas sonoridades, tiene que ver con elementos estructurales de la obra. Ese aspecto está determinando un contenido y un continente, está determinando una sección específica de la obra.*

Si

*¿No estoy equivocado en eso?*

No

*También siento que hay una actitud meditativa sobre el sonido. Esa aparente quietud de la música, está implicando una vida interna en cada una de las instancias sonoras, como si hubiera un conjunto de movimientos en cono, en pirámides. El resultado global puede darnos una sensación muy lírica, una imagen muy lírica de la música.*

Si, mira, yo el otro día leí una cosa de Giacinto Scelsi que refleja mucho mi propio pensamiento de compositor. El dice que, aunque uno escuche una nota, lo que está escuchando es un cuerpo sonoro, como una esfera. En cualquier esfera hay un centro, un corazón, y uno tiene que llegar al corazón de ese sonido y yo siento que para mi es eso. Yo estoy trabajando con sonoridades, pero lo que quiero es llegar al corazón de eso. Para mi siempre ha sido una cosa muy difícil elegir la armonía precisamente por eso, por que una armonía mas o menos tradicional te limita, tienes que trabajar de una manera, no se si decir mas tradicional, pero que te lleva a patrones tal vez ya conocidos. Y a mi eso en lugar de darme tranquilidad me preocupa y por eso elijo este tipo de armonías que son estáticas, porque entonces me da la oportunidad de trabajar hacia dentro.

*¿Eliges el acorde porque eso representa un timbre? Esa es la impresión que yo tengo de tu música.*

Exactamente, que cambia y a lo mejor, para mi es muy



difícil juzgarlo porque yo lo tengo adentro. No sé qué pensarás tú, pero en esa obra de orquesta que te grabe, la última, hay cinco notas de principio a fin. Yo no lo siento aburrido, aunque sean las mismas cinco notas todo el tiempo porque sé que están pasando muchas cosas adentro y por la instrumentación oyes los armónicos, que eso es para mí una cosa fascinante...

... Y eso, lógicamente, te lleva a resultados tímbricos. ¿qué otras cosas alimentan tu actitud o tu trabajo creativo? Yo se que tu amas mucho la poesía, tienes cierta relación con la pintura. ¿Qué intereses hay alrededor de tu trabajo creativo? Hay muchos. Por supuesto esta la literatura, la pintura, la filosofía también. En estos momentos, por ejemplo, yo tengo mucho interés en la alquimia, la transformación y, una vez más, ahí entra eso que decíamos del timbre como un solo acorde. Como un solo timbre puede transformarse de una cosa a otra muy distinta, a través de él mismo.

No se me había ocurrido pensar en la alquimia, pero yo tenía una visión caleidoscópica de tu música, y sin embargo nunca habría pensado que esto podría venir de este interés tuyo por la alquimia. ¿Qué tanto ha influido la literatura en tu música?

Bueno sí ha influido mucho, pero tanto como la pintura...

¿Desprendes ideas de las lecturas?

Algunas veces sí, pero no siempre. En el caso de los Angeles para orquesta sí porque leí unos sonetos que yo tenía y a partir de ellos hice una obra; en el caso de otras obras, mas bien es al revés: yo hago la música y luego el texto me acompaña, luego el texto aparece y sucede que ese texto queda perfecto con la obra. No diría que me apoyo en los textos normalmente.

¿Cómo eliges los títulos de las obras?

Normalmente, ya una vez compuesta la obra. Empiezo a leer todo y a ver que es lo que me llama...

¿Y no piensas en títulos abstractos como sonata, divertimento, concierto?

... Normalmente lo hago al revés porque pienso que si tengo un título entonces me estoy limitando. Yo prefiero dejar que la música fluya naturalmente, y después digo, "a ver a que me suena". Normalmente me cuesta mucho trabajo ponerle títulos a las obras.

Es que un título condiciona al auditor, y el arte de los sonidos no se tiene que expresar con palabras, sino uno escribiría textos...

... Así es ...

... La música tiene su vida propia, pero un título puede ayudar a encontrar un sentido.

Sí estoy totalmente de acuerdo, y por eso me cuesta tanto

trabajo, porque adecuar en palabras lo que yo escribí en música no es mi medio.

*El punto final de la entrevista: tus proyectos. Yo creo que para una compositora joven como tú, con por lo menos una década de trabajo implica haber encontrado un sendero que te empuja hacia proyectos mas grandes, mayores.*

Te voy a decir una cosa. Me acuerdo que cuando yo estaba estudiando composición pensaba que todas las angustias que tenía cada vez que empezaba una obra se me iban a quitar con la experiencia. Y pasó muchos años y yo no sentía que se me quitara nada esa angustia, pero lo mas lindo es que un día Federico Ibarra estaba contando que le ocurría eso mismo que yo sentía. Y entre más pasan los años, uno tiene peores angustias e incertidumbres. En ese sentido sigo igual, con esa angustia. Pero ya en cuestiones de trabajo más concreto, tengo la residencia en la Sinfonica Nacional y eso me permite trabajar con la Orquesta, que de otra manera sería muy difícil. Y también es muy difícil involucrarse en un trabajo tan árduo como es una obra de orquesta si no tienes futuro...

... Si no está garantizada la ejecución, la interpretación de la obra...

Tengo algunos encargos: uno del Quinteto de alientos de la Ciudad de México, otro de New York y algunas otras cosas que están aun por verse. Yo siento que la música mexicana está alcanzando un lugar, sino importante, al menos notable en el resto del mundo y la gente se empieza a interesar por lo que nosotros empezamos a decir.

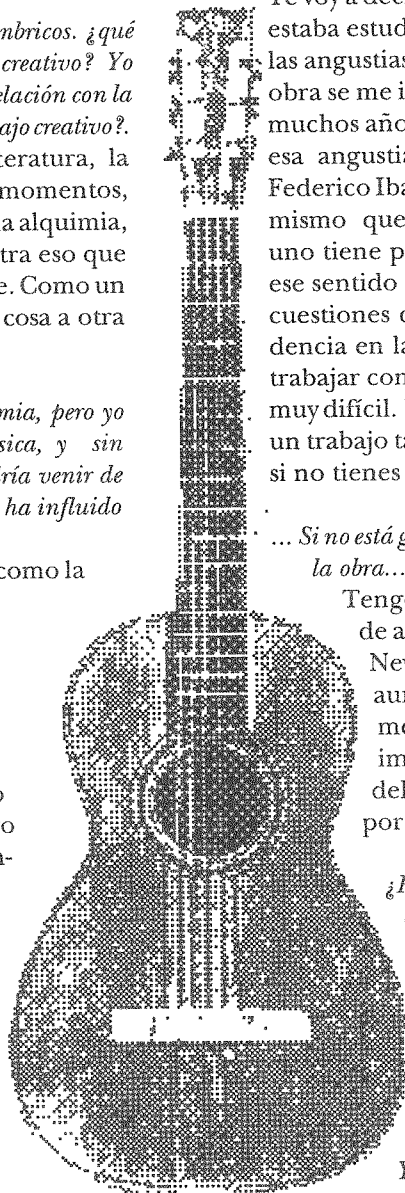
¿Proyectos inmediatos de creación de obras específicas?

El Quinteto de alientos que me encargó el Quinteto de la Ciudad de México, está otra obra que van a estrenar hasta 1996 en Stony Brook, tengo lo de la Sinfonica Nacional que espero yo que en este año se estrene: *Los Angeles*.

Y la tentación que es cada vez mas notoria en este país, ¿tú también harás una ópera?

Para que yo haga una ópera faltan muchos años, pero sí. Tengo incluso un texto que me gustaría mucho utilizar para una ópera, pero, te digo, tendrían que pasar muchos años antes de que yo me decidiera. Es un texto de Chejov que se llama *El monje negro*. Una vez por azar me enteré que era el mismo texto que Shostakovich quería utilizar para su última ópera, que no escribí nunca. Es realmente fantástico porque es un cuento en el que la música está presente todo el tiempo. Nunca se habla de música pero siempre está. Esa cosa de la locura también me interesa porque la locura es una manera distinta de ver las cosas.

Ana, te agradezco tu tiempo, tu disposición para conversar, y quiero augurarte mucho éxito.



TRAS LA VENTANA  
(Último movimiento de la obra PEGASO)  
CLAVECÍN SOLO

Presto

ANA LARA

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of chords. A dynamic marking *p* (piano) is placed below the first measure, and a dynamic marking *f* (forte) is placed below the second measure, with a wedge-shaped line indicating a crescendo between them.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic and chordal material from the first system. The lower staff continues the bass line. There are some specific articulation marks, such as upward-pointing arrows, under certain notes in the lower staff.

*no sincronizar*

The third system of musical notation consists of two staves. Both staves contain a sequence of eighth notes, creating a rhythmic pattern. The system concludes with a double bar line and a 2/4 time signature.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a series of five-note chords, each marked with a slur and the number '5', indicating a quintuplet. The lower staff contains a corresponding bass line with eighth notes and rests.

First system of musical notation, featuring a grand staff with two staves. The music is in 4/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff contains a melodic line with slurs and ties, while the lower staff provides harmonic accompaniment. The system concludes with a repeat sign and a final piano (*p*) dynamic marking.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with two staves. The music is in 4/4 time and includes a repeat sign. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a bass line with chords. The system ends with a repeat sign.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with two staves. The music is in 4/4 time and begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a bass line with chords. The system ends with a repeat sign.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with two staves. The music is in 9/8 time and begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a bass line with chords. The system ends with a repeat sign.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with two staves. The music is in 2/4 time and includes a repeat sign. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a bass line with chords. The system ends with a repeat sign.

First system of a musical score, consisting of two staves. The left staff is in bass clef and the right in treble clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/8, which changes to 2/4 in the second measure. The music features complex chordal textures and melodic lines.

Second system of the musical score. It begins with the instruction *rit.* (ritardando) and ends with *a tempo*. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. The time signature is 2/4. The music includes a section marked *Sya-* with a dashed line above it, indicating a specific performance instruction.

Third system of the musical score. It starts with the instruction *loco* and a dynamic marking of *p* (piano). The second part of the system is marked *no sincronizar* (no synchronization). The time signature is 4/4. The music consists of rhythmic patterns and melodic fragments.

Fourth system of the musical score. It is marked *pensativo con sord.* (pensive with mutes) and has a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The time signature is 4/4. The music features a steady, rhythmic accompaniment with a melodic line in the upper register.

Fifth system of the musical score. The time signature is 3/4, which changes to 2/4 and then back to 4/4. The music continues with rhythmic and melodic development.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of eighth-note patterns in both hands. The right hand includes three triplet markings over groups of three notes.

*accelerando.* ..... *a tempo I*

Second system of musical notation. The right hand is marked *8va*. The tempo changes from *accelerando* to *a tempo I*. The music features eighth-note patterns in both hands.

(8va) ..... 8va

Third system of musical notation. The right hand is marked *(8va)* and *8va*. The dynamic marking *fp* is present. The music features eighth-note patterns in both hands.

(8va) ..... loco

Fourth system of musical notation. The right hand is marked *(8va)* and *loco*. The dynamic marking *fp* is present. The music features eighth-note patterns in both hands.

Fifth system of musical notation. The right hand features a sixteenth-note run with a *6* (sixteenth) and a *5* (fifteenth) fingering. The left hand features a sixteenth-note run with a *5* (fifteenth) and a *5* (fifteenth) fingering. The dynamic markings *pp* and *f* are present.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a five-measure melodic run in the treble clef, marked with a '5' above it. The bass clef contains a sequence of chords and single notes. The system concludes with a dynamic marking of *p*.

Second system of musical notation, primarily in the bass clef. It features a sequence of chords and single notes. A dynamic marking of *pp* is present at the beginning of the system.

Third system of musical notation, primarily in the bass clef. It features a sequence of chords and single notes. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation, primarily in the bass clef. It features a sequence of chords and single notes. A dynamic marking of *ff* is present at the beginning of the system.

Fifth system of musical notation, primarily in the bass clef. It features a sequence of chords and single notes.

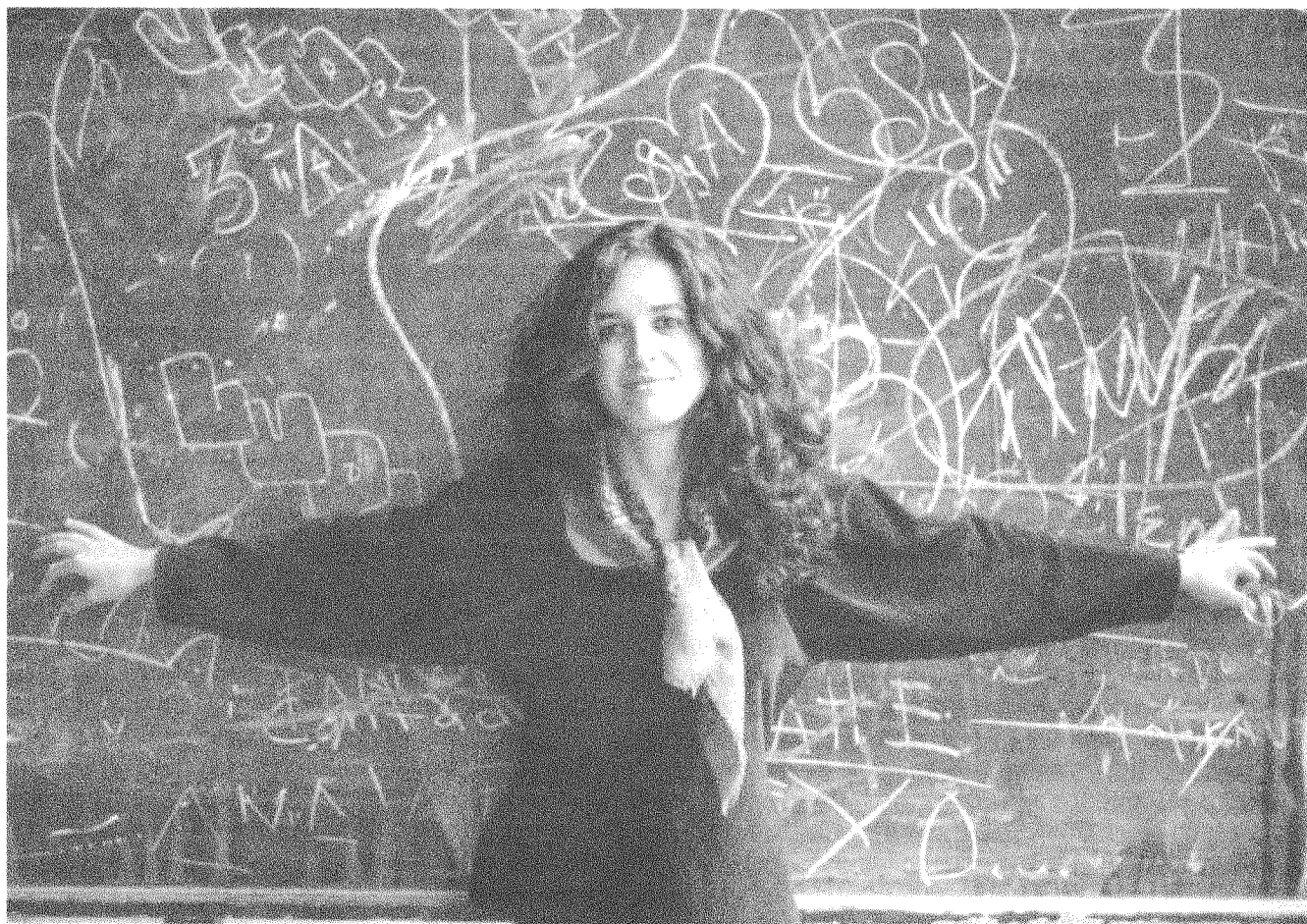
First system of a musical score for piano. It consists of two staves, treble and bass. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music features a descending bass line in the left hand and a more complex, rhythmic melody in the right hand.

Second system of the musical score. It continues with two staves. The key signature remains three sharps. The time signature changes to 6/8. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the beginning of the system.

Third system of the musical score. It features two staves. The key signature is three sharps. The tempo marking *accel. molto* is placed above the first staff. The system includes repeat signs and some fermatas.

Fourth system of the musical score. It consists of two staves. The key signature is three sharps. The tempo marking *accelerando* is placed above the first staff. The system concludes with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a hairpin crescendo leading to it.

## Conversación con Hilda Paredes



Hilda Paredes. Foto: Graciela Iturbide.

*Aurelio Tello: Hilda, ¿cómo fue tu acercamiento a la música, cómo fueron tus inicios en esta profesión y cómo es que derivaste a la composición?*

Hilda Paredes: Mi primer contacto con la música fue desde pequeña, afortunadamente. Digo afortunadamente porque no todos los músicos en este país tienen la oportunidad de estudiar desde pequeños, y esto es muy importante. Fue, pues, un poco jugando, que creo esto es una de las cosas más importantes, de base, para el estudio de la música, como alumna del conocido maestro César Tort. Estuve ahí algunos años y tomé algunas clases de piano también. Después, ya siendo adolescente, ingresé a la Escuela Nacional de Música. Uno de mis maestros en la escuela, al que recuerdo como un gran maestro porque aprendí mucho de él, fue Federico Ibarra. Continué después en el Conservatorio y me fui del país muy joven. Empecé a ir, a principios de los años 70, a los conciertos de música nueva, algunos de los cuales eran en la Biblioteca Benjamín Franklin; a los primeros Foros de Música Nueva que estaba organizando el maestro Enríquez; oía mucho los programas de Julio Estrada y también estudié un poco con él. Mario Lavista y todos los compositores que han aportado mucho al mundo de la música en México, fueron muy importantes para mí. Escuchar la música contemporánea, escuchar las creaciones de ese momento, fue como una revelación en lo que se refiere a mi imaginación, a

mi fantasía. Yo sentía con esta música que era posible, o factible, que tu imaginación volara.

*¿Hiciste alguna carrera como instrumentista...?*  
Sí, flautista

*¿Y han tenido relación directa tu experiencia como ejecutante y tu trabajo como compositora?*

Yo toqué mucho tiempo, sobre todo en Europa, como para subsistir cuando estás en proceso de formación y no tienes beca. Para mí, tocar es la parte física de la música. Sin embargo, la flauta nunca fue suficiente para mí, no tengo la mentalidad del flautista, ó del instrumentista, y llegó un momento en que, cuando tuve una beca del gobierno británico, decidí estudiar composición. En ese momento estaba yo trabajando mucho profesionalmente como flautista y ya había estudiado con Peter Maxwell Davies. Esto me parece que fue en 1982, cuando lo conocí a él, y significó un cambio muy importante, me reafirmó mucho, me impulsó y me motivo muchísimo. Desde entonces no he dejado de componer y a partir de ese momento la composición comenzó a ganar terreno en mi vida, a ocupar la mayor parte del tiempo de mis días.

*¿Y tu relación con los compositores vivos mexicanos? Has mencionado a Federico Ibarra como el más cercano a tu quehacer compositacional...*

... Sí, fue mi primer maestro...

*¿... Qué fue lo que trabajaste con él?*

La parte formativa, la parte más elemental, pero desde un punto de vista más académico, muy estricto. Me hizo trabajar muchísimo, que creo es muy bueno, pues siempre un compositor te da una visión más profunda de las cosas cuando eres estudiante.

*¿Y cómo ves ahora tu relación como compositora con la música de maestros? ¿Sientes que formas parte de una tradición, de una escuela de composición ó, por lo menos, que tu trabajo está enlazado actitudinal, o históricamente, con la obra de tus predecesores, de tus maestros, de la generación inmediatamente anterior a ti?*

Pues creo que no. El problema es que me fui bastante joven y yo me hice compositora en Europa. Empecé a componer...

... con Maxwell Davies...

Bueno, éste fue, digamos, un impulso muy importante en mi desarrollo, fue un maestro, un músico con una inteligencia, con una visión que fue muy importante para mí. Pero no fue mi principal maestro. Estudié con Robert Saxton, otro compositor inglés que fue mi maestro. Estuve también en los cursos de Franco Donatoni que es bien conocido en este país y con el cual han estudiado otros compositores mexicanos. Sin embargo, no me siento afín a Donatoni tampoco. Creo que una de las cosas más importantes que yo pude encontrar en Inglaterra en los once años que estuve ahí, una de las cosas más emocionantes, es la gran variedad y diversidad que hay en el mundo de la música en Londres. Tu tienes acceso desde la música japonesa más exquisita hasta la música africana, la música antigua, la música contemporánea, una gran variedad y, claro, convives con gente muy activa, tu vida se vuelve muy activa, eres parte de una comunidad y una de las cosas más importantes es la manera como me enriquecí musicalmente viviendo ahí. Hubo un momento en que me interesó mucho la música hindú, que no es mi intención recrear, pero si me cuestionó también muchas cosas en un momento en que yo estaba terminando mis estudios académicos en Ingla-

terra y me abrió otro panorama. Entonces yo creo, y esto es algo que me ha comentado gente que conoce mi trabajo, no son mis propias palabras, que desde el principio he tenido una personalidad bastante fuerte, bastante definida. Una de las características de mi actitud ante la composición es que nunca estoy satisfecha, estoy constantemente buscando retos, con cada obra que escribo...

*... Hay una actitud crítica en el hecho de escribir; una obra nueva significa superar la anterior...*

... En el sentido de que con una obra yo descubro muchas cosas y empiezo a encontrar otras, que no tengo la posibilidad de desarrollar sino hasta que empiezo a escribir la siguiente. Habrá cosas que no funcionen muy bien en la obra que acabo de terminar y que puedo desechar; hay cosas que ya agoté, pero hay otras que puedo seguir trabajando, recreando, ampliando, desarrollando; entonces, en ese sentido, mi búsqueda es constante. Recientemente conocí a un compositor, que yo considero que está muy lejos de mi obra, hablo de Brian Ferneyhough, representante de la "nueva complejidad"...

*... Que es considerada como una de las más características tendencias de esta época que llaman la post-modernidad...*

... Recientemente tuve la oportunidad de conocerlo; y le pedí que viera mi obra y fue una experiencia realmente fascinante. Si voy a Darmstadt este año, yo quiero trabajar un poco más con él porque es una persona muy lejana a mí, que me cuestiona mucho y me hace ver dentro de mi propia música más posibilidades de las que yo misma puedo ver. Este tipo de experiencias son muy importantes para mí.

*Yo siento en tu música una arista, un perfil expresionista...*

... Sí, estoy de acuerdo ...

*... Y creo que eso marca una personalidad un poco distinta del resto de los compositores más o menos contemporáneos tuyos, que, en México, están trabajando en una música contemplativa, en una música activa internamente. Creo que tu música señala*

## Catálogo de obras

- *Dos canciones anacrónicas* (1979)  
voz y piano.  
Sin estrenar.  
Sobre textos de Ramón López Velarde y Tedd Hughes  
Duración: ca. 7 min.
- *Tres piezas para clavecín* (1982)  
*Humoresque, Melancholico, Toccata*  
clavecín de doble registro  
Estreno: 1982.-Oxford, Inglaterra; Arne Richards, clavecín.  
Duración: ca. 10 min.  
Obra dedicada a Arne Richards.

- *Dance* (1983)  
flauta, oboe, clarinete, fagot, dos cornos, y quinteto de cuerdas (dos violines, viola, cello y contrabajo)  
Estreno: julio de 1983. Dartington, Inglaterra; Dartington Summer School.  
Duración: ca. 8 min.
- *Fuegos de San Juan* (1985)  
flauta, clarinete, corno, arpa, percusiones y trece instrumentos de cuerdas.  
Sin estrenar  
Duración: ca. 13 min.
- *Música el Gabinete del Dr.*

- Caligari* (1984)  
flauta, flauta alto, oboe, clarinete, clarinete bajo, piano, clavecín, violín, viola y cello.  
Estreno: Agosto de 1984. Dartington, Inglaterra; Gemini Ensemble; Peter Weigol, director.  
Duración: ca. 6 min.
- *Permutaciones* (1985)  
violín solo.  
Estreno: Marzo de 1986. Londres, Inglaterra; Guildhall School of Music, Hisako Tokue, violín.  
Durante el Contemporary Music Festival del Guildhall School of Music.  
Duración: ca. 9 min.
- *El canto del Tepozteco* (1986)  
flauta y guitarra solistas, quince instrumentos de

- cuerdas, percusiones y celesta.  
Estreno: Marzo de 1987. Londres, Inglaterra; Guildhall School of Music. Helen Jones, flauta, Gerald García, guitarra; Guildhall Chamber Orchestra, Stuard Bedford, director.  
Durante el Contemporary Music Festival del Guildhall School of Music.  
Duración: ca. 13 min.
- *Ajaucan* (1987)  
orquesta sinfónica.  
Sin estrenar.  
Duración: ca. 13 min.
- *El prestidigitador* (1988)  
tres clarinetistas y dos percusionistas.  
Estreno: 22 de junio de 1988. Londres, Inglaterra, Guildhall School of Music;

*un rumbo distinto del que se ha estandarizado en los últimos diez años, ¿es correcta está apreciación?*

Mira, sí reconozco que mi música es diferente a la de mis demás colegas. Los veo, los escucho, los conozco, tengo muy buena amistad con muchos de ellos, pero soy muy diferente. Yo no he estado aquí los últimos diez años; es muy posible que mi desarrollo haya ido por otros rumbos. Creo que es mi propio camino. En Londres, particularmente, hay un grupo de compositores latinoamericanos muy bien definido, donde están Javier Alvarez, Alejandro Viñao, y otros; todos son gente que conozco, y sin embargo creo que tampoco mi obra cabe dentro de la de este grupo.

*En el caso de Alvarez, por ejemplo, es interesante ver como recupera ciertos elementos de la tradición no sólo popular-folklórica, sino incluso de la música urbana. Pero elaborada de tal manera que trasciende el anecdotismo...*

...Esto es una característica, una tendencia de los compositores latinoamericanos en Europa...

*¿Has sentido que formas parte de un consenso latinoamericano, de una proposición...?*

No, tampoco conscientemente. Nunca me uní a ellos. Hace algunos meses estuve en Inglaterra y platicando con otro compañero compositor, el me hizo ver esto: "Es que tú no perteneces a ningún grupo, tú estás sola, tú has hecho tu propio camino"

*También hay que aceptar la*

Leslie Applebee, clarinete en Sib y clarinete en Mib, Sara Lee, clarinete en Sib; Nick Hayes, clarinete en La y clarinete bajo; Roy Sinclair y Julyan Pool, percusiones; Graham Treacher, director. Duración: ca. 12 min. Obra realizada por encargo para una coreografía de Ingegerd Lönnroth, con el patrocinio del Arts Council of Great Britain.

- *Tlapitzalli 2* (1987) flauta y un percussionista. Estreno: Marzo de 1988. Londres, Inglaterra; Royal Academy of Dance; Alison Back, flauta; Roy Sinclair, percusiones.



*tesis de que no siempre determinadas formas de expresión son producto de un acuerdo entre creadores, a veces hay una especie de sensibilidad común...*

... no, no lo digo de una manera peyorativa, de ninguna manera, simplemente es algo de lo que me acabo de percatar. No es ni siquiera una decisión consciente. A mi me gusta mucho la gente, me interesa lo que hace todo mundo, tú sabes que yo tengo un programa de radio y esto me gusta cada vez más, porque me pone en contacto, porque me interesa lo que está sucediendo y mientras mas diferente a lo que yo hago, más me interesa.

*¿Cómo observas, entonces, la trayectoria de las compositoras que están en este momento ejerciendo un rol muy importante en México?. Quizá como nunca en la historia de la música mexicana, la mujer tiene una participación absolutamente definitiva, es decir de trazar un rasgo y un perfil característico en el ejercicio profesional de la composición, como es el caso de Ana Lara, el de Graciela Agudelo, el de Marcela Rodríguez, el mismo caso tuyo, por citar algunos nombres; Gabriela Ortiz, o Mariana Villanueva, en fin, no podría mencionar a todo el mundo. Este es un fenómeno que se da muy marcadamente en la pintura y la literatura. Incluso se ha llegado a hablar de una literatura femenina, porque hay una visión, una mirada al mundo, que es distinta en el hombre y en la mujer. ¿Tú crees que hay una música en ese sentido?*

Esta es una cosa un poco difícil, es un tema delicado. He hecho ya un programa acerca de este tema, porque con mucha frecuencia me abordan con ésta pregunta. A mi me da mucho gusto que haya mujeres con voz propia, y que existan cada vez más mujeres que no les dé miedo expresar su sensibilidad, sus pensamientos, todo lo que es un ser humano. Esto es un gran logro y me emociona profundamente. Me da mucha pena cuando una mujer no se atreve a decir lo que quiere. Entonces, yo creo que mientras la mujer tenga más posibilidades de expresar todo su ser, yo creo que las relaciones hombre-mujer, van a mejorar. Pero creo que sí es responsabilidad de la mujer hablar, dejar que su voz se escuche en cualquier medio.

Duración: ca. 6 min. Obra realizada para una coreografía de la Royal Academy of Dance.

- *Tlapitzalli 3* (1987) tres flautas dulces (instrumentistas) Estreno: Abril de 1993. Barcelona, España; Grupo Ana Margüles. Duración: ca. 8 min. Obra realizada por encargo de La Fontegara Amsterdam, con el patrocinio del Greated London Arts.
- *Sonetos eróticos* (1989) flauta, flauta alto, soprano, guitarra y arpa. Texto de Hilda Bautista. Estreno: 1989. Londres, Inglaterra; St. John Smith Square; Amy Rothemburg,

soprano; Ruth Holden, arpa; Tom Kerstens, guitarra. Duración: ca. 18 min. Obra realizada por encargo de la Greated London Arts y The Holst Foundation.

- *Testamento de Hécuba* (1989) mezzo y guitarra. Sobre textos de Rosario Castellanos Estreno: 1989. Amsterdam, Holanda; Lore Lixenberg, mezzosoprano; Julio De Escriván, guitarra. Duración: ca. 6 min.
- *Agamemmoon Takes a Bath. "Agamenón toma un baño"* (1989) Música-teatro para barítono, trombón y piano.

*Lo cual incluye la música. Esto ha significado ponerse técnicamente en el mismo nivel de cualquier artista que tiene algo que decir...*

... significa que tienes que estudiar, que tienes que prepararte...

... Alcanzar un dominio técnico, profesional de la música, y por el otro lado tener cierta claridad sobre lo que quieres expresar. En ese sentido, yo veo que hay un avance cualitativo muy notorio en México, que hoy se compone mucho mejor que lo que se hacía hace 60 años, y ustedes forman parte de esto. ¿Cómo ubicas tu rol como compositora en este momento, en este país?

Yo he tomado conciencia de lo que puedo aportar a México. Viviendo en Europa, viviendo en el primer mundo, estás en lo que yo llamo "la carrera de las ratas", subsistiendo y batallando por ti misma, para tí misma y nada más. Yo siento que en México hay un millón de cosas que están funcionando muy mal, hay muchas cosas que mejorar, y en ese sentido yo me he percatado que tengo cosas que aportar. Yo doy clases en la Escuela Nacional de Música y esta es un área en el que ya estoy viendo los resultados de mi trabajo como maestra. Creo que hay una cantidad de cosas en el mundo de la música en México que no se han hecho. Yo no me siento capaz de poder abarcar todos estos espacios que hay que llenar, nos hacen falta foros, nos hacen falta conciertos, nos hacen falta espacios para poder escuchar todas las obras que están siendo escritas en este momento por nuestros compositores. Desgraciadamente no hay una infraestructura que nos apoye, no hay suficientes instrumentistas interesados en la música nueva, son contados.

*A finales de este siglo ¿cuáles son los principales problemas a los que se enfrentaría un compositor de ésta época? ¿Cuáles han sido tus principales problemas?*

Cualquier compositor con quien hables quiere que su música se toque más. Uno de los grandes problemas a los que yo me enfrento es ese, la falta de difusión de tu trabajo. Tu sabes bien la historia, tengo dos años o más buscando se grave mi ópera; no he encontrado a alguien que me apoye, no hay interés por impulsar la ópera mexicana, no importa la ópera mexicana, no importa la música mexicana...

... A pesar de que hay un resurgimiento muy notable. No son pocas las óperas que se han escrito en esta misma década. Quizá el lugar más prolífico en creación de óperas en el área latinoamericana es México. Creo que en ningún país, y esto incluye a Argentina que tiene una vida musical más que notable, se han compuesto tantas óperas en los últimos 10 o 15 años como en México.

Sí, y no ha habido apoyo. He tenido situaciones en las que me han dicho directamente que es por el hecho de ser mujer. No digo quienes, pero sí me lo han dicho. No es un problema exclusivo de México, he tenido ese tipo de respuestas también en otros lados. ¡Qué hace uno entonces! No me voy a cambiar de sexo. Entonces, cuando te dicen eso ya sabes que no hay nada que hacer.

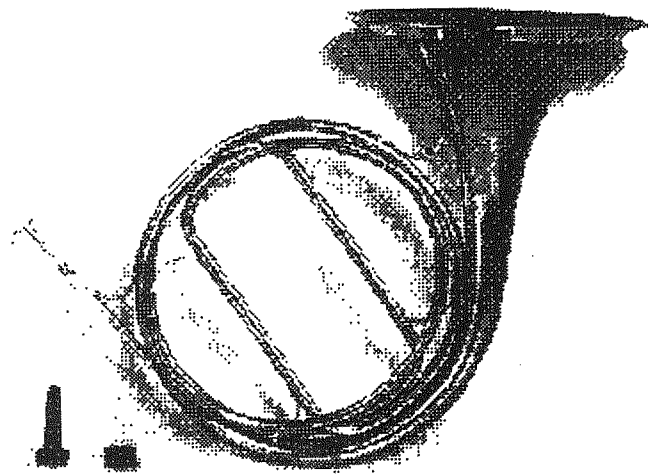
*Uno de los aspectos más controversiales del creador de este siglo ha sido su relación con el medio. Si el artista es, ante todo, responsable de solamente hacer la obra artística, o si debe, o si tiene que tener un ... vamos a usar una mala palabra "un compromiso".*

Mira, yo no lo veo así, por fuera, sino desde adentro, porque yo soy compositora y yo trabajo todos los días. A veces un día mejor que otro, nunca es lo mismo. Pero en mi caso, yo necesito, para mi propia creatividad, para no perder la fe en mi trabajo creativo, sentirme parte de una comunidad. Qué quiero decir con esto: yo desde que llegué de vuelta a México quise conocer a todos los compositores, de mi generación o más jóvenes, que habían aparecido en el tiempo que estuve fuera. Me uní a la Sociedad Mexicana de Música Nueva con intención de aportar algo. Me interesa mucho la realidad del país. Una de las razones por las que volví a México, fue por una inmensa nostalgia, por un país que tiene otra propuesta de vida y que desgraciadamente pocos la ven. Me refiero a cosas muy elementales: los indígenas de este país, por ejemplo, son gente muy valiosa, sino es que la más valiosa. Tienen un conocimiento que el primer mundo ya ha perdido. Son culturas muy antiguas que han subsistido a represiones muy injustas. La gente sensible, los amigos que yo tengo, los artistas, la gente pensante del primer mundo siempre me preguntaba cuando yo vivía en Europa ¿"pero qué haces aquí? México es un país

Estreno: Marzo de 1989.  
Londres, Inglaterra; Royal Court Theatre. Robert Hayward, barítono; Martin Harvey, trombón; Rachel Byrt, piano.

Duración: ca. 6 min.  
Obra realizada para el Proyecto de The Garden Venture de la Royal Opera House Covent Garden.

- *Oxkutzkab* (1989)  
Música-teatro para ensamble de voces y quinteto de alientos.  
Estreno: 1989. Londres, Inglaterra; Royal Court Theatre.  
Duración: Libre de 5 a 8 min.  
Obra realizada para el Proyecto de The Garden Venture de la Royal Opera



- House Covent Garden.
- *Towards The Sun* (1990)  
flauta, flauta alto, cello, sintetizador (Roland D-50), tabla y mezcla de sonidos (sound mix).  
Estreno: 29 de abril de 1990. Londres, Inglaterra; Almeida Theatre; Nancy Ruffers, flautas; Niel Heyde, cello; Clive Williamson, sintetizador; Ghuhlam Sabri, tabla; Ron Brielfel, mezcla de sonidos (sound mix).  
Duración: ca. 15 min.  
Obra realizada por encargo de Shiva Nova, con patrocinio de Great London Arts.
- *The Seventh Pip*. "La séptima semilla" (1990)  
Ópera de cámara en tres

maravilloso con grandes cosas", Este tipo de gente, pensante, sensible, siempre ve al tercer mundo como la posibilidad de la respuesta al vacío espiritual y existencial que hay en la vida cotidiana del primer mundo, del progreso, de la tecnocracia, de ese mundo donde todo está resuelto. Este año he estado viajando mucho y cada vez que vuelvo a México siento que lo hago con más cariño, siento que aquí es donde yo vengo a dar, a ofrecer cosas que sé.

*¿Hay elementos del entorno, elementos de la pluriculturalidad de México que hayas asimilado en tu obra, que hayas expresado de alguna manera...?*

... Yo no intento recrear la música mexicana, ni la música hindú. El año pasado trabajé bastante haciendo arreglos y orquestaciones para Eugenia León y la Orquesta de Baja California. Este ha sido mi primero y único contacto directo con la música mexicana ...

*... Con la música mexicana de raíz popular ...*

... Sí, música mexicana de raíz popular. Fue una experiencia fascinante donde yo estaba aprendiendo. Curiosamente, mi obra creativa, no estos arreglos, cuando suenan en Europa, me dicen que se oye muy mexicana. Nunca supe a qué se referían. Creo que el hecho de ser mexicana es algo como el hecho de ser mujer; no es algo que yo pienso cuando escribo, lo soy. Evidentemente la sensibilidad femenina es diferente, pero creo que la música no tiene sexo.

*... Y en ese sentido tampoco tendría ...*

Nacionalidad. Existió el nacionalismo por una necesidad específicamente histórica. Pero creo que en este momento es muy peligroso...

*... Porque, además, se han revisado los conceptos del nacionalis-*

actos; soprano, barítono, dos mezzos y un tenor, un percusionista y cuarteto de cuerdas.

Libreto: Karen Whiteson  
Estreno: 28 de junio de 1993. México, D.F.; Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México; Lourdes Ambriz, soprano (en el papel de Perséfone); John Oacley-Tucker, barítono (en el papel de Pluto); Adriana Díaz de León, mezzosoprano; Eva Santana, mezzosoprano; Raúl Hernández, tenor (coro); Igor Tchechko, violín I; Karina Bezkronaia, violón II, Pavel Feoktistov, viola;

Omar Firestone, cello; Andrei Tchernychev, percusión; Eduardo García Barrios, director.  
Duración: ca. 16 min.  
Obra realizada por encargo del Arts Council Great Britain.

- *Ikal* (1991)  
flautas dulces (un instrumentista).  
Estreno: 1991. Guanajuato, México; Horacio Franco, flautas. Durante el Festival Internacional Cervantino. Duración: ca. 8 min.
- *Oxkintok* (1991)  
fantasía orquesta.  
Estreno: Abril de 1993. México, D.F.; Sala Silvestre Revueltas del Conjunto Cultural Ollin Yoliztli; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Luis

*mo y porque no hay un solo nacionalismo. En alguna época se pensó que el arte era una imitación de la naturaleza. Cuando el dulce nuovo stilo del siglo XIV, se pensaba que el arte debía reflejar la naturaleza que es la creación perfecta. O más adelante, en el siglo XVIII, la música formó parte de una actitud racional ante la vida, ante el mundo. Y la música pura es, finalmente, la expresión sonora de esa expresión racional. O en el romanticismo, donde se privilegian las emociones y los sentimientos como aquello que tiene que ser expresado a través de los sonidos. Lo único que pueden dejarnos claro estos conceptos es que no hay una sola motivación o un sólo propósito por el cual componer. ¿Por qué compone Hilda Paredes? ¿Por qué es compositora Hilda Paredes?*

Es lo único que sé hacer más o menos bien. Es algo, que para mi, se ha convertido en inevitable, cada vez más. Lo fue en un principio y se ha convertido en algo que es parte de mi vida cotidiana. Yo, cuando compongo, puedo manejar el resto de mi vida mejor. Todo adquiere una perspectiva más real cuando estoy trabajando. Para mí, componer es también una respuesta, un acto revolucionario en el sentido de que es una propuesta transformadora de una realidad cotidiana. Es una propuesta y una respuesta a un mundo en el que vivo, que no me termina de gustar y que hay veces me duele mucho. Entonces lo que yo hago es proponer mis sueños, ordenarlos de la mejor manera posible...

*... Y expresarlos con los sonidos...*

... Mi manera de expresarlos con los sonidos.

*¿Los sonidos expresan algo?*

Claro, sí.

*¿El hecho de componer te hace concebir la música como un lenguaje?*

Sí, cuando estoy componiendo yo no pienso en otra cosa

Herrera de la Fuente, director.  
Duración: ca. 15 min.  
Obra realizada por encargo del Consejo Nacional la Cultura y las Artes.

- *Tres canciones* (1992)  
*Globo, Luciérnagas, Faro*  
voz y piano.  
Sobre poemas de Eduardo Hurtado.  
Estreno: 1992. México, D.F.; Adriana Díaz de León, mezzosoprano; Francisco Núñez, piano.  
Durante el Festival Internacional Cervantino. Duración: ca. 14 min.
- *Chaczidzib* (1992)  
para piccolo.  
Estreno: Octubre de 1992. Madrid, España; Centro

Reyna Sofia; Guillermo Portillo, piccolo.  
Duración: ca. 7 min.

- *De aquel hondo tumulto...* (1992)  
flauta alto, flauta, clarinete en Sib, clarinete en La, piano, arpa, dos percusionistas y quinteto de cuerdas.  
Estreno: 26 de abril de 1994. Pittsburgh, USA; New Music Ensemble, David Stock, director.  
Duración: ca. 11 min.

más que en los sonidos y trato de ordenar mis ideas lo mejor posible. Hay una imagen muy bonita que me dio Lutoslawsky. El hablaba de que cuando componía, siempre lo hacía para un escucha imaginario, ¿lo recuerdas? es muy bonito. Entonces, esa es un poco mi actitud, yo así depuro mucho mi trabajo.

*Te hago esta pregunta porque yo noto en tu música una calidez que no noto en obras de tus contemporáneos, por ejemplo. Y cuando te digo una calidez, no me estoy refiriendo a que encuentre cosas sentimentales o de ese tipo. Simplemente quiero decir que tus sonidos están nutridos de un "aura" o de alguna cosa especial que hace que tu música me parezca que no es sólo especulativa (porque componer es finalmente especular con los sonidos, especular con la relación entre ellos y crear un orden) sino que conlleva algo más que ese orden. Pues, qué bueno.*

*Y yo no he encontrado hasta ahora la palabra precisa que no sea esa: "calidez".*

Me gusta lo que dices porque, ahora que lo mencionas, recuerdo que hace mucho tiempo empecé a cuestionarme muchas cosas. Mientras más escuchaba la música contemporánea, mientras más ahondaba los estudios académicos muy intensivos en Europa, me resultaba terriblemente difícil relacionar ciertas obras con la abstracción tal, el racionalismo tal, el afán técnico que poseen. De hecho, mi choque con Franco Donatoni fue por eso. Yo no estuve a gusto en un curso que seguí con él; estudié y aprendí mucho de mí misma porque aprendí lo que yo no soy, y es algo que también me incomodaba mucho en Europa, me hacía sentirme diferente y es este legado que está en muchos compositores, el legado de la Escuela de Darmstadt de los años 50, este afán técnico que se convierte en una finalidad, la técnica por sí misma. Yo aprendí muchas técnicas, y nunca perdí de vista que esas eran armas, recursos para moldear mis propias ideas que me salían de la cabeza, eso nunca me ha faltado.

*He seguido, quizá no con profundidad pero más o menos de cerca, tu carrera y creo que hay ciertos rasgos comunes con los compositores de tu época, de tu generación. Quizá no es declarativo, ni forma parte de un programa establecido o previamente discutido; simplemente, creo que es una sensibilidad común y que la generación que está trabajando ahora, la tuya, la de los alumnos de Mario y los de Federico Ibarra, tiene una actitud diferente ante la música que la que*

*tenían los compositores de hace 30 o 40 años y que era más bien la de llegar a una especie de abstracción en la música, en la que solamente percibes el sonido y su manipulación. Creo que se ha recuperado un énfasis en lo expresivo y este rasgo está singularizando a la generación presente. Es una apreciación posible de ser sujeta a discusión pero creo que es el rasgo que mejor los distingue. Son autores de una música menos conceptual pero más rica en emotividad.*

Y quizá me atrevería a decir que este es un rasgo que se está dando en esta parte del océano, en esta parte del mundo, en Latinoamérica. Porque no son lo mismo los compositores de mi generación europeos, mis colegas en Europa tiene otro tipo de pensamiento.

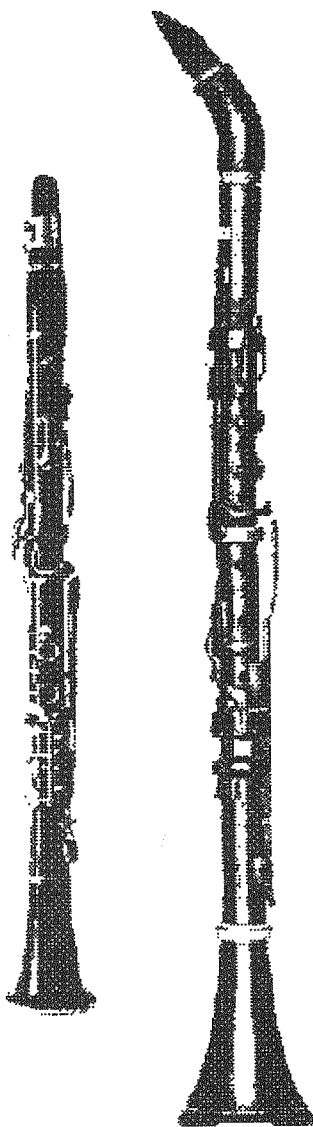
*Quizá porque los latinoamericanos todavía seguimos siendo un pueblo más lleno de sensaciones, más lleno de afectos, más lleno de una visión entre mágica, mística y religiosa. ¡Esto es! Yo tuve una experiencia muy interesante cuando terminé el curso de Franco Donatoni, donde no me sentí a gusto por las razones que ya te expliqué. Volví a leer, porque cayó en mis manos por azar, el libro de Huidobro, *Altazor*, y en ese momento se me quitó la depresión que traía después de lo de Donatoni, ya que entendí el porqué. Porque la lógica latinoamericana no tiene lógica, la fantasía no tiene límites, no está restringida a la razón, afortunadamente.*

*Y la realidad todavía sigue siendo sorprendente en América Latina. No todo tiene explicación como en el primer mundo.*

*Y además aceptamos que no tiene que tenerla, no todo tiene que ser necesariamente asimilado o explicado a través de la razón ¿no? Si...*

*Hilda, vamos a dejar aquí esta conversación que me revela aspectos y facetas de tu pensamiento que están expresados en tu música. Evidentemente, la música no tiene que explicar nada más. Pero si pienso que el mundo interno, el mundo interior de un artista se reflejan en su obra y yo creo que en varias de tus piezas hemos podido percibir a una creadora que, ante todo, está en búsqueda de un lenguaje que exprese, más que cualquier otra cosa, su voz propia, su voz personal. Yo creo que tú*

*formas parte de una generación de compositores que tiene algo muy importante que decir en este país. La música mexicana, y la latinoamericana también, ha empezado a encontrar sus nuevas voces, y creo que tú eres una de ellas.*



# Chaczidzib

Chac: Rojo  
Dzidzib: Vibración

‘Decían en una profecía que el pájaro EK BUC, es decir, el pájaro vestido de negro y el CHACZIDZIB, el pájaro vestido de rojo, representando el primero al conquistador y el segundo al indio, se encontrarían, aludiendo a la guerra que iban a sostener, que el pájaro negro sería herido por el otro y manaría sangre. Esta idea de la sangre prevalece en la profecía y la simboliza precisamente el ave roja. Pero que al fin el EK BUC se iría por la mar mientras que el pájaro rojo cantaría despidiéndolo, lo que no era más que la expresión de su esperanza de que habría de pasar algún día esta su edad desgraciada’.

Chac: Red  
Dzidzib: Vibration

‘It has been said in a prophecy that the bird EK BUC, Which is the bird dressed in black and the CHACZIDZIB, the bird dressed in red, the former representing the conqueror and the latter the indian, would have an encounter, refering to the war which would be held, and that the black bird would be wounded by the other one and blood would be shed. The idea of blood prevails in the prophecy and its symbol is precisely the red bird. But in the EK BUC would go towards the sea while the red bird would sing farewell, which is the expression of hope that one day this disgraceful age would come to an end’.

AMERINDMAYA  
LUIS ROSADO VERA

A Guillermo Portillo  
**CHACZIDZIB**  
PICCOLO SOLO

HILDA PAREDES

Ad lib.  $\text{♩} = 176$

trill, 5, 3, trill, mp cresc., ppp sub. (senza cresc.)

cresc., 5, 3, (poco accel.), 3, 3, Piu mosso  $\text{♩} = 48$ , 7, sfz ppsub.

trill, 3, 5, 3, 5, 3, sfz > ppp < p sub., sfz pp, pp

trill, 5, 3, 5, 7, 3, mf, sf, pp sub., mf, pp

trill, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, sfz, ppp, pp sempre

$\text{♩} = 552$  ( $\text{♩} = 92$ )



3 3 3 3 *p* 3 3 3 3 *ppp* *tr*

Tempo ♩ = 138

*mf* *mf*

*mf*

Tempo ♩ = 50.7

*ppp* *mf* *p*

*mf* *p* *f* *p* *ppp*

5 ♩ = 253.5 (♩ = 126.75)  
(Ad lib.)

*pp* *p* *mf* *sfz*

*ppsfz* *p* *f* *mp espr.* *pp* *mf* *ppp*

mfz. sfz < f p pp f ff

p < mf sfz p > p < > pp decresc.

p < mf p < > f

mf > mf < pp f mf > p

f pp < mf pp < <

ff p > ff

pp mp < ff

Musical staff with notes, accidentals, and dynamics. Dynamics include *fff*, *f*, *p*, and *ppp*. There are also slurs and some numerical markings like '5'.

Tempo  $\text{♩} = 60.7$  Tempo  $\text{♩} = 86$

Musical staff with notes, slurs, and dynamics. Dynamics include *pppp*, *f*, and *pp*. It features triplets and a trill marked 'tr'.

$\text{♩} = 138$

Musical staff with notes, slurs, and dynamics. Dynamics include *pp* and *mf*. It features triplets and a 7/8 time signature.

Musical staff with notes, slurs, and dynamics. Dynamics include *pp* and *mf*. It features triplets.

Musical staff with notes, slurs, and dynamics. Dynamics include *f*. It features triplets.

tr

Musical staff with notes, slurs, and dynamics. Dynamics include *pp* and *f*. It features a trill marked 'tr'.

tr

Musical staff with notes, slurs, and dynamics. Dynamics include *f*, *pp*, and *f*. It features a trill marked 'tr'.

The musical score consists of seven staves of music in a single system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a *mf* dynamic. The second staff features a *f* dynamic followed by a *mf* dynamic. The third staff includes triplet markings and a *mf* dynamic. The fourth staff has a *f* dynamic. The fifth staff starts with a *pp* dynamic, followed by a *f* dynamic, and ends with a *pp* dynamic. The sixth staff begins with a *f* dynamic, followed by a *pp* dynamic, and ends with a *f* dynamic. The seventh staff continues the melodic line. The score includes trills, slurs, and triplet markings throughout.

The musical score consists of eight staves of music in treble clef. The notation includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *f*, *sfz*, *p sub.*, and *ff*. Articulations include accents (*>*), trills (*tr*), and breath marks (*v*). Rhythmic patterns are indicated by slurs and triplet markings (*3*). The score includes a key signature change to one flat and a time signature change to 2/4. The final staff concludes with a *sfz* dynamic and a fermata.

# La Fonoteca de Radio Educación XXV aniversario

De los acervos sonoros radiofónicos más importantes en México, el de Radio Educación se coloca como uno de los más significativos. Al revisar brevemente la historia de su formación y organización, y al descubrirnos algunos ejemplos de su material sonoro, nos encontramos con un capítulo de la historia de la radio en nuestro país.

POR  
MARTHA NUALART SÁNCHEZ\*

## HISTORIA

Radio Educación surge en los años veinte, justamente en la década en la que se crea la radiodifusión mexicana. Actualmente todavía se discute si fue en 1922 ó 1924, también se cuestionan los objetivos que la crearon, ¿extensión educativa o difusión de la cultura?

Al ser la Secretaría de Educación Pública la responsable administrativa de la emisora, parecería claro identificar, como lo demuestran ciertas cintas conservadas en la fonoteca, que su principal objetivo pudo haber sido el de utilizar las ondas hertzianas para difundir cursos escolares elementales. Sin embargo, es curioso señalar que no es este aspecto en el que Radio Educación se ha

distinguido.

Mucho tiempo transcurrió antes de que se definiera el carácter de la estación y se mantuvieran transmisiones continuas.

Para los años 1928-29 se suspendió la señal por unos cuantos años, reiniciando su transmisión en la década de los treinta y no fue sino hasta 1940 que cerró definitivamente la estación por un largo periodo de 27 años.

Los orígenes y primeros años de actividad de Radio Educación son un interesante y necesario tema de investigación que de hecho ya se está realizando a través de los testimonios que se están recopilando en *Audio Tinta*, boletín del Centro de Información que edita la propia emisora, y que estamos seguros será una importante colaboración para la historia de la radiodifusión en México.

En 1968 la emisora ya se identifi-

ca con las siglas XEEP - Radio Educación, en los 1060 Kilohertzios de la banda de amplitud modulada (AM) con transmisiones continuas.

Transcurren años difíciles para la sociedad mexicana y conflictivos en general para el mundo entero. Las manifestaciones de inconformidad social que aquejan a diversas naciones son el resultado de una crisis política generalizada en el mundo moderno desde finales de los años sesenta.

Es en esta época cuando con grandes fallas técnicas y carencia de personal, Radio Educación reinicia actividades y se empieza a perfilar su actual identidad. Es gracias a la "comunidad" de técnicos, locutores, guionistas, productores y programadores musicales que la estación logra conjuntar diversas actividades propias de la radio como radionovelas, programas de opinión, series de literatura hispanoamericana y sobre

\* Jefe del Departamento de Programación Musical y Fonoteca de Radio Educación

todo una vasta producción de música de diferentes géneros entre los que sobresale el rescate y difusión de la música popular. Es importante señalar que es en este punto en el que la estación ha realizado sus mayores esfuerzos, logrando con ello identificarla como una de las estaciones dentro de la radio cultural en México que mantiene y difunde los valores y raíces populares. Durante el año de 1993, Radio Educación cumple simbólicamente sus primeros 25 años de actividad ininterrumpida. Asimismo, es oportuno mencionar que por vez primera las señales de AM y onda corta han separado sus programaciones, preparando especialmente

la programación de onda corta en varios idiomas con el objeto de difundir ejemplos musicales de nuestro país a otras partes del mundo.

Los éxitos y los fracasos de Radio Educación son el resultado de toda la comunidad que ha creído en los objetivos de la estación, y que gracias a ello hoy se mantiene como una radiodifusora comprometida a dar una opción entre la radio comercial y la universitaria.

## LA FONOTECA

La Fonoteca de Radio Educación resguarda veinticinco años de transmisiones radiofónicas. Las series musicales utilizadas en un principio y que ahora se conservan en el almacén nos permiten definir el perfil de la música que se programaba hace un cuarto de siglo.

Ya en ese entonces el acervo de la fonoteca se mantenía organizado por una "selección natural" basada en criterios ya establecidos. Se contaba con música "clásica," música popular mexicana y latinoamericana, rock, jazz, y música internacional.

El maestro Julio Estrada, jefe de programación en los años setenta, instituyó un criterio propio que lo definía como un "viaje musical por el mundo". Bajo este concepto se establecían relaciones que permitían cambiar de países y de géneros musicales por medio de instrumentos, ritmos, idiomas y regiones geográficas.

• Musica Popular Mexicana	Código: MEX	color de identificación ((ci)): verde
• Musica Popular Europea	Código: MPE	((ci): amarillo)
• Musica Popular Latinoamericana	Código: MPL	((ci): naranja)
• Africa, Asia Y Oceania	Código: AAO	((ci): naranja)
• Musica Afroamericana	Código: MAA	((ci): rojo)
• Musica Para Niños	Código: INF	((ci): azul)
• Musica Culta	Código: CU	((ci): negro)
• Musica Popular Norteamericana	Código: MNA	((ci): gris)
• Rock	Código: RO	((ci): morado)
• Jazz	Código: JA	((ci): magenta)
• Nueva Era	Código: NE	((ci): combinados)
• Musica de Cine, Teatro y t.v.	Código: MCT	((ci) combinados)
• Folk Rock	Código: FLR	((ci): combinados)

cas. Este criterio, aunado al de priorizar la difusión de nuestras raíces, fue enriqueciendo el acervo musical sin demérito de ampliarlo a otras posibilidades, pero sin ligarse con lo comercial preferentemente.

En la actualidad la fonoteca cuenta con cintas de carrete divididas en *Música y Programas*.

El proceso que se realiza con una grabación de nuevo ingreso, ya sea por compra directa, donación o intercambio es: grabación a cinta de carrete de 1200 pies, edición y clasificación. Por ello tenemos de cada cinta una grabación original que puede ser en cassette, disco, disco compacto y cinta; a estos materiales sonoros les denominamos "matriz" y es, por decirlo de alguna manera, el respaldo de las cintas que se utilizan diariamente para la programación.

La clasificación que mantiene el acervo sonoro y que es el material que apoya el trabajo de la estación se divide como se muestra en el cuadro de esta página.

Dentro de la *Música Popular Mexicana*, contamos con una gran variedad de géneros como música folklórica, etnológica, boleros, canción ranchera, canto nuevo o canción urbana, música con raíces prehispánicas, trova yucateca, etcétera.

La *Música Afroamericana* engloba especialmente los ritmos populares característicos de Latinoamérica y del Caribe que poseen raíces africanas como la samba, el candombe, la cueca,

la cumbia, el son cubano, el merengue, etcétera.

En lo que respecta a la música de *Rock y Jazz* resguardamos cientos de ejemplares que incluyen a los principales países exponentes de estos géneros musicales, incluyendo, claro está, a los grupos mexicanos que hemos grabado en nuestros estudios.

En la sección denominada *Música Culta* también se cubre un amplio espectro de los principales exponentes clásicos, barrocos y medievales.

Asimismo hemos tratado de rescatar de las transmisiones en vivo los conciertos donde se estrenaron o presentaron obras de compositores mexicanos.

## AUTOMATIZACIÓN

Durante muchos años se había planteado la necesidad de sistematizar los procesos e información de la Fonoteca a través de un programa de cómputo, sin embargo y debido a factores administrativos y económicos, esto no se pudo realizar sino hasta el año de 1992. Algunos antecedentes al respecto nos permitirán visualizar la forma como llegamos a consolidar la Automatización de la Fonoteca.

En 1990 se llevaron a cabo las "Primeras Jornadas Nacionales de Bibliotecología Musical" en Morelia, Michoacán. En dicho evento participamos cerca de 40 instituciones que resguardan colecciones bibliográficas y sonoras sobre música mexicana e internacional. Durante los trabajos realizados se propuso la creación de una fonoteca nacional, idea que si bien no fue apoyada por todos los participantes, sí propició el acercamiento de algunos representantes de acervos musicales con el fin de crear una Red Nacional de Fonotecas. De esta manera y gracias al interés por buscar soluciones a problemas comunes, se inició un trabajo colectivo denominado Seminario de Fonotecas. Por más de un año, diversas instituciones como el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Colegio de México, el Archivo Etnográfico del Instituto Nacional Indigenista, la Dirección General de Culturas Populares, Radio Educación y el Centro

**MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ**

- *El Chueco* (ballet)  
Orquesta Filarmónica de la UNAM; Eduardo Matos, director. Fecha de grabación de la segunda interpretación: 01-01-1968. NC: 9-71-1 y 9-1654-1
- *Concertino: Mester de Juglares/ Mester de clerecía* (concierto)  
Orquesta Sinfónica Nacional; Luis Herrera de la Fuente, director. NC: 9-143-5
- *Concertino para órgano* (concierto)  
Orquesta Sinfónica de Jalisco; Manuel de Elías, director; Manuel Zacarías, órgano en general. Fecha de grabación de la primera interpretación: 01-01-1989. NC: 9-2130-1 y 9-2301-1
- *Cuarteto Virreinal* (cuarteto)  
Cuarteto de cuerdas del Departamento de Coordinación Musical de la SEP. NC: 9-284-2
- *Danza Maya*  
Kurt Groenwold, piano. Grabado en vivo en El Agora de la ciudad de México el 25 de febrero de 1976. NC: 9-116-2
- *Hechicería* (pieza)  
Kurt Groenwold, piano. Grabado en vivo en El Agora de la ciudad de México el 25 de febrero de 1976. NC: 9-116-7
- *Huarache* (pieza)  
Kurt Groenwold, piano. Grabado en vivo en El Agora de la ciudad de México el 25 de febrero de 1976. NC: 9-116-4
- *La Noche* (pieza)  
Kurt Groenwold, piano. Grabado en vivo en El Agora de la ciudad de México el 25 de febrero de 1976. NC: 9-116-3
- *Paranguaricutirimícuaro* (pieza)  
Kurt Groenwold, piano. Grabado en vivo en El Agora de la ciudad de México el 25 de febrero de 1976. NC: 9-116-8
- *Los pordioseros* (pieza)  
Kurt Groenwold, piano. Grabado en vivo en El Agora de la ciudad de México el 25 de febrero de 1976. NC: 9-116-6
- *Tres cartas a México* (obra orquestal)  
Orquesta Sinfónica Nacional. NC: 9-601-1
- *Volantín* (pieza)  
Kurt Groenwold, piano. Grabado en vivo en El Agora de la ciudad de México el 25 de febrero de 1976. NC: 9-116-1
- *Zandunga* (pieza)  
Kurt Groenwold, piano. Grabado en vivo en El Agora de la ciudad de México el 25 de febrero de 1976. NC: 9-116-5
- *A lápiz* (pieza)  
Gerhart Muench, piano. NC: 9-913-2

**MANUEL ENRÍQUEZ**

- *Concierto II para violín y orquesta* (concierto)  
Orquesta Sinfónica de Xalapa; Luis Herrera de la Fuente, director. Fecha de grabación: 01-01-1980. NC: 9-1990-1
- *Cuarteto I, II, III, IV* (cuarteto)  
Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano, Fecha de grabación: 01-01-1985. NC: 9-1363 y 9-1364
- *En prosa para flauta, oboe, cello, y piano* (nuevas formas)  
Cuarteto Da Capo. NC: 0-197-4
- *Once upon a time* (nuevas formas)  
Agueda González, clavecín. Fecha de grabación: 01-12-1987. NC: 9-1374-5
- *Reflexiones* (pieza)  
Román Revueltas, violín. Fecha de grabación: 01-01-1987. NC: 9-2051-1
- *Sonatina* (sonata)  
Carlos Prieto, violonchelo; Edison Quintana, piano. Fecha de grabación: 01-01-1987. NC: 9-1454-3
- *Sonata para violín y piano* (sonata)  
Hermilio Novelo, violín; María Elena Barrientos, piano. Fecha de grabación de la segunda interpretación: 01-02-1964. NC: 9-39-2 y 9-1390-2
- *Spineta con spirito* (nuevas formas)  
Agueda González, clavecín. Fecha de grabación: 01-12-1987. NC: 9-1374-4
- *Suite* (suite)  
Luz Vernova, violín; Luz María Segura, piano. NC: 9-527-5
- *Suite para cuerdas* (suite)  
Luis Samuel Saloma, violín; Camerata de la Orquesta Sinfónica Nacional; Sergio Cárdenas, director. Fecha de grabación: 01-01-1981. NC: 9-52.
- *Tres formas concertantes*  
Orquesta Filarmónica de la UNAM; Eduardo Matos, director. NC: 9-1503-01, 9-1503-2 y 9-1503-3.

**JULIO ESTRADA**

- *Canto naciente/música viviente* (nuevas formas)  
Octeto de alientos D. Masony. NC: 9-192-3
- *Canto naciente para octeto de metales* (nuevas formas)  
Compañía Musical de Repertorio Nuevo. Grabado en vivo en la Sala Miguel Covarrubias de la ciudad de México el 26 de agosto de 1981. NC: 9-92-3
- *Canto Oculito* (nuevas formas)  
J. Negyesy, violín. NC: 9-192-1
- *Canto tejido* (nuevas formas)  
Julio Estrada, piano. NC: 9-192-2
- *Memorias para un teclado* (nuevas formas)  
Velia Nieto, piano. NC: 9-78-1 y 9-886-4

Como una muestra de las obras que contienen las miles de cintas de la Fonoteca, se presenta una selección de piezas de diez compositores mexicanos. Es necesario señalar que la sección denominada *Música Culta*, resguarda cientos de grabaciones de compositores nacionales como Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Manuel M. Ponce, entre otros. Por último, se han respetado los datos que registra cada ficha en la base, consignando al final de cada una, el número de clasificación (NC) que permite su ubicación en el acervo.

Nacional de Investigación, Documentación e Información, Musical "Carlos Chávez" entre otros, se abocaron a la tarea de discutir los problemas propios de cada acervo fonográfico con el fin de encontrar soluciones generales en aspectos técnicos como la catalogación y clasificación de los materiales y el de unificar criterios en cuanto al diseño de formatos para el registro de unidades fonográficas y piezas en una base de datos.

Las reuniones entre los especialistas nos permitieron planear con mayor conocimiento los requerimientos que debíamos atender para la automatización de la Fonoteca.

La tarea propuesta implicó en primer lugar hacer una revisión de los catálogos y listas con los que había venido trabajando la radiodifusora, y que al comparar la información contenida en ellos sobre los formatos diseñados para la base, nos enfrentamos ante todo con una gran falta de datos; por ejemplo, las tarjetas o fichas de clasificación nunca incluyeron instrumentación excepto cuando se mencionaba a uno o dos solistas, también en muchos casos no sabíamos el nombre de los solistas o la región y el dialecto en el caso de la música popular mexicana. Todo ello nos impulsó a llevar a cabo la identificación de cada obra con el fin de cubrir diferentes aspectos que nos permitieran localizar alguna pieza a través de múltiples llaves de recuperación.

Por otra parte y como ya lo habíamos señalado, existe otra sección denominada *Programas*. La problemática a la que nos enfrentamos en esta sección fue similar a la de *Música*; nunca hubo una clasificación previa, no se contaba con un catálogo y sólo existía un listado de las series en orden alfabético y que incluía datos mínimos como el nombre de la se-



- *Tejidos* (nuevas formas)  
Sociedad Contemporánea.  
NC: 9-100-4
- *Tres instantes para chello y piano*  
(nuevas formas)  
Cuarteto Da Capo.  
NC: 9-197-2

**BLAS GALINDO**

- *Arrullo a la niña del retrato* (pieza)  
Miguel Alcázar, guitarra. Fecha de grabación de la segunda interpretación: 01-10-1981.  
NC: 9-1265-2 y 9-33-2
- *Concierto para piano* (concierto)  
José Kahan, piano.  
NC: 9-89-1
- *Concierto para piano y orquesta* (concierto)  
Orquesta Sinfónica Nacional.  
NC: 9-121-1
- *La Manda* (danza)  
Orquesta Sinfónica de la UNAM; Armando Sayas, director. Fecha de grabación: 01-01-1968.  
NC: 9-1653-1
- *Piezas para piano (2,3,4,5 y 6)* (pieza)  
Manuel de la Flor, piano.  
NC: 9-63-1
- *Poema de Neruda* (obra orquestal)  
Orquesta Filarmónica de Jalisco; Manuel de Elías, director.  
NC: 9-2269-2
- *Poema de Neruda* (pieza)  
Estrella Ramírez, mezzosoprano; Ignacio Clapes, tenor; Orquesta de Cámara Metropolitana, Mario Kuri Aldana, director. Fecha de grabación: 01-01-1986  
NC: 9-2183-1
- *Poema No. 15 de Pablo Neruda* (pieza)  
Ensamble Pro-Arte de México. Grabado en vivo en el Palacio de Minería de la ciudad de México el primero de diciembre de 1981.  
NC: 9-81-2
- *Preludios No. 2, 3 y 5* (preludios)  
María Teresa Rodríguez, piano.  
NC: 9-1405-2
- *Sinfonía Breve* (sinfonía)  
Orquesta Filarmónica de la UNAM; Eduardo Matos, director.  
NC: 9-90-1
- *Sonata para chelo y piano* (sonata)  
Adolfo Odnopos, violonchelo; Bertha Huberman, piano.  
NC: 9-634-1
- *Sones de mariachi* (obra orquestal)  
Orquesta Sinfónica Nacional; Luis Herrera de la Fuente, director.  
NC: 9-1401-1 y 9-130-1
- *Suite para violín y piano* (suite)  
Hermilio Novelo, violín, María Elena Barrientos, piano. Fecha de grabación: 01-01-1967.  
NC: 9-1391-1 y 9-40-1

**CANDELARIO HUÍZAR**

- *Imágenes* (poema sinfónico)  
Orquesta Sinfónica Nacional; Sergio Cárdenas, director. Fecha de la segunda interpretación: 01-01-1985.  
NC: 9-1286-1 y 9-2426-1

- *Pueblerinas* (poema sinfónico)  
Orquesta Sinfónica de Xalapa; Francisco Savin, director.  
NC: 9-141-1
- *Sinfonía No. 2 (Ochpaniztli)* (sinfonía)  
Orquesta Sinfónica de Xalapa; Francisco Savin, director.  
NC: 9-141-2
- *Surco* (poema sinfónico)  
Orquesta Sinfónica Nacional; Sergio Cárdenas, director.  
NC: 9-1286-2

**CARLOS JIMÉNEZ MABARAK**

- *El alacrán* (pieza)  
Margarita González, mezzosoprano.  
NC: 9-460-6
- *Balada de la luna y el venado* (danza-balada)  
Orquesta Sinfónica de la UNAM; Armando Sayas, director.  
NC: 9-120-1
- *Balada de la luna y el venado* (danza-balada)  
Orquesta Sinfónica de la UNAM; Eduardo Matos, director. Fecha de grabación: 01-01-1968.  
NC: 9-1656-1
- *Balada de los Quetzales* (obra orquestal)  
Orquesta Sinfónica Nacional; Luis Herrera de la Fuente, director. Fecha de grabación: 01-01-1950.  
NC: 9-1337-1
- *Balada del pájaro y las doncellas* (danza-balada)  
Orquesta Sinfónica de la UNAM; Armando Sayas, director. Fecha de grabación de la segunda interpretación: 01-01-1968.  
NC: 9-120-2 y 9-1657-1
- *La Casa* (pieza)  
Margarita González, mezzosoprano.  
NC: 9-460-2
- *Canción de primavera* (canción)  
Margarita González, mezzosoprano; Salvador Ochoa, piano.  
NC: 9-908-6
- *Canción desesperada* (canción)  
Margarita González, mezzosoprano; Salvador Ochoa, piano.  
NC: 9-908-7
- *El niño azul* (pieza)  
Margarita González, mezzosoprano.  
NC: 9-460-5
- *El Paraíso de los ahogados* (*Bonampak*) (nuevas formas).  
NC: 9-86-1
- *Ron ron* (pieza)  
Margarita González, mezzosoprano.  
NC: 9-460-4
- *Segunda sinfonía en un movimiento* (sinfonía)  
Orquesta Sinfónica Nacional. Fecha de grabación: 01-01-1950.  
NC: 9-77-1
- *Sin título* (pieza)  
Margarita González, mezzosoprano.  
NC: 9-460-1
- *Suite La llorona* (suite)  
Solistas de la Orquesta Sinfónica Nacional. Fecha de grabación: 01-01-1966.  
NC: 9-87-1

rie, número de los programas y cintas, y la localización.

Los materiales que integran la sección de *Programas* es de gran importancia para la radiodifusora, ya que en su mayoría son trabajos originales realizados por nuestros productores, musicalizadores, guionistas y técnicos que representan la historia e identidad de Radio Educación. Actualmente esta área cuenta con 46,712 unidades fonográficas divididas en: series literarias, series informativas, series musicales, series infantiles y series especiales.

Los principales criterios que nos llevaron a la creación de la base de datos fue la funcionalidad y operatividad. La experiencia de trabajo en la radiodifusora nos decía que para la elaboración y producción de la programación, es necesario poder localizar con precisión el bolero x de tal compositor o identificar una serie de piezas que contengan elementos prehispánicos o localizar canciones infantiles que tengan como tema las flores o una pieza que hable del día de muertos, etcétera.

Bajo estos criterios y otros de igual importancia se llevó a cabo el diseño, elaboración e implementación del sistema de automatización de la Fonoteca de Radio Educación.

Actualmente tenemos ya capturado el 100% de nuestra sección de *Música* y se está iniciando la revisión y de la sección de *Programas*, que se pretende catalogar y capturar en una tercera parte durante 1994.

**CARACTERÍSTICAS  
DEL SISTEMA**

Al estar ya definidos los formatos de captura y la operatividad del sistema, era necesario definir cuales serían las principales llaves de recuperación de la información. En lo que respecta al registro de unidades fonográficas o fonoregistros, los campos de acceso determinados son: N<sup>o</sup> de Clave (clasificación), Nombre de la grabación (título general), Origen geográfico, Autor principal (compositor) e Intérprete principal (véase fig.1). Ahora bien, al tener ya seleccionada la unidad fonográfica solicitada, el sistema nos despliega la ficha correspondiente en donde encontramos los siguientes datos: N<sup>o</sup> de Clave (clasificación), nombre de la grabación (Título general), Ori-



- *Tocata La Fuente armoniosa* (danza) Manuel de la Flore, piano. Grabación en vivo. NC: 9-119-1
- *La Vieja Inés* (pieza) Margarita González, mezzosoprano. NC: 9-460-3
- *Viñeta romántica* (música de cámara) Atriles de la Orquesta Sinfónica Nacional. NC: 9-284-1

**Mario Kuri Aldana**

- *Canto Latinoamericano* Orquesta Sinfónica de la UNAM; Armando Sayas, director. NC: 9-70-1
- *Concertino Latinoamericano* (concierto) Orquesta de Cámara de la SEP; Leonardo Velázquez, director. NC: 9-184-1
- *Concierto tarahumara* (concierto) Carlos Prieto, violonchelo; Ensamble Instrumental de Frankfurt; Alois Kotmann, director. NC: 9-71-1
- *Dos preludios* (preludios) Martha García, piano. NC: 9-132-1
- *Noche de verano* Carlos Fernández, voz masculina; Maritza Alemán, soprano; Orquesta Sinfónica del Politécnico, Brian Priestman, director. NC: 9-70-2
- *Pasos* (fantasía para piano y orquesta) Martha García, piano; Orquesta Sinfónica Nacional, Mario Kuri Aldana, director. NC: 9-132-2
- *Real del oro* Orquesta Sinfónica del Estado de México; Chai-Dong-Chung, director. NC: 9-71-2
- *Rondó Provinciano* (rondó) Quinteto de Alientos de Bellas Artes. NC: 9-128-3
- *Sinfonía de cuerdas* (sinfonía) Orquesta Filarmónica de la UNAM; Eduardo Matos, director. NC: 9-128-1

**Armando Lavalle**

- *Caribeana habanera* Quinteto de metales Macuilli Mexica. (trompeta, corno inglés, trombón, tuba) NC: 9-68-2
- *Habanera* (habanera) Trío Silvestre Revueltas. NC: 9-144-7
- *Homenaje a Silvestre Revueltas* Orquesta de Cámara de la preparatoria; Armando Lavalle, director. NC: 9-27-1
- *Tocata* (tocata) Trío Silvestre Revueltas. NC: 9-144-6
- *Vals* (vals) Trío Silvestre Revueltas (piano, oboe, fagot). Grabado en vivo en el Palacio de Minería de la Ciudad de México el primero de diciembre de 1981. NC: 9-84-1

**Mario Lavista**

- *Aura. Opera en un acto* (ópera) Lourdes Ambríz, soprano; María Encarnación Vázquez, mezzosoprano; Alfredo Portilla, tenor; Fernando López, barítono. Orquesta del Teatro de Bellas Artes; Arturo Diemecke, director. Libreto Juan Tovar (basado en el texto de Carlos Fuentes). NC: 9-2371
- *Cluster* (pieza) Velia Nieto. NC: 9-886-1
- *Cuicani* (nuevas formas). NC: 9-1534-3
- *Ficciones* (nuevas formas) Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guadalajara; Antonio Torner, director. NC: 9-194-2
- *Game para 1, 2, 3, 4 flautas* (pieza) NC: 9-600-1 y 9-1232-4
- *Madrigal* (nuevas formas) Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. Fecha de grabación: 01-01-1987. NC: 9-1534-1
- *Marsias para oboe y copas de cristal* (nuevas formas) Cuarteto Da Capo. NC: 9-197-3
- *Ofrenda* (nuevas formas) Horacio Franco, flauta dulce. Fecha de grabación: 01-01-1988. NC: 9-1534-2
- *Pieza para pianista y piano* (pieza) NC: 9-886-3 y 9-600-2
- *Quotations* (pieza) Carlos Prieto, violonchelo; Edison Quintana, piano. Fecha de grabación: 01-01-1987. NC: 9-1453-4
- *Reflejos de la noche* (cuarteto) Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. Fecha de grabación: 01-01-1988. NC: 9-1535-1 y 9-2534-2

**Leonardo Velázquez**

- *Antares (sinfonía para orquesta)* (sinfonía) Orquesta Filarmónica de Jalisco; Manuel de Elías, director. Fecha de grabación: 01-01-89. NC: 9-2131-2 y 9-2302-2
- *Divertimento* Orquesta de Cámara de la preparatoria; Leonardo Velázquez, director. NC: 9-27-3
- *Divertimento Scherzino/interludio/pantomima*. NC: 9-1003-1
- *Preludio* (preludio) Max Lifchitz. NC: 9-1232-2
- *Suite del Brazo Fuerte* (suite) Orquesta Filarmónica de la UNAM; Eduardo Matos, director. NC: 9-1503
- *Tema y cinco variaciones* Guillermo Cosme, clarinete; Ana Eugenia González Gallo, piano. NC: 9-76-1
- *Tocata* (tocata) Martha García Renart. NC: 9-1218-1

gen geográfico, Tiempo total de la grabación, Autores principales (compositores), Intérpretes principales, Origen, tipo y lugar de grabación, Nombre del clasificador, Fecha de clasificación y Observaciones técnicas (véase fig. 2).

Los campos de acceso o llaves de recuperación de piezas son los siguientes: N° de Clave (clasificación), Nombre de la pieza (título particular de la obra), Subgénero, Origen geográfico, Región, Idioma, Dialecto, Tiempo, Autor de la música (compositor), Autor de la letra, Arreglista, Intérpretes, Instrumentación, Período histórico, Tema, Subtema y Observaciones técnicas (véase fig. 3) y que al posicionarnos en algunos de ellos nos despliegan datos específicos del campo (véanse figs. 4, 5, 6 y 7).

Le llamamos género a las claves con las que designamos la selección musical del acervo y que se identifican por colores (por ej. *Música Popular Mexicana*, *Música Afroamericana*, *Rock*, *Jazz*, etc.), y utilizamos el término subgénero para designar los ritmos propios de cada país (por ej.: canción ranchera, samba, polka, cumbia, etc.) y en el caso de la *Música Culta* para registrar las formas musicales. Es necesario apuntar que estos subgéneros sólo los hemos establecido en las secciones de *Música Popular Mexicana*, *Afroamericana*, *Latinoamericana*, *Norteamericana*, *Rock*, *Jazz* y *Música Culta* (véanse figs. 8, 9 y 10).

**SERVICIOS**

Especialmente la Fonoteca de Radio Educación da servicio a las diversas áreas de producción de la propia emisora, sin embargo se ha establecido tradicionalmente un sistema de intercambio con universidades y radiodifusoras de otros estados de la república y con diversas embajadas.

**COROLARIO**

En conclusión, la Fonoteca de Radio Educación representa una de las partes más importantes de su historia. Los materiales que se han reunido a lo largo de 25 años, demuestran la gran diversidad de actividades que ha desarrollado y confirman que es una de las estaciones de radio en México que se ha dedicado con mayor énfasis al rescate y difusión de la música popular mexicana.

# Aurelio Tello

¿Qué función tiene la crítica musical en el ámbito de la cultura nacional?, ¿a qué intereses responde?, ¿qué condiciones debe cumplir aquel que ejerce esta tarea?...Estas y otras preguntas son las que con la experiencia de diez años de trabajo “musicográfico” nos responde Aurelio Tello en esta interesante conversación.

POR  
JOSÉ FRANCISCO MORENO

*Tello, Aurelio.* Nació en Cerro de Pasco, Perú, en 1951. Realizó estudios de pedagogía musical, piano, composición y dirección coral en la Escuela de Música. Fue fundador del Taller de la Canción Popular y del Taller de Investigaciones Musicales de ese centro de estudios. Desde 1976 impartió materias teóricas y en 1978 asumió la cátedra principal de dirección coral. En 1977 fue nombrado director del coro de la Escuela Nacional de Música y en 1980 dirigió a la agrupación coral Contrapunto. Ese mismo año grabó el disco *Antología de la música peruana del siglo XX* (vocal-coral).

Ha participado en los conciertos del taller de composición de la Escuela Nacional de Música de Lima, en el Foro Internacional de Música Nueva, y en festivales internacionales como el de Música Contemporánea de Boulder y el Octavo Festival de Música Contemporánea de Alicante, en los ENSEMS de Valencia de 1992, en los Encuentros de música contemporánea de Buenos Aires, en el VI Festival Internacional de Flautistas de Lima. Obtuvo una mención honorífica en el Concurso de obras polifónicas de Ibagué, Colombia, y el Primer lugar en el Concurso de composi-

ciones corales de la municipalidad de Lima en 1987.

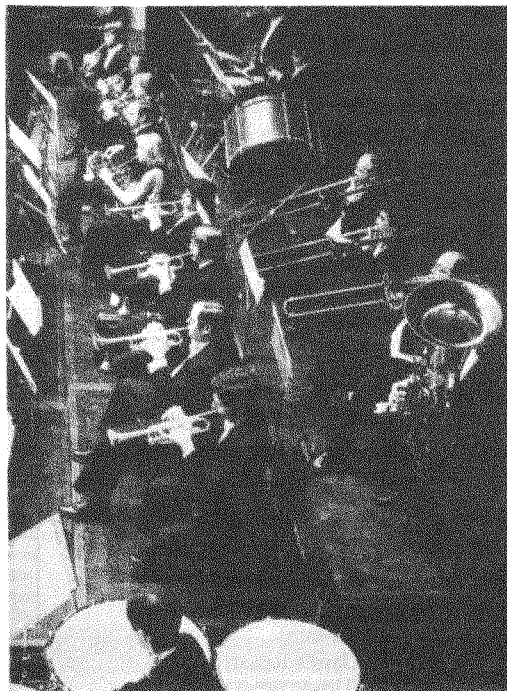
También ha sido invitado a diversos congresos de musicología y ha participado en varios festivales de música antigua en Francia, España, y los Estados Unidos.

Ha escrito obras corales, de cámara y orquestales, así como música para teatro y cine. Artículos suyos han aparecido en diversas publicaciones, como *Plural*, *Pauta*,

*Artes y Heterofonía* de México; *Quena y Hueso Húmero*, de Lima, y *Música*, de Cuba. Fue colaborador de la revista *Siempre!* y actualmente escribe en la sección de música de la revista *Tiempo Libre*.

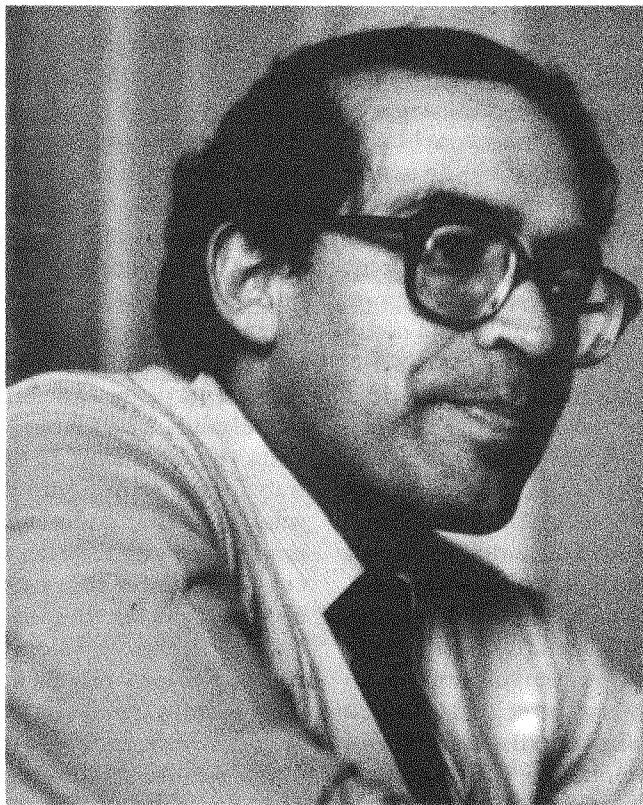
Desde 1982 radica en México, donde ha desarrollado trabajos de investigación para el CENIDIM. A partir de 1989 es director de la Capilla Virreinal de la Nueva España, dedicada a la difusión de la música colonial. Ha sido coordinador de investigación y subdirector del CENIDIM, y subdirector de Música del INBA.

Recientemente ha sido designado coordinador regional para el *Atlas Mundial del Barroco* de la parte latinoamericana, proyecto patrocinado por la UNESCO.



Orquesta Sinfónica Nacional.

## Conversación con Aurelio Tello



Aurelio Tello.

*José Francisco Moreno: Aurelio, cómo es que te iniciaste en esta tarea de escribir sobre música, en especial, de hacer crítica musical.*

Aurelio Tello: En realidad yo no siento que haga crítica musical en los términos en que se entiende la crítica literaria, por ejemplo. Creo que en México no existe una crítica musical profesional, una crítica sistemática, no existen críticos formados para ejercer esa profesión o esa tarea. Lo que yo hago es escribir sobre temas de música desde la perspectiva que me da el ser un músico práctico, un intérprete, un director de coros, un compositor, un investigador de temas musicales, haber trabajado en archivos y con partituras antiguas, o de haberme acercado a las obras de los compositores contemporáneos. Encuentro que, salvo dos o tres voces en México, la gente que escribe sobre temas musicales lo hace de la manera más inapropiada, inadecuada, impertinente y más ignorante posible. Así pues mi decisión de dedicarme a escribir sobre temas de música partió de la necesidad de decir algo sobre el quehacer nuestro de la manera más apropiada posible. Esa es, en realidad, la razón por la que yo acepté escribir particularmente en revistas de circulación semanal. He ejercido la escritura en otro sentido: haciendo comentarios sobre libros y discos, escribiendo notas para programas de conciertos, para portadas de discos, para los programas del Foro de Música Nueva, la Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta de Cámara del INBA; pero eso tampoco es crítica musical. Eso es dar una orientación al público para que sepa, más o menos, qué es lo que va a escuchar y qué elementos son importantes de tenerse en cuenta cuando

oye una obra. Así que no me considero un crítico profesional; no creo que mi tarea sea tanto la de un crítico como la de un músico que escribe y testimonia lo que está haciendo y lo que ocurre en su entorno.

*Sin embargo en tu constante ejercicio de escritura sí hay muchos elementos de opinión, juicios de valor, de apreciación; frente a esos elementos ¿cómo concibes o cómo entiendes tú la crítica?*

La crítica musical, o la musicografía, que sería para mí un término un poco más apropiado, es decir, el escribir sobre música, implica una opción. Creo que en México como en cualquier otro país latinoamericano, existe poca tradición musicográfica, poca tradición de escribir apropiadamente sobre determinados temas. Cuando uno afronta la responsabilidad de escribir en una publicación que es leída por muchísimas personas, o que es leída por un público muy diverso, es necesario optar por una línea que nos conduzca a explicar, testimoniar, justificar y evaluar, a valorar determinadas cosas o hechos que ocurren en el medio musical; pienso en lo que está más cerca a mí, lo que está más directamente vinculado a mis intereses personales como músico y también lo que realmente le interesa a la cultura de este país. Aquello que hacemos los músicos que vivimos en este lugar: testimoniar lo que estamos produciendo, dar señales de que nuestra música se transforma, avanza, crece, retrocede, etc. Somos actores de una historia, de un momento que a la larga será histórico y que tendrá sus peculiaridades, singularidades y sello propio. Por eso, alguien tiene que dar testimonio de ello. Si no existe ese testimonio, no existirá la historia, porque la música es un

hecho efímero. Un concierto se termina y se olvida, la música es absolutamente volátil, es el arte del tiempo y por lo tanto, cuando termina la ejecución de una obra ya se esfumó todo y no queda ninguna prueba de lo que hemos hecho como músicos, directores o compositores. Yo he dirigido mi atención y enfoque en los escritos que he hecho, preferentemente a la música que se crea y que se inventa acá, a la música que tiene que ver con nuestro pasado histórico, con nuestro futuro, a la música que se hace actualmente y que es para nosotros una cosa importante y fundamental porque es el testimonio de lo que somos hoy día, de cómo miramos el mundo en estos momentos. Por otra parte, he dejado de lado ciertas cosas que ya están consagradas por la historia, es decir, no me preocupa mucho si una orquesta toca alguna sinfonía de Beethoven porque sobre eso ya se ha dicho mucho. Hay un número grande de grabaciones de la música de Beethoven o de cualquiera de los grandes clásicos de la historia de la música occidental. No siento que tenga particularmente nada que decir sobre eso, decir que un director lo haga bien o mal, que un pianista toque mejor o peor el *Claro de luna* de Beethoven, o el *Estudio Opus 10 No. 4* de Chopin; los modelos ya están dados, es una música de museo que admiramos y apreciamos grandemente. Por eso es mucho más difícil y comprometido escribir sobre lo que hacemos hoy o aquello que descubrimos para el futuro, ya sea en nuestro pasado musical o lo que el presente nos va ofreciendo. Pienso que la crítica musical o la musicografía se justifican plenamente cuando dan testimonio de esto que estoy mencionando.

*Desde ese punto de vista... el objetivo o la función de la crítica musical sería precisamente eso, dejar un testimonio, dejar plasmado el acontecer musical que se desarrolla en un momento dado...*

...eso es fundamental y muy importante. En este momento puedo decirte que existen en México un número aproximado de 40 ó 50 compositores en ejercicio de diferentes tendencias, procedencias y filiaciones estéticas o artísticas, pero en ejercicio...

*...sin embargo muchos de ellos no se conocen...*

...no se conocen porque no tienen acceso al *establishment* musical. Sus obras no se tocan con la frecuencia y la asiduidad que sería saludable; no se editan sus partituras o graba su música, no aparecen en televisión tocando, haciendo música, interpretando, etc. Es importante que la crítica musical le abra un espacio a estos fenómenos de la música y de la cultura porque son a la larga los que explicarán lo que hemos hecho en materia de creación artística en este tiempo. También puedo decir que hoy existe un sinnúmero de artistas mexicanos o de artistas latinoamericanos, o de artistas de países que son excéntricos al hegemonismo cultural occidental o centro europeo, que están haciendo una labor importante de difusión de muchas maneras y formas de la música, porque no hay una sola música. Entonces, la crítica musical tendría que dar cuenta de ello, dar un conocimiento, orientar al público, no condicionarlo a que escuche determinadas cosas. Pero sí, por lo menos, darle un punto de vista a partir del cual el público, el auditorio, el melómano, el aficionado a la música pueda

sacar sus propias conclusiones, tomar nota de que no sólo existe aquello que aparece en los diarios, en la televisión o en los medios de comunicación masiva, hay muchísimas músicas, muchos hechos sonoros que simplemente no aparecen en los medios de comunicación masiva y esto no quiere decir que no existan. Algunos de ellos tienen un gran valor intrínseco y es a valorarlos a donde se debe dirigir la crítica musical.

*Ante ese panorama, ¿cómo ves tú la crítica musical en México?*

Crítica musical no existe. Yo mismo me niego a asumir el título de crítico porque lo que yo soy es un músico que ha tomado por asalto determinadas publicaciones para poder decir un poco más apropiadamente lo que se merecen los compañeros que están trabajado, hablar con más pertinencia de lo que nuestros colegas hacen. Porque aquellas gratuitas reseñas de sociales que dan cuenta de un concierto al cual asistió el funcionario tal o el ciudadano fulano y el diputado otro no nos dicen nada de la calidad de música que se oyó, el tipo de trabajo que se presentó y mucho menos entran a una valoración del fenómeno sonoro que se escuchó. Lamentablemente toda la información que los medios de comunicación escrita como la prensa, las revistas, etc., nos ofrecen, son simples reseñas de hechos que han ocurrido sin mayor valoración y reflexión sobre la repercusión o la importancia que esto tiene. En este sentido, no podemos decir que todo aquel que escriba sobre música sea un crítico de música. Mas aún, no creo que pueda ser crítico de música alguien que para juzgar una sinfonía de Beethoven toma como referencia los cinco discos que tiene en su casa, pero que es absolutamente incapaz de poder emitir un juicio o una opinión sobre una cosa que nunca ha oído antes y entonces prefiere simplemente no acercarse a esas manifestaciones e ignorarlas. Creo que eso no es crítica musical. Sin embargo, si puedo decir que hay algunas opiniones, muy pocas, que tienen un cierto compromiso con el público, con la música, con los músicos y que desde diferentes posiciones o visiones han apoyado la actividad viva que es realmente lo que debería interesarnos; la actividad creadora, no la actividad repetitiva, porque eso finalmente ya no hace más que sancionar lo que la historia ya ha sancionado de por sí.

*Ahora bien, Aurelio, ¿tú crees que quienes ejercen la crónica, la escritura musical y la crítica musical deban ser necesariamente músicos, o es una tarea que pueda ser delegada a los historiadores, cronistas o escritores?*

Es muy importante que el crítico musical sepa música. Sin embargo, se han dado casos de personas que han ejercido la crítica musical sin ser músicos profesionales pero que a despecho de ello han tenido una gran cultura musical. Es decir, conocen perfectamente la terminología de la música, la historia de la música; los rasgos estilísticos de las obras y de los autores; distinguen los elementos de la música: qué conforma un pensamiento musical, una estructura, qué es una forma, una textura; distinguen qué cosa es una polifonía y una homofonía, distinguen perfectamente una zarzuela y una ópera, una sonata y una sinfonía. Para escribir sobre música es esencial un mínimo de cultura musical que le permita a uno acercarse con cierto grado de precisión al tema. Sin

# Repertorio hemerográfico (1984-1993)

El presente repertorio hemerográfico cubre un periodo de diez años de producción musicográfica en diversos diarios de circulación nacional. El orden en el que se presentan las fichas es cronológico y los criterios básicos para la elaboración del índice onomástico-temático fueron los siguientes: se determinó señalar a los compositores, intérpretes o artis-

tas incluidos sólo en el caso de que el artículo tratara sobre ellos de manera relevante o se emitiera una opinión o apreciación valorativa. En el caso de las reseñas, se señala tanto el autor del libro como el tema que trata, y los compositores e intérpretes para las grabaciones. Cuando el trabajo describía o relataba las actividades y participantes de un festival,

foro o encuentro, se determinó registrar sólo el nombre del evento. Por último, en los artículos que cubrían principalmente un tema, pero que también trataban ampliamente sobre algunos músicos, se registraron los dos por igual. Los números señalados en el índice corresponden progresivamente al orden de las fichas.

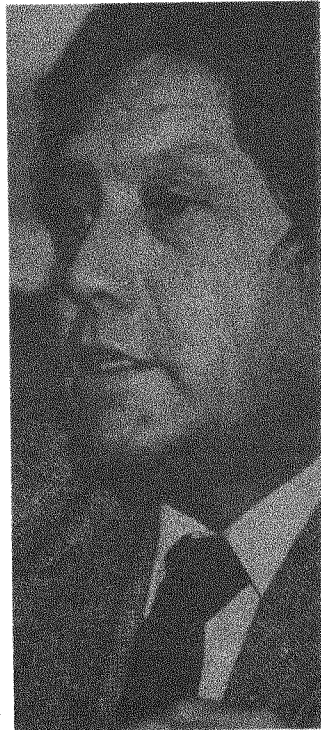
- 1 "Candelario Huízar: "El áspero camino de un compositor". En: *Plural*, Vol. XIII-VII, No. 151, (abril, 1984). p.p. 42-47.
- 2 "Gustavo E. Campa: 50 años de olvido". En: *Plural*, Vol. XII-IX, No. 153, (junio, 1984). p.p. 47-53.
- 3 "VII Foro Internacional de Música Nueva". En: *Pauta*, Vol IV, No. 15, (julio-sept., 1985). p.p. 92-96.
- 4 "Carta a María Elena Arizpeycompañeros del Grupo Da Capo". En: *Pauta*, Vol. V, No. 18, (abril-junio, 1986) .p.p. 93-96.
- 5 "9º Foro Internacional de Música". En: *Pauta*, Vol. V, No. 23, (julio-sept., 1987). p.p. 81-84.
- 6 "9º Foro Internaciona de Música Nueva". En: *Artes*, No. 1, (junio, julio, 1987). p.p. 33-36.
- 7 "Rodolfo Halffter: presencia y ausencia del desterrado". En: *Plural*, Vol. XVII-IV, No. 196, (enero, 1988). p.p. 16-27.
- 8 "El Ensemble Música Viva". En: *Artes*, No. 4 (febrero-marzo, 1988). p.p. 32-33.
- 9 "Obras mexicanas en el X Foro Internacional de Música Nueva". En: *Siempre!*, No. 1822, (Mayo 25, 1988). p. 54.
- 10 "Héctor Tosar: un artista uruguayo en México". En: *Siempre!*, No. 1823, (junio 1, 1988). p. 52.
- 11 "¿Quereres poder o las maravillas de la voluntad". En: *Siempre!*, No. 1824, (junio 8, 1988). p. 54.
- 12 "Una escritura hecha de voluntad, de exigencia, de inteligencia...". En: *Siempre!*, No. 1825, (junio 15, 1988). p. 49.
- 13 "El camino que vade Guatemala a guatepeor". En: *Siempre!*, No. 1826, (junio 22, 1988). p. 32.
- 14 "Vox feminae". En: *Siempre!*, No. 1827, (junio 29, 1988). p. 57.
- 15 "De mujeres compositoras". En: *Siempre!*, No. 1828, (julio 6, 1988). p. 77.
- 16 "Como acercarse a la música". En: *Siempre!*, No. 1829, (julio 13, 1988). p. 76.
- 17 "Como acercarse a (o alejarse de) la música". En: *Siempre!*, No. 1830, (julio 20, 1988). p. 56.
- 18 "Como acercarse a (o alejarse de) la música (II)". En: *Siempre!*, No. 1831, (julio 27, 1988). p. 56.

embargo considero que siempre será mejor si el crítico no solamente es un experto o una persona preparada escribiendo, sino que además tiene una formación musical, y que eso es lo que le permite evaluar la obra musical que escucha y comenta. Yo creo que en México no hay una tradición de crítica musical, hay críticos aislados que no han conformado ni una escuela ni una tendencia de la crítica. Son casos aislados Alba Herrera y Ogazón, Esperanza Pulido o Gerónimo Baqueiro Fóster, y de lo que estamos hablando es de las excepciones que confirman la regla. Juan Vicente Melo fue casi una *rara avis* en los años sesenta, y de los años setenta y ochenta para adelante José Antonio Alcaraz es una de las voces más importantes y sólidas, incluso para escribir no sólo sobre música, sino sobre teatro y otros aspectos; pero son justamente la excepción. Otro ejemplo es Juan Arturo Brennan que ha hecho un valioso trabajo de acercamiento a la discografía y a la bibliografía mexicanas, y que en ciertos momentos ha escrito sobre música y músicos mexicanos, pero es igualmente otra *rara avis*. El resto de "críticos" actúan guiados, en ocasiones, por razones absolutamente ajenas al arte; a lo propiamente musical y en algún caso despreciando aquello que no les gusta desde su muy personal punto de vista. Por ejemplo existe una Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música que da un premio al mejor concierto del año, y curiosamente los conciertos a los cuales yo voy no son los

conciertos a los cuales ellos asisten. Entonces con que "serenidad" se puede premiar al mejor concierto del año, y porqué siempre el mejor concierto del año tiene que ser un concierto sinfónico. ¿Por qué no puede ser un concierto de cámara, o de música electroacústica?; porque ellos nunca van a un concierto de música electroacústica. Entonces, tradición de la crítica no existe.

*Me parece muy importante lo que mencionaste al respecto de que quien ejerce la crítica o la musicografía tenga una formación seria o académica como músico, pero ¿también crees necesario que tenga conocimientos de otras artes, que tenga una visión y una cultura amplia sobre el teatro, las artes plásticas, la danza?* Siempre será deseable que cualquier persona que emita una opinión tenga los suficientes fundamentos y elementos de juicio para poder escribir u opinar; evidentemente, un crítico tendría que saber, sobre todo, escribir correctamente, coherentemente, expresar el pensamiento con claridad, tener profundidad conceptual y determinado marco ideológico a partir del cual ejerza la crítica. Es decir, la crítica no se ejerce porque a uno le parezca una obra bonita, sino porque uno considera o encuentra que esa obra musical que se evalúa o ese hecho musical que se juzga tiene una repercusión que está más allá de la obra artística y eso es lo que le da importancia a la obra en sí. Ya sea porque uno se refiere a los valores intrínsecos de ella o a la repercusión cultu-

- 19 "Como acercarse a (o alejarse de) la música". En: *Siempre!*, No. 1832, (agosto 3, 1988). p. 52.
- 20 "Te regalo un poema" (carta a Falami). En: *Siempre!*, No. 1833, (agosto 10, 1988). p. 53.
- 21 "La flauta (casi) mágica". En: *Siempre!*, No. 1835, (agosto 24, 1988). p. 54.
- 22 "Noche de coros" (donde se demuestra que una moneda tiene, efectivamente, dos caras). En: *Siempre!*, No. 1836, (agosto 31, 1988). p. 57.
- 23 "Leonardo Velázquez en la Academia de Artes". En: *Siempre!*, No. 1837, (sept. 7, 1988). p. 55.
- 24 "Vidres/Vicmar". En: *Siempre!*, No. 1838, (sept. 14, 1988). p. 53.
- 25 "Escribir sobre música". En: *Siempre!*, No. 1839, (sept. 21, 1988). p. 51.
- 26 "Escribir sobre música (II)". En: *Siempre!*, No. 1840, (sept. 28, 1988). p. 53.
- 27 "Un (anti) soneto de Chopin". En: *Siempre!*, No. 1841, (oct. 5, 1988). p. 56.
- 28 "Los libros de Tepozotlán". En: *Siempre!*, No. 1842, (oct. 12, 1988). p. 57.
- 29 "Mario Lavista: Reflejos de la noche". En: *Siempre!*, No. 1843, (oct. 19, 1988). p. 55.
- 30 "El festival de música virreinal". En: *Siempre!*, No. 1844, (oct. 26, 1988). p. 74.
- 31 "El festival de música virreinal (II)". En: *Siempre!*, No. 1845, (nov. 2, 1988). p. 58.
- 32 "La música del período virreinal (I)". En: *Siempre!*, No. 1846, (nov. 9, 1988). p. 58.
- 33 "La música virreinal mexicana (II)". En: *Siempre!*, No. 1847, (nov. 16, 1988). p. 58.
- 34 "La música virreinal mexicana (III)". En: *Siempre!*, No. 1848, (nov. 23, 1988). p. 56.
- 35 "Treinta años después". En: *Siempre!*, No. 1849, (nov. 30, 1988). p. 56.
- 36 "Mediodía de revelaciones". En: *Siempre!*, No. 1850, (dic. 7, 1988). p. 58.
- 37 "La Sonora Industrial". En: *Siempre!*, No. 1852, (dic. 21, 1988). p. 58.
- 38 "Gerhart Muench In Memoriam". En: *Siempre!*, No. 1853, (dic. 28, 1988). p. 56.
- 39 "Güi Güish yu a Merri Crismas". En: *Siempre!*, No. 1854, (enero 4, 1989). p. 50.
- 40 "Confites y canelones". En: *Siempre!*, No. 1855, (enero 11, 1989). p. 54.
- 41 "Música de cámara... fotográfica". En: *Siempre!*, No. 1856, (enero 18, 1989). p. 54.
- 42 "Una partitura visual: masterpez". En: *Siempre!*, No. 1857, (enero 25, 1989). p. 54.
- 43 "César Vallejo dixit". En: *Siempre!*, No. 1858, (feb. 1, 1989). p. 54.
- 44 "Silvestre Revueltas: una partitura de 1929". En: *Siempre!*, No. 1859, (feb. 8, 1989). p. 54.
- 45 "Cincuentenario del primer concierto de música colonial mexicana". En: *Siempre!*, No. 1861, (feb. 22, 1989). p. 54.
- 46 "Nueva discografía mexicana". En: *Siempre!*, No. 1862, (marzo 1, 1989). p. 54.
- 47 "Il Piacere Maggiore". En: *Siempre!*, No. 1863, (marzo 8, 1989). p. 54.
- 48 "Il Piacere Maggiore" (conclusión). En: *Siempre!*, No. 1864, (marzo 15, 1989). p. 58.
- 49 "Un violoncello viajero". En: *Siempre!*, No. 1865, (marzo 22, 1989). p. 54.
- 50 "Un violoncello viajero" (Segunda y última parte). En: *Siempre!*, No. 1866, (marzo 29, 1989). p. 54.
- 51 "Cosas que pasan". En: *Siempre!*, No. 1868, (abril 12, 1989). p. 54.
- 52 "Un concierto de Semana Santa". En: *Siempre!*, No. 1869, (abril 19, 1989). p. 58.
- 53 "Federico Ibarra: Pour le piano". En: *Siempre!*, No. 1870, (abril 26, 1989). p. 54.



Manuel Enríquez.

ral, artística o social que ejerce. Mientras más completa la formación del crítico, sus juicios serán siempre mucho más profundos y acertados. Así que creo que un musicógrafo como le digo yo, o un crítico, deberían tener un mínimo de conocimientos de otras disciplinas, ser un buen gramático, manejar correctamente la sintaxis, poder jugar con el vocabulario para encontrar el término preciso, porque no creo en la crítica cuando emplea muletillas como "el solista cumplió" o "actuó con la calidad de siempre". Con esos términos nunca se juzga nada, nunca se arriesga, nadie define ninguna posición y nunca sabemos si están agrediendo o haciéndole un favor al comentado.

*Retomando algunas de las personas que has mencionado y que desde tu punto de vista si ejercen una crítica, ¿crees que los trabajos que publican aporten algo al desarrollo de la cultura?* El trabajo de determinados musicólogos, de determinados críticos sí, y ya he mencionado algunos nombres. Cuando nosotros revisamos toda la prensa escrita de este siglo XX, por ejemplo la crítica de Baqueiro Fóster, vemos que es siempre una crítica sustancial, con todo y que cometió errores de apreciación y se equivocó. Porque además el crítico no es nunca un individuo infalible, tiene muchos más riesgos de equivocarse que los que no escriben. Sin embargo, creo que muchas de las apreciaciones y de los comentarios que hizo Baqueiro sobre

aquello que ocurrió en su época siguen siendo vigentes, válidos, o por lo menos sirven como motivo de reflexión y de evaluación para entender mejor ahora la música del momento que él vivió. Lo mismo puedo decir de Juan Vicente Melo quien seguirá siendo una luz para entender todo el proceso de la vanguardia mexicana de los años sesenta, aquel movimiento que surgió alrededor de la Casa del Lago y que rompió con el nacionalismo de cliché, de tarjeta postal, acartonado. Por otro lado, están los trabajos de José Antonio Alcaraz; hasta hoy hay muchas obras acerca de las cuales ha escrito solamente Alcaraz, y nos ha dado una apreciación aguda, inteligente y lúcida para entender esas obras que, de aquí a cien años, cuando se hayan vuelto costumbre oír las, cuando esas obras hayan invadido las salas de concierto, todo mundo pueda escucharlas con comodidad. El ha escrito sobre Blas Galindo, Federico Ibarra, Jiménez Mabarak, Rolón, Enríquez o Mario Lavista y eso es lo que finalmente resulta importante. Pienso que estos críticos que estoy mencionando -y estoy omitiendo a otros más, a Mayer-Serra por ejemplo- si encontraron que era importante ocuparse de determinadas manifestaciones musicales fué porque tuvieron la lucidez para entender dónde estaban la razón de ser de las cosas que luego serán la historia de la música en México.

*Aurelio, por otro lado, ¿cuáles crees tú que sean los medios*

- 54 "La apoteosis de la monodía". En: *Siempre!*, No. 1872, (mayo 10, 1989). p. 54.
- 55 "Cuando la música tiene la palabra". En: *Siempre!*, No. 1874, (mayo 24, 1989). p. 54.
- 56 "Erato y Euterpe: una antigua hermandad". En: *Siempre!*, No. 1875, (mayo 31, 1989). p. 54.
- 57 "XI Foro Internacional de Música Nueva". En: *Siempre!*, No. 1876, (junio 7, 1989). p. 54.
- 58 "Obras mexicanas en el XI Foro de Música Nueva". En: *Siempre!*, No. 1877, (junio 14, 1989). p. 54.
- 59 "El mexicanismo entrañable". En: *Siempre!*, No. 1878, (junio 21, 1989). p. 56.
- 60 "Visitantes y visitantes". En: *Siempre!*, No. 1879, (junio 28, 1989). p. 54.
- 61 "Un Atlas ¿Cultural? de México". En: *Artes*, No. 11, (junio-julio, 1989). p.p. 30-35
- 62 "Un villancico para Falami". En: *Siempre!*, No. 1880, (julio 5, 1989). p. 86.
- 63 "Apoyos a la música: variaciones sobre un mismo tema". En: *Siempre!*, No. 1881, (julio 12, 1989). p. 70.
- 64 "Un Atlas ¿Cultural? de México" (primera de tres partes). En: *Siempre!*, No. 1883, (julio 26, 1989). p. 58.
- 65 "Apuntes de bitácora: Il Piacere en Francia". En: *Pauta*, Vol. VII, No. 31, (julio-sept., 1989). p.p. 106-107.
- 66 "Un Atlas ¿Cultural? de México" (segunda de tres partes). En: *Siempre!*, No. 1884, (agosto 2, 1989). p. 54.
- 67 "Un Atlas ¿Cultural? de México". En: *Siempre!*, No. 1885, (agosto 9, 1989). p. 58.
- 68 "Apuntes de bitácora: Il Piacere en Francia". En: *Siempre!*, No. 1888, (agosto 30, 1989). p. 70.
- 69 Revueltas y los jóvenes compositores". En: *Siempre!*, No. 1889, (sept. 6, 1989). p. 53.
- 70 "Las efemérides de 1989". En: *Siempre!*, No. 1890, (sept. 13, 1989). p. 56.
- 71 "La muerte de las orquestas". En: *Siempre!*, No. 1891, (sept. 20, 1989). p. 57.
- 72 "Suite de citas en torno a la música cubana". En: *Siempre!*, No. 1892, (sept. 27, 1989). p. 57.
- 73 "En recuerdo del mamblero mayor". En: *Siempre!*, No. 1893, (oct. 4, 1989). p. 41.
- 74 "Los sonidos profundos". En: *Siempre!*, No. 1894, (oct. 11, 1989). p. 53.
- 75 "Música para después de la batalla". En: *Siempre!*, No. 1895, (oct. 18, 1989). p. 57.
- 76 "Alfonso Reyes: de música y licores". En: *Siempre!*, No. 1896, (oct. 25, 1989). p. 51.
- 77 "Markama: entre lo falso y lo feo". En: *Siempre!*, No. 1898, (nov. 8, 1989). p. 60.
- 78 "Camino a Guanajuato". En: *Siempre!*, No. 1899, (nov. 15, 1989). p. 62.
- 79 "A Pedro Vargas: Muy agradecidos, muy agradecidos, muy agradecidos". En: *Siempre!*, No. 1900, (nov. 22, 1989). p. 61.
- 80 "Horowitz: otra leyenda que muere". En: *Siempre!*, No. 1901, (nov. 29, 1989). p. 57.
- 81 "Música en las Américas". En: *Siempre!*, No. 1902, (dic. 6, 1989). p. 60.
- 82 "Recordando a Alicia". En: *Siempre!*, No. 1904, (dic. 20, 1989). p. 59.
- 83 "Recordando a Alicia" (segunda y última parte). En: *Siempre!*, No. 1905, (dic. 27, 1989). p. 46.
- 84 "Canasta de villancicos". En: *Siempre!*, No. 1906, (enero 3, 1990). p. 53.
- 85 "Misiva a Falami". En: *Siempre!*, No. 1907, (enero 10, 1990). p. 52.
- 86 "Y todo es siempre ahora". En: *Siempre!*, No. 1908, (enero 17, 1990). p. 53.



Rosa Guraieb.

*ideales en los que debe desempeñar su actividad el crítico?*

Todo medio es ideal, las revistas especializadas porque se dirigen a un público que tiene un interés mucho más profundo que el público común y corriente, y allí creo que la crítica tendría un gran papel que cumplir, si roza los límites de la musicología. Por otro lado la prensa escrita es importante porque amplios sectores de la sociedad leen los diarios y se guían por las opiniones que emiten los críticos. Las publicaciones periódicas, los semanarios y los suplementos culturales deberían tener un espacio para la música. Muchos de los suplementos culturales no consideran que se deba escribir sobre música. Algunos son suplementos sociológicos o literarios y sus directores creen que solamente se pueden emitir juicios verbales sobre aquellas cosas que utilizan la palabra como vehículo de expresión, pero creo que también se puede escribir, y la historia lo ha demostrado rotundamente, sobre la música. Estamos descartando dos medios poderosos de comunicación en los cuales literalmente no existe crítica musical: la radio y la televisión. El papel de la crítica en la radio y la televisión sería todavía mucho más influyente por la gran cantidad de público al que llegan estos medios pero nosotros sabemos que, salvo dos ó tres, todas las estaciones de radio y todos los canales de televisión responden a un criterio comercial... no, comercial no es el término, sino absolutamente mercantil de la comunicación. Cualquier

opinión que pudiera disentir o poner en tela de juicio el producto que se ofrece, simple y llanamente estaría poniendo en peligro la estabilidad de los medio de comunicación. Es impensable que alguien vaya a hacer crítica musical sobre los cantantes de "Siempre en Domingo". Porque también creo que la crítica musical no tiene por qué estar limitada al ámbito de la música culta. La crítica musical podría abarcar cualquier cosa, el rock o los grupos de música ranchera o tropical que se presentan en la radio y la televisión, dar juicios y emitir opiniones sobre qué tan bien o qué tan mal lo hacen o sobre qué importancia tiene. La crítica podría orientar al público sobre la música ranchera al decir que es un género caduco, agotado y obsoleto; entonces no estaríamos peleando guerras perdidas. Pero esto significaría despertar la conciencia del público al oír la música con una visión diferente del simple entretenimiento. La crítica musical en los medios de comunicación visual y auditivos no existe. No va a existir. Ni siquiera en las estaciones culturales. Aún cuando se transmita un concierto en vivo o se pase un programa dedicado a determinadas manifestaciones del arte de los sonidos. No existe el elemento que oriente al público a despertarle una opinión, una valoración, un juicio de lo que está oyendo, y esto sería una gran función de la crítica.

*¿Crees que la labor que desarrollan algunos locutores tanto en*

- 87 "Y todo es siempre ahora" (continuación necesaria). En: *Siempre!*, No. 1909, (enero 24, 1990). p. 53.
- 88 "El repertorio olvidado: música de 50 años". En: *Siempre!*, No. 1910, (enero 31, 1990). p. 53.
- 89 "Hilda Paredes: el añorado expresionismo". En: *Siempre!*, No. 1911, (feb. 11, 1990). p. 52.
- 90 "La caja de Pandora es un cofre de recuerdos". En: *Siempre!*, No. 1913, (feb. 21, 1990). p. 51.
- 91 "Castañon-Bañuelos: Las osadas guitarras". En: *Siempre!*, No. 1914, (feb. 14, 1990). p.p. 53-54.
- 92 "El Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca: Por mis frutos me conoceréis". En: *Siempre!*, No. 1915, (marzo 7, 1990). p. 55.
- 93 "Silvestre Revueltas por él mismo". En: *Siempre!*, No. 1916, (marzo 14, 1990). p. 47.
- 94 "Otra melodía con Blas Galindo". En: *Siempre!*, No. 1918, (marzo 28, 1990). p. 50.
- 95 "Libros para Falami". En: *Siempre!*, No. 1919 (abril 4, 1990). p. 61.
- 96 "Un clavecín bien temperado". En: *Siempre!*, No. 1920, (abril 11,

- 1990). p. 57.
- 97 "Museos en clave de sol". En: *Siempre!*, No. 1922, (abril 25, 1990). p. 53.
- 98 "Tchaikowsky: La música que amo". En: *Siempre!*, No. 1923, (mayo 2, 1990) p.7
- 99 "El XII Foro Internacional de Música Nueva". En: *Siempre!*, No. 1924,



Gerhart Muench.

- (mayo 9, 1990). p. 53.
- 100 "Sentir que veinte años no es nada...". En: *Siempre!*, No. 1925, (mayo 16, 1990). p. 53
- 101 "Escribir sobre música". En: *Siempre!*, No. 1927, (mayo 30, 1990). p. 53.
- 102 "¡Viva la música viva!". En: *Siempre!*, No. 1929, (junio 13, 1990). p. 57.
- 103 "¡Viva la música viva!". En: *Siempre!*, No. 1930, (junio 20, 1990). p. 61.
- 104 "¡Viva la música viva" (última parte). En: *Siempre!*, No. 1931, (junio 27, 1990). p. 61.
- 105 "Elogio del maestro". En: *Siempre!*, No. 1932, (julio 4, 1990). p. 91.
- 106 "La crítica crítica". En: *Siempre!*, No. 1933, (julio 11, 1990). p. 84.
- 107 "Heterofonía: el esperado retorno". En: *Siempre!*, No. 1937, (agosto 8, 1990). p. 59.
- 108 "Primer Encuentro Latinoamericano de Música". En: *Siempre!*, No. 1941, (sept. 5, 1990). p. 77.
109. "Hallazgos en Oaxaca". En: *Siempre!*, No. 1942, (sept. 12, 1990). p. 52.
- 110 "Bach desde México". En: *Siempre!*, No. 1943, (sept. 19, 1990). p. 57.
- 111 "Mis tribulaciones con Mahler". En: *Siempre!*, No. 1944, (sept. 26, 1990). p. 57.
- 112 "La música del insigne Sumaya". En: *Siempre!*, No. 1945, (oct. 3, 1990). p. 57.
- 113 "En el ocaso del siglo XX". En: *Siempre!*, No. 1946, (oct. 10, 1990). p. 59.
- 114 "Un sonido como la voz del cielo". En: *Siempre!*, No. 1947, (oct. 17, 1990). p. 62.
- 115 "Diario de octubre". En: *Siempre!*, No. 1952, (nov. 21, 1990). p. 64.
- 116 "Leonardo Velázquez: La voz solitaria de una generación perdida". En: *Siempre!*, No. 1953, (nov. 28, 1990). p. 59.
- 117 "Valses y canciones de amor (En la Plaza de la Solidaridad)". En: *Siempre!*, No. 1955, (dic. 12, 1990). p. 63.
- 118 "Candelario Huízar: El fin del olvido". En: *Siempre!*, No. 1956, (dic. 19, 1990). p. 59.
- 119 "Noticias para Falami". En: *Siempre!*, No. 1963, (feb. 6, 1991). p. 57.
- 120 "Un adiós a Esperanza". En: *Siempre!*, No. 1964, (feb. 13, 1991). p. 61.
- 121 "Apreciación de Halffter". En: *Siempre!*, No. 1965, (feb. 20, 1991). p. 61.

la radio como en la televisión al mencionar sólo al compositor, la obra y los intérpretes sea suficiente? O consideras que en ese momento debería ejercerse la crítica y ofrecerle así al auditorio una visión más analítica de lo que va a escuchar.

Claro, y tendría que ser lo mismo que pasa con el cine. Es decir, cuando vemos una película en televisión y aparece un crítico de cine dando su punto de vista sobre la película: orienta al público sobre lo que va a ver. Muchas veces él tiene un punto de vista diferente al del público, y el espectador lo confronta cuando ve la película. Pero por el solo hecho de confrontar la opinión del crítico contra lo que él vio, ya esto origina una reflexión y un juicio de valor en el espectador. En este caso, creo que la crítica de cine si está cumpliendo una función respecto al cine que la crítica de música no cumple respecto a la presentación de las obras musicales. Habría que establecer una diferencia muy clara: un locutor es pertinente en el momento en que una estación necesita que simplemente se presenten obras, pero cuando se hacen programas especiales, determinados ciclos o emisiones radiales que tienen un peso mucho más profundo, es importante que la crítica esté presente. Aun si vamos a escuchar un trío de Beethoven, un crítico tendría que orientar al público para saber por qué tal trío no tiene la misma importancia que la *Quinta* o la *Novena Sinfonías*. La única impresión que nos queda es que todo lo que escribió Beethoven está muy bien, y eso no es cierto, Sucede

simplemente que la historia lo ha consagrado por unas cuantas obras y, por extensión, todo lo que compuso acaba resultando bueno. Claro que en esto también se imponen ciertos criterios comerciales. Hay estaciones de radio que dedican un programa especial transmitido desde Austria o Rusia para elogiar a determinado músico y todo acaba siendo espectacular. Pero, por ejemplo, nadie nos ha hecho una evaluación justa de Tchaikowsky en el año del centenario de su muerte, y todo lo que oímos sobre él fue maravilloso. Yo no escuché en ningún programa de radio a alguien que nos dijera realmente en qué consiste la genialidad de Tchaikowsky, por que es genial en el mismo punto donde otros son cursis.

*Retomemos el asunto respecto a que la historia ha consagrado a diversos compositores clásicos. La gente, la mayoría de las personas dan por hecho esto y tal vez es por esa falta de elementos para valorar las obras...*

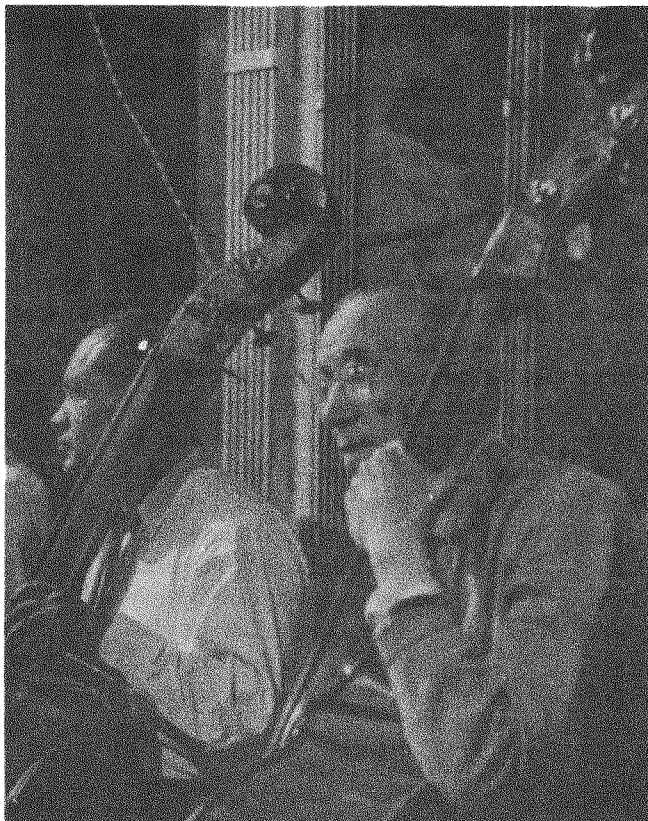
Yo creo que cualquier hecho cultural siempre seguirá siendo motivo de reflexión, de relecturas, revisiones, reaudiciones y ahí es donde la crítica, una crítica que sea realmente eficiente y profesional, tendría que actuar de manera que no se confundan los valores. Nosotros tenemos la tendencia, y es una actitud muy generalizada, de que todo aquello que ocurrió antes fue bueno y todo lo que ocurre hoy no. Eso nos lleva a cometer muchísimos errores de apreciación respecto al pasado, a creer que

- do en el Foro de Música Nueva". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 683, (del 10 al 16 de junio de 1993). p. 6.
- 150 "XV Foro Internacional de Música Nueva". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 684, (del 17 al 23 de junio de 1993). p. 6
- 151 "De como la iniciativa privada fabrica un genio". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 685, (del 24 al 30 de junio de 1993). p. 41.
- 152 "Lejanías; la guitarra de Antonio López". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 686, (del 1 al 7 de julio de 1993). p. 35.
- 153 "La Séptima semilla". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 687, (del 8 al 14 de julio de 1993). p. 6.
- 154 "Nigel Rogers". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 688, (del 15 al 21 de julio de 1993). p. 40.
- 155 "La Academia y su (esperado) concierto sinfónico". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 689, (del 22 al 28 de julio de 1993). p. 44.
- 156 "La música catedralicia". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 692, (del 12 al 18 de agosto de 1993). p. 39.
- 157 "La Bibliografía mexicana". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 693, (del 19 al 25 de agosto de 1993). p. 38
- 158 "El Cuarteto Latinoamericano en México". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 694, (26 de agosto al 1º de septiembre de 1993). p. 6
- 159 "Fujikawa y Osorio en la Sala Tepecuicatl". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 695, (del 2 al 8 de septiembre de 1993). p. 44.
- 160 "La exuberante música de Villa-Lobos". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 697, (del 16 al 22 de septiembre de 1993). p. 43.
- 161 "Dos noches de música mexicana". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 698, (del 23 al 29 de septiembre de 1993). p. 41.
- 162 "Las sorpresas de la semana". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 699, (del 30 de septiembre al 9 de octubre de 1993). p. 45.
- 163 "Una visita y una ausencia". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 700, (del 7 al 13 de octubre de 1993). p. 45.
- 164 "El dúo Durán-Moskvitina". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 701, (del 14 al 20 de octubre de 1993). p. 45.
- 165 "En recuerdo al músico de Tecamac". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 702, (del 21 al 27 de octubre de 1993). p. 34.
- 166 "De la música colonial a Ravi Shankar". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 703, (del 28 de octubre al 3 de noviembre de 1993). p. 50.
- 167 "La música antigua y la anticuada". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 704, (del 4 al 10 de noviembre de 1993). p. 6
- 168 "Discografía mexicana". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 705, (del 11 al 17 de noviembre de 1993). p. 43.
- 169 "La Fontegara, especialistas en música antigua". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 706, (del 18 al 24 de noviembre de 1993). p. 49.
- 170 "Estrenos desairados". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 707, (del 25 de noviembre al 1º de diciembre de 1993). p. 47.
- 171 "Días mundiales de la música". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 708, (del 2 al 8 de diciembre de 1993). p. 27.
- 172 "Días mundiales de la música". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 709, (del 9 al 15 de diciembre de 1993) p. 45
- 173 "Invenciones a la luz". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 710, (del 16 al 22 de diciembre de 1993). p. 34.
- 174 "Hernández Moncada: mística y fervor". En: *Tiempo Libre*, XIV, No. 712, (del 30 de diciembre al 5 de enero de 1994). p. 29.

## Índice

- Adomian, Lan. 86.
- Agudelo, Graciela. 15, 82, 173.
- Aguilera de Heredia, Sebastián. 28.
- Alcaraz, José Antonio. 25.
- Alcázar, Miguel. 161.
- Álvarez del Toro, Federico. 83.
- Álvarez, Javier. 69.
- Álvarez Ierena, Josefina. 170.
- Álvarez, Lucía. 15.
- Araujo, Juan de. 47.
- Areán, Juan Carlos. 69.
- Argeliers, León. 124.
- Arrau, Claudio. 134.
- Ars Antiqua de París (grupo). 167
- Ars Nova (grupo). 78, 168.
- Atril V. (grupo). 147.
- Bach, Johann Sebastian. 110
- Baruch Maldonado, René. 83.
- Bernal Jiménez, Miguel. 45, 46, 86, 136.
- Brahms, Johannes. 55, 117.
- Brennan, Juan Arturo. 16, 17, 18, 19.
- Britten, Benjamin. 51.
- Cage, John. 95.
- Calderón de la Barca, Pedro. 133.
- Campa, Gustavo E.. 2.
- Capilla Virreinal de la Nueva España. 112, 115, 138, 141, 166, 168.
- Carrasco, Alfredo. 122.
- Carrasco, Juan de. 109.
- Carrillo, Julián. 46, 86.
- Castañón-Bañuelos (dúo). 91, 168, 173.
- Castellanos, Rafael Antonio. 13.
- Castillo, Joseph. 125.
- Castro, Ricardo. 122.
- Cedillo Blanco, Julieta. 36.
- Chávez, Carlos. 46, 95.
- Chopin, Fryderyck. 27.
- Coll, Joseph. 13.
- Concorso Morelli. 162.
- Contreras Soto, Eduardo. 174
- Contreras, Guillermo. 61, 64, 66, 67.
- Contreras, Salvador. 11, 86, 88.
- Córdoba, Jorge. 168.
- Coro de la Catedral de México. 156
- Coro de Madrigalistas del INBA 117.
- Coro del Colegio Alemán. 170.
- Cortez, Luis Jaime. 12, 83, 173.
- Cosmos, Ángel. 163.
- Crítica Musical. 106.
- Cruz, Eloy. 139, 169.
- Cuarteto Latinoamericano. 158, 166, 168.
- Darías, Javier. 24.
- Días Mundiales de la Música. 171, 172.
- Díaz de León, Adriana. 166.
- Diazmuñoz, Eduardo. 11.
- Diemecke, Enrique. 111, 128, 145, 160.
- Díez-Canedo, María. 139, 169.
- Dudin, Dimitri. 147.
- Durán, Elena. 164.
- Elías, Alfonso de. 46, 88, 136
- Elías, Manuel de. 25, 46, 127, 136, 155.
- Elorduy, Ernesto. 122.
- Enríquez, Manuel. 4, 25, 26, 36, 46, 101, 136, 155.
- Ensamble de Solistas del INBA. 70.
- Ensamble Música Viva. 8.
- Ensamble Venance Fortunat. 54.
- Espinosa de los Monteros, Andrés. 126.
- Espinosa, Leandro. 82.
- Feldman, Bernardo. 83.
- Fernández, Gaspar. 39, 84.
- Festival de Música Virreinal. 30, 31.
- Filio, Joseph. 125.
- Filio, Juan de Dios. 126.
- Flores, Roxana. 75
- Flosman, Oldrich. 101
- VII Foro Internacional de Música Nueva. 3.
- IX Foro Internacional de Música Nueva. 5, 6.
- X Foro Internacional de Música Nueva. 9.
- XI Foro Internacional de Música Nueva. 57, 58.
- XII Foro Internacional de Música Nueva. 99, 102, 103, 104.
- XIII Foro Internacional de Música Nueva. 128, 129, 130, 131.
- XV Foro Internacional de Música Nueva. 147, 148, 149, 150.
- Franco, Hernando. 28
- Franco, Horacio. 143, 173.
- Fujikawa, Mayumi. 159.
- Galindo, Blas. 88, 94, 136, 143, 149, 155.
- García de León, Ernesto. 147.
- García Renart, Martha. 173
- Gil, David. 151.
- González Christen, Francisco. 82.
- Gregor (grupo). 166.
- Grupo di Roma. 167.
- Grupo Música de Cámara.

- 41, 42.
- Guerberof, Lidia. 15.
- Guerra, Ramiro Luis. 46.
- Guerrero, Francisco. 28
- Guraieb, Rosa. 14, 15, 58, 173.
- Gutiérrez Heras, Joaquín. 4.
- Halffter, Rodolfo. 4, 7, 46, 86, 88, 121.
- Hendricks, W. Newell. 101.
- Hernández, Hermilio. 26, 136.
- Hernández Moncada, Eduardo. 46, 174.
- Herrera de la Fuente, Luis. 51.
- Herrera, Raúl. 122.
- *Heterofonía* (revista musical). 107.
- Horowitz, Vladimir. 80
- Huízar, Candelario. 1, 87, 100, 118.
- Ibarra, Federico. 4, 53, 69.
- Il Piacere. 47, 48, 65, 68.
- Jordá, Luis G.. 122.
- Juárez Echenique, Benjamín. 69.
- Kraft, William. 101.
- Kupferman, Meyer. 147.
- Kuri-Aldana, Mario. 141.
- La Fontegara (grupo). 139, 169.
- Ladrón de Guevara, Raúl. 46.
- Lagos, Adolfo. 83.
- Lambertini, Marta. 113.
- Lanza, Alcides. 101.
- Lara, Ana. 83, 173.
- Lavallo, Armando. 161.
- Lavista, Mario. 4, 12, 25, 26, 29, 46, 51, 58, 127, 155.
- León, Tomás. 144.
- Leonhardt, Gustav. 96.
- Lifchitz, Max. 46.
- Limón, Roberto. 147.
- Lobo, Eduardo. 28.
- López, Antonio. 152.
- López Nava, Guillermo. 156.
- López Valdivia, Armando. 173.
- López y Capillas, Francisco. 28.
- Los Muchachos de Antes. 63.
- Luna, Armando. 82.
- Maazel, Lorin. 146.
- Machado, David. 60
- Macotela, Gabriel. 37.
- Mahler, Gustav. 111
- Markama (grupo). 77
- Márquez, Arturo. 26, 41, 46, 158.
- Martínez de la Costa, Francisco. 125, 126.
- Mata, Eduardo. 63.
- Medeles, Víctor Manuel. 25.
- Medina, Roberto. 82.
- Menaceri, Samir. 75
- Mendoza, Alfredo. 105.
- Messina, Coral. 110.
- Meza, Gerardo. 69
- Miramontes, Arnulfo. 87.
- Moncayo, José Pablo. 35.
- Montes de Oca, Ramón. 78, 127, 170.
- Morales, Lorenzo. 125.
- Morales, Roberto. 173.
- Moratilla, Francisco. 45.
- Moreno Rivas, Yolanda. 90.
- Moreno, Salvador. 46.
- Moskvitina, Emilia. 164.
- Mota y Herrera, Francisco de la. 109.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. 55.
- Muench, Gerhart. 4, 38, 46, 58.
- Muñoz, Simón. 125.
- Música Colonial Mexicana. 30, 31, 32, 33, 34, 39, 92, 125, 126.
- Música Mexicana-período nacionalista. 59.
- Música para piano-México-Historia. 132.
- Música Popular Mexicana. 40, 90, 140.
- Música Sacra. 156.
- Música Sinfónica-México. 71.
- Música-Artes Plásticas. 37, 97.
- Música-Cuba. 72.
- Música-Literatura. 62, 76, 97, 133, 142.
- Música-Poesía. 20, 56, 85.
- Navarro, Antonio. 83, 170.
- Noble, Ramón. 22.
- Noguera, Ramón. 22.
- Novaro, Augusto. 87.
- Olea, Oscar. 83.
- Olvera, Rafael. 83.
- Orbón, Julián. 158
- Organología. 61, 64, 66, 67, 74.
- Orquesta de Cámara de Bellas Artes. 36, 52.
- Orquesta Filarmónica de Jalisco. 136.
- Orquesta Filarmónica de la UNAM. 162
- Orquesta Sinfónica de Xalapa. 70.
- Orquesta Sinfónica del Estado de México. 11.
- Orquesta Sinfónica Nacional. 51, 111, 123, 143, 145, 160, 161.
- Orregó Salas, Juan. 70.
- Ortiz, Gabriela. 82.
- Ortiz, Sergio. 161.
- Osorio, Jorge Federico. 159.
- Paredes, Hilda. 83, 89, 153.
- Paredes, Paulina. 46.
- Peralta, Ángela. 15.
- Peralta, Blas de. 125.
- Perches, José. 122.
- Pérez Prado, Dámaso. 73.
- Pergolesi, Giovanni Battista. 52.
- Pomar, José. 161.
- Ponce, Manuel M.. 46, 88, 122, 136.
- Portillo, Guillermo. 8
- Prieto, Carlos. 49, 50.
- Primer Encuentro Latinoamericano de Música. 108.
- Pulido, Esperanza. 120.
- Quintanar, Héctor. 46, 101.
- Quiroz, Manuel José de. 13.
- Rasgado, Victor. 82.
- Revueltas, Silvestre. 11, 44, 46, 69, 86, 88, 93, 114.
- Reyes, Alfonso. 76.
- Reyes, Juan de los. 109.
- Reyes, Juan Mathias de los. 125.
- Reyes, Manuel. 126.
- Risco, Ricardo. 173.
- Rivarola, Enrique "Pelusa". 37.
- Robles, Apolinar. 126.
- Rodil, Antonio. 45.
- Rodríguez, Marcela. 15.
- Rogers, Nigel. 154.
- Rojo, Vicente. 75.
- Roldán, Amadeo. 70.
- Rolón, José. 136.
- Romero, Jesús C. 144.
- Rott, Hans. 145.
- Russek, Antonio. 37, 41.
- Salazar, Adolfo. 86.
- Salazar, Antonio de. 28, 48, 84.
- Saldívar, Gabriel. 157.
- Salgado, Thomas. 109.
- Sánchez, Carlos. 127.
- Sánchez, Hilario. 170.
- Sandi, Luis. 46, 86, 135.
- Santoro, Claudio. 70.
- Sanz, Rocío. 15.
- Sarmientos, Jorge. 11.
- Sarrier, Antonio. 45
- Schumann, Robert. 55.
- Shankar, Ravi. 166.
- Sociedad Internacional de Música Nueva. 171.
- Soto, Bartolomé de. 125.
- Soto Millán, Eduardo. 25, 127, 170.
- St. Laurence String Quartet. 163.
- Stern, Mario. 58.
- Sumaya, Manuel de. 28, 62, 112.
- Tamayo, Lidia. 41.
- Tapia, Gloria. 15.
- Tapia, Verónica. 83.
- Tello, Aurelio. 46, 133.
- Tercer Festival Internacional de Flautistas. 21.
- Terzian, Alicia. 101.
- Torices, Alonso. 84.
- Toro, Luis Julio. 60.
- Torrejón y Velasco, Tomás de. 137, 138, 141.
- Tosar, Héctor. 10.
- Trío Neos. 113.
- Trujillo, Joseph Ángel. 126.
- Tudón, Pedro. 63.
- Uribe, Luz Angélica. 78.
- Urreta, Alicia. 15, 82.
- Vallejo, César. 43.
- Vargas, Lorenzo de. 125.
- Vargas, Pedro. 79.
- Vázquez, Hebert. 83.
- Vázquez, Lilia. 83
- Vázquez, María. 111.
- Vélazquez, Leonardo. 23, 58, 116, 136, 155.
- Vera, Juan Luis. 126.
- Vidaurri, Carlos. 173.
- Villa, Gabriela. 139, 169.
- Villa-Lobos, Heitor. 160.
- Villanueva, Felipe. 144, 165.
- Zohn, Ricardo. 127, 173.
- Zollman, Ronald. 162.
- Zubeldía, Emiliana de. 15.
- Zyman, Samuel. 170.



# Orientación en el diseño de bases de datos bibliográficas mexicanas

La aplicación de programas y sistemas de cómputo para automatizar los procesos y servicios de las bibliotecas, fonotecas, hemerotecas y diversas unidades de información, requiere de una guía para su adecuada funcionalidad.

Un panorama sobre la operatividad y experiencias sobre este aspecto, nos permitirá planear con mayor conocimiento nuestros proyectos de automatización.

POR  
ROBERTO GARDUÑO VERA\*

## RESUMEN

Se señalan diversos aspectos relacionados con la generación de bases de datos bibliográficas en México, también se describen los parámetros principales que se han contemplado en el diseño de este tipo de bases de datos como son: normalización, paquetes de programas de cómputo (*software*) y equipo de cómputo (*hardware*). Se propone la conveniencia de intercambiar los registros bibliográficos contenidos en las bases de datos mexicanas en operación, con las unidades de información pertinentes.

\* Investigador del Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas de la UNAM.

## MARCO DE REFERENCIA

El desarrollo de "bases de datos" bibliográficas mexicanas puede ser ubicado hacia la década de los setenta, en esta época, el uso de tecnologías computacionales para este fin se concentraba en pocas bibliotecas, entre ellas, la del Centro de Información Científica y Humanística y en la Dirección General de Bibliotecas, ambas de la UNAM. Esa época se caracterizó principalmente por la generación de proyectos de automatización orientados en su mayoría al diseño de bases de datos de carácter bibliográfico.

1 MEXICO. CONSEJO NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGIA. *Comité de bancos nacionales de información*. México: El Consejo, 1985.

Los proyectos de bases de datos bibliográficos de mayor seriedad se sustentaron por lo general, en normatividad internacional; muchos de ellos no se lograron consolidar, y en este caso, resulta interesante notar que en diversos casos sólo surgieron por adoptar la "moda computacional", descuidando, entre otros aspectos, la contratación de personal especializado, la sustentación económica y la proyección local e internacional de los mismos.

El uso de redes de telecomunicación en esa época era incipiente, el servicio de consulta a bases de datos extranjeras resultaba muy atractivo por lo novedoso.

Otra característica interesante en la década de los setenta fue que los

organismos comprometidos en la generación de bases de datos para sus bibliotecas, asumieran la tarea de capacitar a su personal en el diseño y operación de las mismas. El perfil de la capacitación se orientó principalmente a la automatización de información de carácter bibliográfico.

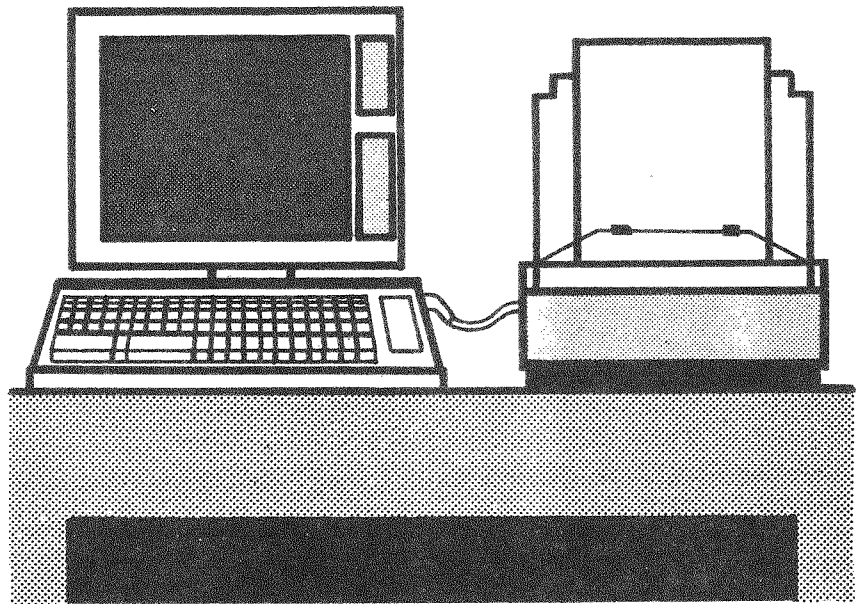
De 1980 a 1994, se observa con mayor precisión que el uso de tecnologías electrónicas en la implementación y el diseño de bases de datos bibliográficas mexicanas, tiende a incrementarse, esto se debe principalmente a la facilidad que ha proporcionado el uso de la microcomputación. El enfoque más relevante continúa siendo el desarrollo de bases de datos bibliográficas.

También se observa a lo largo de este periodo que en general, la comunidad bibliotecaria mexicana, cuenta con mayor conocimiento y conciencia de lo que implica el diseño de bases de datos para la selección y adquisición de documentos, en el análisis bibliográfico, en los servicios al usuario final, en la transmisión de información en forma local y a grandes distancias; y en el intercambio de la misma a través de diversos medios electrónicos.

El surgimiento de paquetes de programas mexicanos para la implementación de bases de datos bibliográficos, como son:

LOGICAT (Catalogación lógica), SIABUC (Sistema Automatizado de Bibliotecas de la Universidad de Colima), y MICROBIBLOS, así como del manejador de bases de datos MICROISIS, de la UNESCO entre otros, han traído diversos beneficios a las bibliotecas mexicanas en el manejo automatizado de su información. Sin embargo, en ocasiones también han generado confusión entre algunos administradores de unidades de información ya que en diversos casos, optan por adquirir dos o más paquetes de los señalados, aunque no sean plenamente explotados.

Sin embargo, es innegable que en la actualidad existen ricas bases de datos, de entre ellas bibliográficas, como LIBRUNAM, la del Colegio de México, la del Instituto de Investigaciones Eléctricas, entre otras, que tienen reconocimiento entre la comunidad bibliotecaria de México. En el caso de LIBRUNAM, su reconocimiento se amplía hacia América Latina.



Respecto al intercambio de registros bibliográficos contenidos en las diversas bases de datos bibliográficas, según la documentación analizada, no se encontró la existencia formal de convenios institucionales de intercambio de información automatizada a nivel nacional, ni internacional.

En este contexto se podría analizar si la explotación a gran escala de la información procesada en esas bases de datos no interesa a sus generadores por no ser atractivos los resultados de costo-beneficio, o por alguna otra razón.

Por otra parte, se está dando entre la comunidad bibliotecaria mexicana el uso de la tecnología láser como soporte para la grabación de bases de datos implementadas por diversas unidades de información mexicanas. Si bien es cierto que es una herramienta que potencia el volumen del almacenamiento de información, también se puede observar que en muchos casos no se contemplan mecanismos administrativos que garanticen en forma metodológica y permanente la actualización de la información almacenada en este tipo de discos.

Respecto al uso de paquetes de programas de cómputo para la implementación de bases de datos bibliográficas en México, se estima existen 919 usuarios distribuidos de la siguiente manera:

Software	Usuarios
MICRO/CDS/ISIS	530
SIABUC	200
LOGICAT	165
MICROBIBLOS	20
MINISIS	3
STAR	3
BASIS	1

Estos datos fueron proporcionados por los generadores de los paquetes, por los depositarios o en su caso por bibliotecas usuarias.

No obstante este número de usuarios de los paquetes de programas señalados, no se podría inferir que existe igual número de bases de datos. La ausencia de una fuente actualizada al respecto dificulta sustentar una afirmación sobre la existencia real de un número equivalente de las mismas. Sin embargo, DIBALC es una fuente que de cuidar su actualización, puede ser una herramienta valiosa sobre la existencia de bases de datos mexicanas y de otros países.

En 1984 el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), formó el Comité de Bancos Nacionales con el propósito de sugerir las directrices técnicas que se involucrarían en la generación de bases de datos a nivel nacional. Algunas de las directrices formales que hasta en la actualidad prevalecen son, que el diseño de las bases de datos mexicanas, se fundamente utilizando el paquete de programas

MICROISIS y como formato de almacenamiento el CCF.

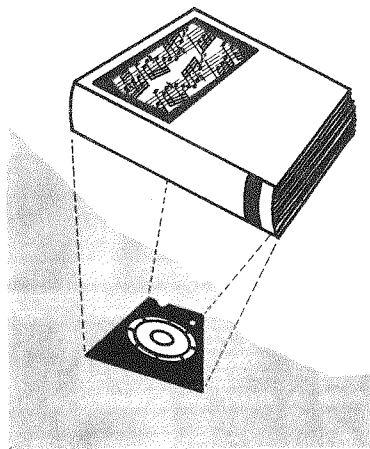
Cabe señalar que hasta el momento la aplicación del formato CCF como formato de almacenamiento y de intercambio, se ha utilizado en pequeñas bases de datos generalmente especializadas y operadas en microcomputadoras. El formato MARC se sigue usando con mucha más frecuencia para estos fines.

Es evidente notar que una de las razones de la proliferación de bases de datos en México ha sido principalmente las facilidades que han dado a la comunidad bibliotecológica mexicana, de manera principal los paquetes de programas MINISIS, MICRO/CD/ISIS, SIABUC, MICROBIBLOS y LOGICAT. El uso del paquete MICRO/CD/ISIS llama la atención por su gran difusión y uso en México.

## ORIENTACIÓN EN EL DISEÑO DE BASES DE DATOS BIBLIOGRÁFICAS MEXICANAS

El surgimiento de programas de normalización orientados al control bibliográfico universal, surgidos en el seno de organismos de carácter internacional como IFLA y UNESCO, entre otros, han dado por resultado la generación o enriquecimiento de normas de carácter internacional, mismas que en la actualidad se encuentran implementadas en diversas bibliotecas nacionales, regionales, públicas, especializadas y universitarias. Estos aspectos, entre otros, no han sido ajenos a la mayoría de diseñadores de bases de datos bibliográficas en México, ya que se puede observar la aplicación de fuentes bibliotecológicas como herramientas de apoyo a las tareas de análisis, diseño, desarrollo e implementación de bases de datos bibliográficas.

El formato MARC, generado en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, ha marcado una fuerte influencia en lo que respecta a la definición de los campos que estructuran las bases de datos bibliográficas mexicanas. Este aspecto se da en la mayoría de los diseños institucionales y en los paquetes de programas generados por la iniciativa privada mexicana. Para formalizar la descripción bibliográfica en las bases de datos, se acude por lo general a las reglas de descripción de la American Library Association. Res-



pecto al uso de esquemas de clasificación los más usados son el de la Library of Congress y el de Dewey. En cuanto a listas de encabezamientos de materia los Subject Headings de la Library of Congress se consideran una herramienta fundamental.

El diseño de bases de datos bibliográficas mexicanas, en cuanto a los parámetros, normalización, programas de cómputo y equipo de cómputo de explotación, presenta las siguientes características:

### NORMALIZACIÓN

Se ha comprobado en la práctica que el uso de normas bibliotecológicas y de formatos, entre otros aspectos, favorece el intercambio de registros bibliográficos debido a que facilitan la compatibilidad en el manejo de registros.

Nota: "La compatibilidad afecta a los sistemas de información en las tareas de compartir recursos, el término sistema de información cubre diversas actividades que en conjunto pueden desarrollar grupos de bibliotecas u otras unidades de información para los propósitos de implementar servicios o abaratar costos".<sup>2</sup>

Con relación a los formatos utilizados para el almacenamiento de la información, la mayoría de las bases de datos mexicanas utilizan los formatos MARC y CCF, sin embargo, también existen bases de datos bibliográficas que utilizan formatos de almacenamiento locales, es decir, han sido diseñados por la propia dependencia para responder a sus

<sup>2</sup> UNESCO. General Information Programme. *Teaching package on standardisation in information handling*. Paris UNESCO, 1991. Modul 5-1.

necesidades particulares.

El hecho de usar formatos de carácter internacional, determina que en el proceso de intercambiar productos, las bibliotecas mexicanas pueden hacerlo con cierta facilidad.

La Dirección General de Bibliotecas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y la Universidad Autónoma de Colima han tenido experiencias en elaborar programas de cómputo que permiten el intercambio de información con base en el formato MARC y a la norma ISO 2709, sin embargo, en la actualidad no existe ninguna experiencia mexicana documentada en la que se indique la existencia de algún programa formal para el intercambio de información bibliográfica entre bases de datos bibliográficas mexicanas o del extranjero.

Por lo general las bases de datos bibliográficas mexicanas utilizan para la descripción catalográfica las Reglas de Catalogación Angloamericanas 2 en sus tres niveles de descripción, sin embargo el de mayor uso es el segundo nivel.

Las normas ISBD son usadas principalmente como obras de consulta.

### PROGRAMAS DE CÓMPUTO (SOFTWARE)

Respecto a este punto existen dos tendencias, la primera es que algunas dependencias han generado sus propios programas de cómputo, otras utilizan paquetes de programas ya elaborados como son MINISIS, MICROISIS, MICROBIBLOS y LOGICAT.

Recientemente el paquete STAR ha sido implementado en la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM, en su sistema LIBRUNAM; en la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México, y está en proceso su uso en la base de datos UNAM-JURE, del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. Otro paquete de programas de uso reciente en México es DYNEX, y en fecha reciente se está promoviendo el paquete TINLIB (The Information Navigator).

El manejador de bases de datos DBASE en sus diversas versiones, también se ha utilizado para generar bases de datos bibliográficas, sin embargo, se puede apreciar que con

el uso de este paquete no han surgido hasta el momento bases de datos bibliográficas de trascendencia.

El paquete de programas que registra un uso elevado en México, es MICRO/CD/ISIS el cual ha tenido un fuerte impulso por el CONACYT (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología). Su adopción, recomienda este organismo, debe ser complementada utilizando el formato CCF.

### EQUIPO DE CÓMPUTO (*HARDWARE*)

Los equipos utilizados por las bases de datos mexicanas son macro-computadoras, mini-computadoras, y micro-computadoras. Las que se apoyan en macro-computadoras tienen la experiencia del uso compartido, aspecto que en muchas ocasiones les ha causado retrasos en el procesamiento de información.

Son muy pocas las dependencias que tienen la facilidad de contar con una mini-computadora dedicada a procesos bibliotecarios como lo son la Dirección General de Bibliotecas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Centro de Información Científica y Humanística (CICH-UNAM) y la Biblioteca Nacional. No obstante, la tendencia actual es hacia el uso de micro-computadoras, debido quizá a su versatilidad y relativo bajo costo.

Se puede observar que en México las instituciones de educación superior e investigación son las que más se han involucrado en la creación y desarrollo de bases de datos. La Universidad Nacional Autónoma de México podría ser considerada la universidad pionera en la producción de bases de datos, en ella se han generado hasta el momento unas 20 en diferentes disciplinas. Sin embargo, los esfuerzos que han realizado universidades como la Autónoma de Colima, la Autónoma de Monterrey, El Colegio de México, entre otras, son dignos de reconocimiento.

Un programa interesante respecto al intercambio de registros bibliográficos es el que realiza El Colegio de México a través de su Centro de Estudios de Asia y África (CEAA) que consiste en la implementación de una base de datos bibliográfica especializada en información afro-asiática. Los registros bibliográficos procesados en la Biblioteca Daniel Cosío

Villegas del propio Colegio, formalizan los registros bibliográficos núcleo de la base de datos, en este programa participan algunas bibliotecas de universidades mexicanas, proporcionando sus registros bibliográficos relacionados con esta temática, mismos que son dados de alta en la base de datos CEAA. Este programa tiene la intención de llegar a una cobertura latinoamericana. Sin embargo, salvo el compromiso que se tiene con la biblioteca del propio Colegio de México, no se ha formalizado los convenios oficiales con las bibliotecas de universidades participantes que puedan garantizar la permanencia en el otorgamiento de sus registros bibliográficos; aspecto que a futuro podría afectar a este programa.

En general, los sectores educativo, gubernamental y de la iniciativa privada han dedicado esfuerzos por generar o apoyar el diseño y desarrollo de bases de datos. En este sentido se puede señalar que existe conciencia en estos medios respecto a la proyección que pueden tener las unidades de información mexicanas con el uso de la automatización en la sistematización de su información.

Sin embargo, algunos organismos creadores de bases de datos bibliográficas podrían tener mayor conciencia respecto a los diversos esfuerzos profesionales y económicos que se han invertido en el desarrollo de las mismas, aspecto que justifica sean explotadas y difundidas a gran escala y en forma permanente.

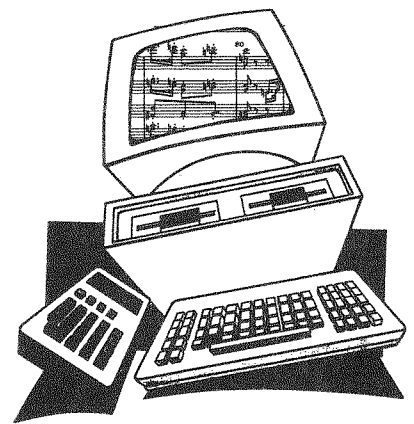
En la mayoría de las bases de datos bibliográficas mexicanas, el factor normalización tiene un alto grado de incidencia por lo que en su momento se podría analizar la conveniencia de generar los programas de intercambio pertinentes. En esos programas sólo se contemplarían las bases de datos que almacenaran información bibliográfica sistematizada y normalizada y que, además, garantizaran la actualización permanente de su información.

Los factores de normalización bibliográfica y el uso de los formatos bibliográficos internacionales de mayor aplicación contemplados por la mayoría de las bases de datos bibliográficas mexicanas podrían facilitar la implementación permanente de programas de intercambio de registros bibliográficos entre unidades

de información.

Un programa interesante de intercambio podría formalizarse con la Biblioteca Nacional. Se entiende que no todas las bases de datos generadas en México serían relevantes como apoyo a la bibliografía nacional. Además del manejo de la normalización, la temática contenida en ellas sería determinante para considerarlas en este contexto; para ello serían tomadas en cuenta principalmente aquellas que almacenaran información sobre la producción bibliográfica nacional o regional y que por diversas causas la Biblioteca Nacional tuviese dificultades en su obtención.

Las bases de datos generadas en diversos sectores representarían en su momento soportes complementarios a la bibliografía nacional, sin embargo, se tendría en cuenta que las bases de datos de carácter especializado representarían un apoyo



más directo. Algunas bases de datos podrían aportar no sólo lo referente a información bibliográfica mexicana, sino también a la región latinoamericana. Un ejemplo de esto es la base de datos generada por el Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas de la UNAM, denominada INFOBILA (Información y Bibliotecología Latinoamericana) que se ocupa de analizar la producción bibliográfica sobre bibliotecología, archivología y ciencias de la información generada por autores latinoamericanos.

Mantener el control y la actualización de la producción bibliográfica nacional es un reto de todos los países del mundo, sin embargo, los países en vías de desarrollo al parecer son los que tienen mayores problemas para el logro de este objetivo. Por lo tanto se hace necesario bus-

# Bibliografía

- BECERRA PEDROTE, Javier y otros. "Una base de datos para el control de los procesos de compra de material bibliográfico en la biblioteca de el Colegio de México". En: *Congreso Nacional bases de datos y redes de comunicación, (1987: México). Memorias*. México: UNAM, 1988.
- BRONSOILER, Charlotte. "La automatización en las bibliotecas ....universitarias". En: *Ciencia bibliotecaria*, N°1, ....(ene./mar.,1983). p.p. 19-32
- . "La Crisis, las computadoras y los servicios de información". En: *El impacto de la crisis en las bibliotecas de enseñanza superior e investigación (1987: Monterrey, N.L.)*. México: ABIESI . CUIB . SEP. Dirección General de Investigación Científica y Superación Académica, 1988.
- BUTTENKLEPPER, Alfred. *A University's multipurpose information center as a response to modern technology in a developing country*. [s.l.] : North-Holland Publishing ,1983. p.p. 251-261
- CAMACHO CAMPOS, Efrén. "Automatización del sistema bibliotecario de Petróleos Mexicanos". En: *Seminario IIE-IMP-ININ sobre especialidades tecnológicas (3 : 1987 : Salazar, Edo. de México)*. Mesa 14. Sistemas y servicios de información. — México : IEE : IMP : ININ, 1987.
- CEN ZUBIETA, José R. "Automatización de bibliotecas en México". En: *Coloquio sobre La automatización de las bibliotecas en México (1 : 1984 : Colima, Col.)*. México: Universidad de Colima, 1985. p.p. 21-32.
- . "La expectativa mexicana : actualizar las bases de datos y aumentar la conexión con redes internacionales". En: *Tecnoindustria*, núm. 11, agosto-septiembre, 1993 p. 46-50.
- FERNALD, Anne Conway. *Database design : an introductory guide to planning and creting a database*. Washington: Special Library Association, 1991. 81 p.
- FLORES PLATAS, Leticia Gabriela. *Estudios previos al desarrollo del sistema automatizado para bibliotecas especializadas* : SABE. México : La autora, 1988. 90 h. Tesis (Licenciatura en Bibliotecología), UNAM.
- GARCIA HIDALGO, Ma. Isabel y otros. "Proyecto de ....automatización de la biblioteca Daniel Cosío Villegas, ....adquisiciones, catalogación y clasificación. En: *Jornadas ....Mexicanas de Biblioteconomía (15 : 1984 : Tlaxcala, ....Tlax.)*. Memorias. México: AMBAC, 1985.
- GARDUÑO VERA, Roberto. "Formación de una Red Automatizada de Bibliotecas para el sistema de la Universidad Nacional Autónoma de México". En: *Encuentro de Bibliotecarios de la Universidad Nacional Autónoma de México : Prospectiva de las Bibliotecas Universitarias, ( 1 : 1982 : México, D. F.)*. México: UNAM, DGB, 1983. p.p. 331-366.
- . *Los formatos MARC y CCF y su uso en unidades de información mexicanas*. UNAM: Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 1990. 180 p.
- GONZALEZ MORENO, Fernando y Javier Domínguez Galicia. *Automatización de bibliotecas: sistemas disponibles en México*. México: UNAM, CUIB, 1990.
- GUADARRAMA ROMERO, Luis Fernando y otros. *Reporte técnico sobre la obtención de cintas MARC para la bibliografía mexicana*. [México]: s/e, s/f.
- GUERRERO, Elda Mónica. "Introducción de innovaciones tecnológicas en las bibliotecas universitarias de México". En: *Coloquio sobre la automatización de bibliotecas en México (1984 : Colima, Col.)*. Memorias. México: UAM-Xochimilco, Universidad de Colima, 1985.
- HINOJOSA, Rogelio. "Aplicación de microcomputadoras en biblioteca : La experiencia del ITESM". En: *Jornadas Mexicanas de Biblioteconomía (14 : 1983 : Zacatecas, Zac.)*. Memorias. México: AMBAC, 1983. p.p. 111-120.
- LIAHUT BALDOMAR, Dulce María y Enrique Jiménez Menéndez. "Las enseñanzas de la experiencia en el sistema automatizado de la biblioteca de la UAM-Xochimilco". En: *Coloquio sobre la automatización de bibliotecas en México (1984 : Colima, Col.)*. Memo-

car, o en su caso consolidar, medidas alternas que faciliten el cumplimiento de los objetivos que sustentan a las bibliotecas nacionales.

Otro programa de intercambio de registros bibliográficos podría ser abordado por las bibliotecas universitarias a un marco regional o nacional. Las universidades del país tienen el potencial en registros bibliográficos más rico de la nación, por lo que un programa permanente y bien estructurado sería muy benéfico principalmente a las bibliotecas universitarias de los estados de la República.

## CONCLUSIONES

Se puede observar a nivel internacional que el uso de diferentes formatos para el intercambio de registros bibliográficos frena el flujo de los mismos, ésto se debe a que cuando alguna base de datos tiene interés de solicitar información con otras bases, éstas no se encuentran estructu-

radas sobre el mismo formato. Por tal motivo se requiere de programas de cómputo diseñados para lograr compatibilidad entre diferentes bases de datos. Tarea que, sin embargo, no todos están dispuestos a llevar a cabo, máxime si los beneficios de ese intercambio no son costeables.

Por lo que respecta a México, se puede observar que prevalece el uso de dos formatos, el MARC y el CCF, de esto se podría inferir que en teoría, se facilitaría el intercambio de información entre bases de datos mexicanas o del extranjero que operen sobre la base de estos formatos. Sin embargo, la realidad muestra que no existen proyectos documentados específicamente para el intercambio de registros bibliográficos automatizados ni a nivel nacional ni internacional. El hecho de que no exista un proyecto de esta naturaleza hace pensar si se está explotando en forma profunda la riqueza bibliográfica con la que ya cuentan diversas bases

de datos bibliográficas mexicanas o si un proyecto de esta naturaleza no le es atractivo por los resultados de costo-beneficio.

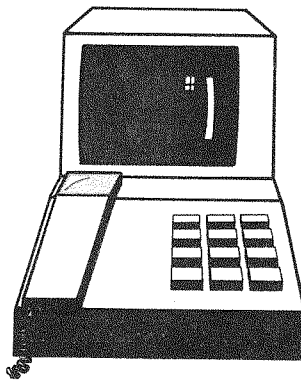
Por otro lado, es importante tener presente el futuro de la proliferación de bases de datos bibliográficas en México; ¿acaso el CONACYT con su orientación al uso del paquete MICROISIS, la Universidad de Colima con el uso de SIABUC, Sistemas Lógicos con LOGICAT, Data Consult con MICROBIBLOS, entre otros, han considerado los aspectos de carácter tecnológico reales que permitan en su momento sistematizar programas de intercambio de registros bibliográficos entre las diversas bases de datos que han surgido fundamentadas en estos paquetes de programas?

No cabe duda que el surgimiento de estos paquetes de programas, entre otros, ha sido altamente benéfico para el bibliotecólogo mexicano, debido a que le han dado la

- rias. México: Universidad de Colima, 1985. p.p. 126-133.
- MORALES CAMPOS, Estela. *Estudio de factibilidad para la asesoría México-Colombia*. México: UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1981. 80 p.
- . "Implementación de bases y bancos de datos en bibliotecas universitarias mexicanas". En: *Seminario conjunto México-Francia sobre bases y bancos de datos* del 6 al 19 de septiembre de 1982.
- . *MARC, MARCAL and MARC-D.G.B. : Comparative scheme*. México: UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1979.
- NAUMIS PEÑA, Catalina. "Automation in Mexican libraries present and future". En: *Conferencia Binacional de bibliotecas de las Californias* (2 : 1985 : Mexicali, B. C.). [s.l.]: [s.e.], 1985. 3 p.
- OROZCO TENORIO, José. "El papel del bibliotecario mexicano ante la era tecnológica". En: *Revista Patria*, 1(3):7-8, México, (feb., 1987).
- PERALES OJEDA, Alicia. "Dependencia y ausencia de creatividad en las redes de información de países en vías de desarrollo". En: *Anuario de Bibliotecología*. Epoca 4, año 4, 1983. p.p. 9-80.
- PEREZ-VICTORIA, Augusto. "Los diez primeros años del CICH-UNAM". En: *Ruciba*, 4(3), (jul/sept., 1982). p.p. 195-206.
- QUIJANO SOLIS, Alvaro. "Consideraciones sobre el sistema OCLC en bibliotecas mexicanas". En: *Semana de bibliotecología*, Universidad Autónoma de Guadalajara (4 : 1980 : Guadalajara, Jal.). Guadalajara, Jal.: [s/e], 1980, 11 h.
- RAMIREZ GUTIERREZ, Carlos y Devorah Sarky Steinberg. "Byblos : Sistema multiusuario integral para bibliotecas". En: *Coloquio sobre automatización en bibliotecas* (3 : 1987 : Colima, Col.). México: [s/e], 1987.
- RODRIGUEZ, Victorico. *Automatización de las funciones bibliotecarias a través de SIABUC*. [México]: [s/e], [1980]. [23 hojas].
- SANDOVAL, Armando M. "Centro de Información Científica y Humanística: A University Information Centre in the Third World". En: *UNESCO Bulletin Library*, 32(1), (Jan./Feb., 1978). p.p. 32-68
- SILVA ZAMORA, Juan Manuel. *La automatización de bibliotecas en México: Las posibilidades y el planteamiento del proyecto de automatización*. México: El Autor, 1989. 104 p. Tesis (Licenciado en Bibliotecología), UNAM.
- SOLAEGUI TATEMURA, Guadalupe O. "La biblioteca de IMP en tiempo real". En: *Seminario IMP-IEE sobre especialidades tecnológicas* (2 : 1985 : México, D.F.). Mesa 10. Información Técnica. México: IMP, IIE, 1985. [16 h.] : tbs.
- TOVAR REYES, Ezequiel y Gustavo Martínez Bernard. "Sistema Integral del Centro de Información Tecnológica del Instituto de Investigaciones Eléctricas: Fase de diseño". En: *Coloquio sobre automatización de bibliotecas*, (3 : 1987 : Colima, Col.). México: [s/e], 1987. 11 h.
- UNAM. Dirección General de Bibliotecas. *Banco de datos bibliográficos LIBRUNAM/CD-ROM*. México: UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1988. 11 p.
- . *Notas de trabajo LIBRUNAM*. México: UNAM, Dirección General de Bibliotecas, 1979. Paginación Variable.
- UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. *DIBALC, Directorio de Bases de Datos de América Latina y el Caribe*. México: La Universidad, 1992. 144 p.
- VALDESPINO VAZQUEZ, Jovv. "Formación de una base de datos ....para tesis". En: *Encuentro de bibliotecarios de la .... Universidad Nacional Autónoma de México*, (1982 : México, ....D.F.). Prospectiva de la Biblioteca Universitaria : ....Ponencias. México: UNAM, Dirección General de ....Bibliotecas, 1983. p.p. 719-731.
- VELAZQUEZ MERLO, Fernando. *Estructura, función y contenido de los bancos nacionales de información*. México: El autor, 1987. 245 p.
- VILLALOBOS ROMO, Gerardo y otros. "BIBLUANL : Sistema de automatización para bibliotecas". En: *Coloquio sobre automatización en bibliotecas*, (3 : 1987 : Colima, Col.). México: [s/e], 1987. 9 h.
- VOUTSSAS, Juan y Alejandro Ramírez. "Red Nacional Universitaria Automatizada de Bibliotecas : Estado actual y posibilidades". En: *Coloquio sobre automatización en bibliotecas*, (3 : 1987 : Colima, Col.). México: [s/e], 1987. 11 h.

oportunidad de interactuar en el manejo de información automatizada. Sin embargo, debemos tener presente que la cooperación entre bibliotecas es fundamental debido a los beneficios que ésta trae consigo en los servicios al usuario final, por lo que debemos considerar que la explotación a una amplia cobertura de la información almacenada en las bases de datos bibliográficas mexicanas puede tener incidencia directa en los servicios bibliotecarios.

Se ha comprobado que el uso de tecnologías computacionales en la selección y adquisición de documentos, en el análisis bibliográfico, en los servicios al usuario final, en la transmisión de información a grandes distancias y en el intercambio de la misma a través de diversos medios electrónicos, facilita y agiliza éstas entre otras tareas bibliotecológicas; sin embargo, también se debe tener presente que la adopción de tecnologías de cóm-



puto afectan las formas organizativas tradicionales e incluso afectan la mentalidad del bibliotecólogo cuando se enfrenta por vez primera al uso de una nueva herramienta.

No obstante, la realidad del bibliotecólogo de finales del siglo XX y de los umbrales del XXI no puede ser ignorada ya que es y seguirá siendo testigo de los avances tecnológicos que han incidido en su profesión.

Analizar y aprender las aplicaciones pertinentes de esa tecnología ya no está en discusión, lo que se discute es sobre los niveles de conocimiento en computación que debe tener el bibliotecólogo de nuestro tiempo y del futuro.

Finalmente, se podría decir que existe conciencia en la comunidad bibliotecaria mexicana respecto a los beneficios que reporta la generación de bases de datos bibliográficas, en cuanto a normatividad de la información, tiempo, oportunidad y actualidad de los datos que se obtienen. Sin embargo, la producción de bases de datos y de redes de bibliotecas dependerá en el futuro de la disponibilidad de la información, de los costos de servicios, de aspectos presupuestales de las bibliotecas mexicanas, y del costo y facilidad de la comunicación vía satélite o telefónica que dé el gobierno mexicano para la consulta y la transmisión de información.

# Tesis sobre música en México a nivel licenciatura

INTRODUCCIÓN Y SELECCIÓN POR  
MARIA ELBA MORENO

Uno de los requisitos indispensables para obtener un título a nivel de enseñanza superior, es el de realizar una investigación teórica o de campo (tesis) sobre un tema relativo a la disciplina o carrera en la que se ha estudiado durante un tiempo determinado.

Los planes y programas de estudio de diversas escuelas y universidades del país, tienen establecido este requisito que si bien para muchos estudiantes es el puente a través del cual pueden obtener su titulación, para otros resulta un obstáculo para concluir sus estudios. Pese a ello y a la enorme cantidad de educandos que no terminan sus estudios, es sorprendente la gran cantidad de tesis que se generan anualmente en las instituciones de enseñanza superior.

La producción de estas investigaciones cubre una amplio abanico de disciplinas científicas, sociales y humanísticas. Sin embargo, la cantidad de trabajos elaborados en cada una de estas áreas es tan desigual

como heterogénea.

Los resultados obtenidos en el área de las bellas artes observan un tratamiento diferente de las otras. Por una parte, si bien los estudiantes tienen la opción de obtener su título de licenciatura por medio de un trabajo de tesis, también tienen la oportunidad de obtenerlo a través de un trabajo práctico propio de su aprendizaje. Esto es uno de los motivos por lo cual las tesis en esta área sean más escasas.

Pese a lo anterior, es interesante observar como muchos estudiantes de diversas disciplinas ya sean humanísticas, sociales y hasta científicas, han enfocado su tema de investigación sobre una de las ramas del conocimiento artístico.

Como una muestra de lo antes mencionado, el presente repertorio de tesis a nivel licenciatura se seleccionó sobre la base temática de música. Encontraremos en él interesantes trabajos de estudiantes de derecho, arquitectura, administración de

empresas, psicología y claro está, tesis de estudiantes que obtuvieron su licenciatura en composición, dirección, instrumentación, etcétera.

El principal motivo que nos llevó a recopilar este trabajo fue el de dar a conocer a la comunidad musical de nuestro país, el interés que muestran numerosos estudiantes sobre el arte musical. Por otro lado, el de dar a conocer a los musicólogos, profesores de música, compositores, intérpretes y todo aquel que de una u otra forma juega un importante papel dentro de la actividad musical, los trabajos de investigación, que sin ser especialistas, han desarrollado los estudiantes que buscan encontrar diversos enfoques para un acercamiento a la música y sus relaciones con otras disciplinas del saber humano.

Un reconocimiento muy especial para la Universidad Nacional Autónoma de México por permitirnos acceder a su banco de información TESIUNAM.

El orden en el que aparecen las fichas de este repertorio es cronológico, los códigos de identificación de cada campo son: N° C: número de clasificación (Biblioteca Central de la UNAM); A: autor de la tesis; T: título del trabajo; I: institución en donde se presentó o elaboró; E: escuela o facultad a la que pertenece; C: carrera; A: año de elaboración o presentación P: páginas.

- No. C: 001-00121-F1-1935  
A: Favela, Lorenzo  
T: *Palacio de la música Jose Iturbi*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1935  
P: sp
- No. C: 001-01086-S1-1952  
A: Stohaugh, Margaret Helen  
T: *La música en la novela mexicana de 1810 a 1910*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Filosofía y Letras  
C: Doctorado en Letras  
A: 1952  
P: 128 p
- No. C: 001-001323-S1-1955  
A: Serment C., Vinicio  
T: *Dispersión de neutrones rápidos por Al, Fe, Ni, Cu, Zn, Ag, Sn, Hg, Pb y Bi.*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1955  
P: 42 p
- No. C: 001-00121-G4-1959  
A: Guerrero Sanchez, Juan  
T: *Escuela Nacional de Música, Danza y Teatro*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1959  
P: sp
- No. C: 001-00121-H10-1965  
A: Hernández Spencer, Jorge  
T: *Conservatorio de Música y Declamaciones del estado de Puebla*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Arquitectura  
C: Arquitecto
- A: 1965  
P: sp
- No. C: 001-00121-R37-1965  
A: Rojas Argüelles, Roberto E.  
T: *Escuela de Música*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1965  
P: sp
- No. C: 001-00821-P8-1965  
A: Pérez Pérez, Eduardo J.  
T: *El efecto de la luz, el color y la música sobre el rendimiento del trabajo humano y las relaciones industriales*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Economía  
C: Licenciado en Economía  
A: 1965  
P: sp
- No. C: 001-00721-B25-1971  
A: Blanco Labra, Victor Jesús  
T: *Las editoras de música como titulares del Derecho de autor*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Derecho  
C: Licenciado en Derecho  
A: 1971  
P: 74 p
- No. C: 001-00622-F11-1972  
A: Flores Bermudez, Salvador  
T: *La aplicación de la música en la empresa para motivar al empleado*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Contaduría y Administración  
C: Licenciado en Administración  
A: 1972  
P: 41 p
- No. C: 001-00424-G1-1977  
A: García Williams, Laura  
T: *Reportaje, notas de tiempo y tonos. El*
- Conservatorio Nacional de Música*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales  
C: Licenciado en Ciencias de la Comunicación  
A: 1977  
P: 97 p
- No. C: 001-00121-G26-1977  
A: González Trapaga, Georgina Arcelia  
T: *Escuela Nacional de Música*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1977  
P: 58 p
- No. C: 110-810001-J2-1978  
A: Juárez Garcia, Nelly  
T: *La proyección artística de la música y la danza y su influencia en la formación de la personalidad del niño de tercer grado de primaria*  
I: Universidad Pedagógica Nacional  
E: Escuela de Educación Primaria  
C: Licenciado en Educación Primaria  
A: 1978  
P: 42 p
- No. C: 110-810001-M10-1978  
A: Manzano Medinilla, María Elena  
T: *La música y el niño*  
I: Universidad Pedagógica Nacional  
E: Escuela de Educación Primaria  
C: Licenciado en Educación Primaria  
A: 1978  
P: 164 p
- No. C: 110-810001-P6-1978  
A: Pérez Cortés, Albino Constantino  
T: *La música en la enseñanza en la escuela primaria*  
I: Universidad Pedagógica Nacional  
E: Escuela de Educación Primaria  
C: Licenciado en Educación

- Primaria  
A: 1978  
P: 272 p
- No. C: 001-01126-H2-1979  
A: Hernández Rodríguez, Beatriz Eugenia  
T: *Generación de música electrónica*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Ingeniería  
C: Ingeniero Mecánico Electricista  
A: 1979  
P: 138 p
- No. C: 110-810001-C4-1979  
A: Covarrubias Morán, Simón  
T: *La enseñanza de la música en la escuela primaria*  
I: Universidad Pedagógica Nacional  
E: Escuela de Educación Primaria  
C: Licenciado en Educación Primaria  
A: 1979  
P: 41 p
- No. C: 001-00121-V9-1980  
A: Velázquez Ortega, Joaquín Armando  
T: *Escuela Nacional de Música en Tegucigalpa, D.C. Honduras C.A.*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1980
- No. C: 001-01322-A1-1980  
A: Alva Guzmán, Alfredo  
T: *La sonata para violoncello y piano, Op. 26 de Rodolfo Halffter*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1980  
P: 60 p
- No. C: 001-01322-T1-1980  
A: Tuch Martínez, Iduna Cecilia  
T: *Algunos principios técnicos fundamentales del acordeón: Posición ante el instrumento-técnico y aplicación del fuelle-fraseo y articulación*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1980  
P: 68 p
- No. C: 001-01323-N1-1980  
A: Nieto Jara, Velia Soledad  
T: *Transferencia al piano de la obra Clavicembalística de Juan Sebastian Bach*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1980  
P: 104 p
- No. C: 001-01323-P1-1980  
A: Pérez Vázquez, Esperanza  
T: *La enseñanza del piano a nivel inicial*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1980  
P: sp
- No. C: 001-01324-N1-1980  
A: Nieto Jara, Thusnelda Sofía Lucina  
T: *Algunos aspectos de la técnica vocal infantil y música para niños de compositores mexicanos contemporáneos*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Canto  
A: 1980  
P: sp
- No. C: 001-01324-P1-1980  
A: Prado Vieyra, Luz María  
T: *Reflexiones sobre el estudio del canto*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Canto  
A: 1980  
P: 105 p
- No. C: 001-01323-C1-1980  
A: Covarrubias y C., Margarita R.  
T: *Principios básicos de la enseñanza pianística*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1980  
P: 38 p
- No. C: 001-01321-A1-1980  
A: Arriola Sauvedo, José Rafael  
T: *La sinfonía en los compositores mexicanos*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Composición  
A: 1980  
P: 104 p
- No. C: 001-01324-A1-1980  
A: Alonso Barrera, Rita  
T: *Aspectos de la preparación del educador musical en el nivel de educación primaria*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Canto  
A: 1980  
P: 78 p
- No. C: 001-01324-S1-1980  
A: Saldívar Osorio, Gabriel  
T: *El canto coral*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Canto  
A: 1980  
P: 140 p
- No. C: 001-01323-S3-1980  
A: Saldívar Osorio, Gabriel  
T: *Dirección coral*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1980  
P: sp
- No. C: 001-01323-C2-1980  
A: Covarrubias y C., R. Margarita  
T: *Principios básicos de la enseñanza pianística*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1980  
P: 38 p
- No. C: 110-810001-P5-1980  
A: Pérez Cortés, Albino Constantino  
T: *La música en la enseñanza en la escuela primaria*  
I: Universidad Pedagógica Nacional  
E: Escuela de Educación Primaria  
C: Licenciado en Educación Primaria  
A: 1980  
P: 72 p
- No. C: 001-004-F1-1981  
A: Feria Amaya, Gerardo Alfredo  
T: *La música como una manifestación de influencia cultural internacional y sus efectos en los estudiantes de secundaria de la Ciudad de México*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales  
C: Licenciado en Relaciones Internacionales  
A: 1981  
P: 164 p
- No. C: 001-00622-G2-1981  
A: Gallegos Sánchez, G. Judith  
T: *La música, factor motivante en el medio ambiente del trabajador mexicano*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Contaduría Y Administración  
C: Licenciado en Administración  
A: 1981  
P: 59 p
- No. C: 001-01321-W1-1981  
A: Waller González, Luis Ariel  
T: *Influencia de Stravinsky en la música contemporánea*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Composición  
A: 1981  
P: 79 p
- No. C: 001-01323-S2-1980  
A: Sánchez Beltrán, María de Jesús  
T: *El piano en México: Sus grandes pedagogos e intérpretes*

- I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1980  
P: 138 p
- No. C: 001-01324-D1-1980  
A: Delgado Fourzan, Yolanda  
T: *Interpretación del lied, desde el punto de vista vocal en la producción de Schubert, Schumann, Brahms y Ponce*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Canto  
A: 1980  
P: 72 p
- No. C: 001-00121-H13-1981  
A: Hinojosa Espinosa, Adrián Sergio  
T: *Conservatorio Nacional de Música*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1981  
P: 88 p
- No. C: 001-00121-S3-1981  
A: San Juan Rebollar, José Manuel  
T: *Escuela de Música Guanajuato*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1981  
P: 28 p
- No. C: 001-00121-V11-1981  
A: Villaseñor Magallón, J. Jesús  
T: *Morelia: Escuela de Música : Ensayo para una interpretación contemporánea del lenguaje arquitectónico de la ciudad*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1981  
P: 106 p
- No. C: 001-01322-M1-1981  
A: Morales Jiménez, María del Consuelo  
T: *Consideraciones pedagógicas sobre la enseñanza del violín*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1981  
P: sp
- No. C: 001-01324-G1-1981  
A: Granados Miramon, Elías Jaime  
T: *La formación profesional del cantante que aborda los géneros musico-teatrales*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Canto  
A: 1981  
P: 45 p
- No. C: 001-01324-M1-1982
- A: Mendoza García, María Eugenia  
T: *La canción de cuna*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Canto  
A: 1982  
P: 148 p
- No. C: 001-01324-M2-1982  
A: Millán Sierra, Guadalupe Raquel  
T: *Tres óperas mexicanas del Siglo XIX*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Canto  
A: 1982  
P: 130 p
- No. C: 001-01921-B5-1982  
A: Borbón Rosas, Alex  
T: *Efectos de la música ambiental sobre la interacción humana en el trabajo*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Psicología  
C: Licenciado en Psicología  
A: 1982  
P: 138 p
- No. C: 001-01121-B3-1982  
A: Becerra Sustaita, Quintín  
T: *Proyecto Estructural del Conjunto de Cuatro Salas de cine, para la Sociedad de Autores y Compositores de Música*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Ingeniería  
C: Ingeniero Civil  
A: 1982  
P: 80 p
- No. C: 001-00121-G24-1983  
A: Guevara Encinas, Jorge Isaac  
T: *Conservatorio Nacional de Música*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1983  
P: sp
- No. C: 001-00121-H4-1983  
A: Hernández Romero, José Luis  
T: *Escuela Superior de Música*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1983  
P: sp
- No. C: 001-00121-O9-1983  
A: Oviedo Anaya, Eduardo Alberto  
T: *Conservatorio de Música en Guadalajara, Jalisco*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1983  
P: sp
- No. C: 001-00422-V1-1983  
A: Vega Escalante, Carlos
- T: *Influencia de la música de cine sobre el espectador*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales  
C: Ciencias Políticas y Administración Pública  
A: 1983  
P: 205 p
- No. C: 001-01323-M1-1983  
A: Martínez Salgado, Graciela Guadalupe  
T: *Propuesta de programas de estudio para un curso integral de solfeo y piano infantiles a nivel inicial*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1983  
P: 112 p
- No. C: 001-01323-Z1-1983  
A: Zamora Rodríguez, Daniel Alejandro  
T: *El proceso de estudio y asimilación de una obra por parte del intérprete pianista*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1983  
P: 83 p
- No. C: 001-01324-R1-1983  
A: Rivera de la Cabada, Aída  
T: *Angela Peralta: Una gran cantante del siglo XIX*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Canto  
A: 1983  
P: 74 p
- No. C: 001-01021-A2-1983  
A: Andrade Torres, Honorio Juan  
T: *Historia de la música en México, del Imperio al Porfiriato (1855-1900)*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Filosofía y Letras  
C: Licenciado en Historia  
A: 1983  
P: 169 p
- No. C: 001-40424-H1-1983  
A: Higuera Ramírez, Xochitl  
T: *Música y comunicación*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón  
C: Licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva  
A: 1983  
P: 354 p
- No. C: 001-01323-J1-1984  
A: Jiménez Olivera, Luis Ivan  
T: *La leyenda como género musical*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México

- E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1984  
P: 62 p
- No. C: 001-01323-M1-1984  
A: Merino Spinola, Armando  
Eduardo  
T: *La sonata op. 35 de F. Chopin*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1984  
P: 73 p
- No. C: 001-01323-R1-1984  
A: Romero Franco, María Angelica  
T: *La música para piano de Ricardo Castro. Apéndices*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1984  
P: 2 v.
- No. C: 001-01921-S4-1984  
A: Sánchez Laguna, María del Carmen  
T: *La música en psicoterapia*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Psicología  
C: Licenciado en Psicología  
A: 1984  
P: 100 p
- No. C: 103-803002-S6-1984  
A: Schurenkamper Rionda, Bernardo Gaspar  
T: *Comportamiento del consumidor de clases de música para niños*  
I: Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM)  
E: Departamento de Administración  
C: Licenciado en Administración  
A: 1984  
P: sp
- No. C: 001-01323-C1-1985  
A: Cornish Becerra, David  
T: *El desarrollo de la sensibilidad en el intérprete*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1985  
P: 58 p
- No. C: 001-01323-F1-1985  
A: Fernández de Velazco, Fuensanta  
T: *Análisis pianístico y estilístico de las seis pequeñas piezas para piano Op. 19 de Arnold Schoenberg*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1985  
P: 113 p
- No. C: 001-00721-C34-1985  
A: Cordero López, Arturo
- T: *Los Derechos de autor y la Sociedad de Autores y Compositores de Música S. de A. de I. P.*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Derecho  
C: Licenciado en Derecho  
A: 1985  
P: 220 p
- No. C: 001-10621-L3-1985  
A: Lezama Alvarez, Blanca Estela ; Perez Velazquez, Rosa  
T: *Organización contable de las empresas editoras de música*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán  
C: Licenciado en Contaduría  
A: 1985  
P: 170 p
- No. C: 103-803002-V3-1985  
A: Velazquez Rossiki, Gady Sarai  
T: *Investigación de mercado sobre gustos y preferencias en música religiosa para jóvenes en el Distrito Federal*  
I: Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM)  
E: Departamento de Administración  
C: Licenciado en Administración  
A: 1985  
P: 46 p
- No. C: 001-01323-R1-1986  
A: Rasetti Albuquerque, Monique Caroline  
T: *Liszt, a través de la evolución de su música*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1986  
P: 10 p
- No. C: 001-00721-M46-1986  
A: Mendez Franco, Oscar Fausto  
T: *El ascenso escalafonario de los profesores de música, en las escuelas profesionales del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en el Distrito Federal*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Derecho  
C: Licenciado en Derecho  
A: 1986  
P: 278 p
- No. C: 001-01322-G1-1986  
A: González Jaim, Angel  
T: *Cómo introducir a los alumnos de nivel inicial en el estudio del violín*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1986  
P: 111 p
- No. C: 001-01322-M1-1986  
A: Marmissolle Daguerre Delagrave, Enriquer Jean Alain
- T: *El arco del violoncello: Principios racionales para su conducción*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1986  
P: 62 p
- No. C: 001-01322-R1-1986  
A: Rovello García, Alfredo  
T: *Improvisación en nueve siglos de música occidental una antología con una introducción histórica (traducción)*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1986  
P: 172 p
- No. C: 001-01323-V1-1986  
A: Valenzuela Remolina, Miguel Arturo  
T: *Optimización de la ejecución al piano mediante el conocimiento de su tecnología de construcción, sus recursos sonoros, las modalidades del toque y la acústica del ámbito donde se toca*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1986
- No. C: 001-00424-H3-1986  
A: Hernández Guzmán, Carlos  
T: *Música y comunicación : (Musicante, un estudio de caso)*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales  
C: Licenciado en Ciencias de la Comunicación  
A: 1986  
P: 140 p
- No. C: 001-00721-R49-1986  
A: Ramos Beristain, Rodolfo  
T: *El derecho y la música sinfónica en México*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Derecho  
C: Licenciado en Derecho  
A: 1986  
P: 136 p
- No. C: 001-10622-M4-1986  
A: Medina Zurita, Marisela ; Ramírez Sandoval, Virginia de las Mercedes ; Tellez Ramírez, Diana Ivonne  
T: *La música en los mensajes publicitarios de cigarrillos y bebidas alcohólicas determinando la influencia en la conducta del consumidor*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán  
C: Licenciado en Administración  
A: 1986  
P: 85 p

No. C: 001-01322-C1-1986

A: Cruz Soto, Eloy Camerino  
T: *La Transcripción para Guitarra Moderna de la Música de Vihuela y Guitarra Española*

I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1986  
P: 293 p

No. C: 001-01324-T1-1986

A: Themsel Paniagua, Isabel  
T: *El nacimiento de la ópera en Italia y Francia en el siglo XVII*

I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Canto  
A: 1986  
P: 195 p

No. C: 001-01323-E1-1986

A: Escobar Blanco, Esther Carmen Antonia  
T: *La producción pianística en la época andalucista de Manuel de Falla*

I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1986  
P: 149 p

No. C: 006-881203-C3-1986

A: Cherem Behar, Ezra  
T: *Conservatorio de música del Bajío*  
I: Universidad Anahuac  
E: Escuela de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1986  
P: sp

No. C: 006-881225-R3-1986

A: Ramos Loyo, Julieta  
T: *Correlatos electroencefalográficos de la audición de música clásica*  
I: Universidad Anahuac  
E: Escuela de Psicología  
C: Licenciado en Psicología  
A: 1986  
P: 113 p

No. C: 001-01321-S1-1987

A: Staucaansky Slomianski, Darian  
T: *Psicología del Compositor. Técnica de Composición y Tratamiento Instrumental en L.V. Beethoven F. Chopin M. Ravel y D. Stavans*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Composición  
A: 1987  
P: 14 p

No. C: 001-01311-G1-1987

A: Goschl, Angelika Erika  
T: *La flauta transversa, rasgos esenciales de su desarrollo desde su origen hasta la actualidad*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música

C: Técnico en Composición

A: 1987  
P: 107 p

No. C: 001-01323-R1-1987

A: Rebollo García, María de Lourdes  
T: *Bibliografía de música mexicana para piano, en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música*

I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1987  
P: 165 p

No. C: 001-20424-V1-1987

A: Vázquez Arteaga, Manuel  
T: *Los equipos de sonido de música tropical y el mercado de discos ilegales (reportaje)*

I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán  
C: Licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva  
A: 1987  
P: 168 p

No. C: 001-01323-M1-1987

A: Macías Andere, Gonzalo  
T: *Veinte piezas para piano. Introducción a la nueva grafía. (Para alumnos con un nivel pianístico que corresponda al de las invenciones a 2 voces de J.S. Bach)*

I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1987  
P: 86 p

No. C: 001-01321-O1-1987

A: Olvera García, Victor Rafael  
T: *Tratamiento orquestal en la obra de ocho compositores mexicanos del siglo XX*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Composición  
A: 1987  
P: 187 p

No. C: 001-00721-A29-1987

A: Alcántara Iturribarria, Uberto  
T: *Situación jurídico laboral de los trabajadores de la música*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Derecho  
C: Licenciado en Derecho  
A: 1987  
P: 108 p

No. C: 001-01322-F1-1987

A: Fernández de Velasco, Frida Faustina  
T: *Imagen sonora de la flauta en el repertorio sinfónico: Análisis técnico y metodológico de repertorio sinfónico de la época de Beethoven hasta el siglo XX aplicando la técnica moderna*  
I: Universidad Nacional Autónoma

de México

E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1987  
P: 168 p

No. C: 001-01323-W1-1987

A: Waller González, Raquel Eugenia  
T: *Investigación sobre las obras: Sonata Op.31 No.3 en BbM. de Beethoven y Sonata Op.2 No.2 de Brahms*

I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1987  
P: sp

No. C: 001-00121-G8-1987

A: Guizar Bermúdez, José Gerardo  
T: *Escuela de música, Querétaro Qro.*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1987  
P: sp

No. C: 018-870103-R15-1987

A: Rodríguez González, Jesús Ernesto  
T: *Escuela de Música en Zapopan Jal.*  
I: Universidad Autónoma Metropolitana  
E: Escuela de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1987  
P: sp

No. C: 001-01321-M1-1988

A: Maynez Vidal, Samuel  
T: *Juego de ensambles rotos y homogéneos (20 composiciones de carácter infantil para conjuntos de cámara)*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Composición  
A: 1988  
P: 98 p

No. C: 001-01322-C1-1988

A: Castro Cazenave, Ana María  
T: *Diversas posibilidades del clarinete en la música de cámara del siglo XVIII a la fecha*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1988  
P: 165 p

No. C: 007-300603-P2-1988

A: Parra Díaz de Leon, Martha Patricia de la  
T: *Conservatorio de Música, Unidad Tlaxcala*  
I: Universidad de La Salle  
E: Escuela Mexicana de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1988  
P: sp

No. C: 001-01322-T1-1988

A: Thierry Palomino, María del Carmen  
 T: *La técnica del Oboe : Traducción y notas (Evelyn Rothwell)*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Música  
 C: Licenciado Instrumentista  
 A: 1988  
 P: 128 p

No. C: 001-01323-O1-1988  
 A: Ochoa de los Santos, María Carolina  
 T: *Principios básicos en la ejecución al piano*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Música  
 C: Licenciado en Piano  
 A: 1988  
 P: 83 p

No. C: 001-01322-L1-1988  
 A: Lenero Elu, María Asuncion  
 T: *Concierto didáctico-cuatro músicos franceses cuatro periodos*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Música  
 C: Licenciado Instrumentista  
 A: 1988  
 P: 17 p

No. C: 001-20424-P2-1988  
 A: Pérez Dávila, Jaime  
 T: *Del amor y de la fiesta en el son : La comunicación masiva de la música afrontillana. Análisis de las letras de sus canciones*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán  
 C: Licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva  
 A: 1988  
 P: 407 p

No. C: 001-01323-A1-1988  
 A: Almazán Orihuela, Joel  
 T: *Anexo a la grabación de música Mexicana Contemporánea*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Música  
 C: Licenciado en Piano  
 A: 1988  
 P: 19 p

No. C: 001-01323-T1-1988  
 A: Torre Gleason, Silvia Emilia de la  
 T: *Reconocimiento a un músico Guanajuatense Luis G., Araujo*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Música  
 C: Licenciado en Piano  
 A: 1988  
 P: 17 p

No. C: 001-00226-B1-1988  
 A: Baez Medina, María Guadalupe ; Cervera Loria, Lucy María  
 T: *Simbología y señalización para la*

*Escuela Nacional de Música*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Artes Plásticas  
 C: Licenciado en Diseño Gráfico  
 A: 1988  
 P: 111 p

No. C: 001-01323-L1-1988  
 A: Labastida de Anda, Mario Humberto  
 T: *El acercamiento del pianista a la lectura a primera vista y memorización»»The pianist's approach to sight-reading and memorizing» by Beryl Rubinstein*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Música  
 C: Licenciado en Piano  
 A: 1988  
 P: 66 p

No. C: 001-01323-E1-1988  
 A: Espino del Castillo Barron, Victoria Teresita de Jesús  
 T: *Cinco músicos: Su tiempo su música. Sus ideas*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Música  
 C: Licenciado en Piano  
 A: 1988  
 P: 91 p

No. C: 001-01323-S1-1988  
 A: Santoyo Banos, Jesús Enrique  
 T: *Introducción a las invenciones a dos voces de Johann Sebastian Bach como obra didáctica*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Música  
 C: Licenciado en Piano  
 A: 1988  
 P: 132 p

No. C: 001-01311-T1-1989  
 A: Tapia Carreto, María Verónica  
 T: *Veinte piezas didácticas*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Música  
 C: Técnico en Composición  
 A: 1989  
 P: 99 p

No. C: 001-01323-A1-1989  
 A: Avila Márquez, Leticia de  
 T: *Guía didáctica sobre : «El pequeño pianista mexicano», Pablo Castellanos. 20 piezas fáciles para piano de Manuel María Ponce, «Piezas infantiles para piano» Blas Galindo: «Piano pieces for children everybody's favorite series No. 3 ed. Maxwell Eckst*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Música  
 C: Licenciado en Piano  
 A: 1989  
 P: 145 p

No. C: 001-01321-R1-1989

A: Rocha Iturbide, Manuel  
 T: *Ilustración y complementación del método de entrenamiento auditivo de Luis Alfonso Estrada*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Música  
 C: Licenciado en Composición  
 A: 1989  
 P: 27 p

No. C: 001-01323-G1-1989  
 A: González Sobrino, Jose Miguel  
 T: *Un análisis de las visiones fugitivas Op.22 de Sergei Prokofiev : propuesta de un procedimiento analítico cuyo objetivo será lograr una correcta interpretación de esta obra*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Música  
 C: Licenciado en Piano  
 A: 1989  
 P: 115 p

No. C: 001-00324-G1-1989  
 A: Galicia Brito, Renato  
 T: *La música en las matemáticas griegas*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Facultad de Ciencias  
 C: Matemático  
 A: 1989  
 P: 66 p

No. C: 001-01321-G1-1989  
 A: Granillo González, María del Consuelo  
 T: *El lenguaje de W. Lutoslawski en los años sesentas*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Música  
 C: Licenciado en Composición  
 A: 1989  
 P: 102 p

No. C: 001-01321-B1-1989  
 A: Browne López, Daniel  
 T: *Características composicionales de la música orquestal de Silvestre Revueltas*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Música  
 C: Licenciado en Composición  
 A: 1989  
 P: 249 p

No. C: 001-01323-M1-1989  
 A: Martins Pérezvela, Francisco Xavier  
 T: *Trabajo de grabación de pistas de obras para clarinete y piano*  
 I: Universidad Nacional Autónoma de México  
 E: Escuela Nacional de Música  
 C: Licenciado en Piano  
 A: 1989  
 P: sp

No. C: 001-01323-VI-1989  
 A: Vázquez Salinas, Ricardo  
 T: *Diseño de un programa de entrenamiento para pianistas*  
 I: Universidad Nacional Autónoma

- de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1989  
P: 135 p
- No. C: 001-00121-T11-1989  
A: Tamae Toyota, Yoshinobu  
T: *Conservatorio de música : Toluca de Lerdo, Estado de México*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1989  
P: 86 p
- No. C: 001-01322-E1-1990  
A: Espinosa Hernández, Edgardo  
T: *Seis obras para violoncello de compositores de la Escuela Nacional de Música*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1990  
P: 22 p
- No. C: 001-00121-C11-1990  
A: Carbajal Vega, Ana Laura  
T: *Escuela de música Puebla, Puebla*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Arquitectura  
C: Arquitecto  
A: 1990  
P: 86 p
- No. C: 001-01323-P1-1990  
A: Padilla León, María Eunice Fabiola  
T: *Tema con variaciones : Beethoven, Schubert, Haydn*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1990  
P: 38 p
- No. C: 001-01021-G1-1990  
A: González Aktories, Norma Susana  
T: *Muerte sin fin y la música*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Filosofía y Letras  
C: Licenciado en Historia  
A: 1990  
P: 153 p
- No. C: 001-01322-R2-1990  
A: Ruiz Ascencio, Alberto Miguel  
T: *Música de cámara para dos guitarras del Barroco al siglo XX*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1990  
P: [20] p
- No. C: 001-01321-G1-1990  
A: Gutiérrez Saenz, Manuel  
T: *20 piezas didácticas para Flauta*
- Traversa*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Composición  
A: 1990  
P: 16 p
- No. C: 001-01323-S1-1990  
A: Silva Treviño, Hector Pablo  
T: *Leos Janacek (1854-1928) : panorámica de su música para piano*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1990  
P: 110 p
- No. C: 001-01321-E1-1990  
A: Espinosa Mejía, Jesús  
T: *Aspectos técnicos y operativos de reaseguro y su importancia en el mercado asegurador*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Composición  
A: 1990  
P: 73 p
- No. C: 001-21025-H2-1990  
A: Hernández Amezcua, Irene ; Nery Pego, Alma Gabriela ; Sánchez Sánchez, María Guadalupe  
T: *Estudio sobre la aplicación del manual de música y movimiento en búsqueda del desarrollo integral del niño, dentro de los jardines a) M-103 Cuauhtemoc, b) M-243 María Guadalupe de Alba, c) M-006 Papaloapan, d) M-440 Tonatiuh, e) M-468 Maestro Luis G.*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán  
C: Licenciado en Pedagogía  
A: 1990  
P: 166 p
- No. C: 001-01314-H1-1991  
A: Hemmer Guzmán, Ruth Ivonne  
T: *Auxiliar didáctico en español para la enseñanza del solfeo Kodaly : enfocado a alumnos de 1ro. a 6to. de primaria*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Técnico en Educación Musical  
A: 1991  
P: 57 p
- No. C: 001-01325-G1-1991  
A: García Reza, Sara  
T: *Propuesta de un modelo de enseñanza musical para alumnas de la licenciatura en educación primaria*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Educación Musical  
A: 1991  
P: 109 p
- No. C: 001-01314-M1-1991  
A: Morales Barrera, Martha Patricia  
T: *Consideraciones acerca de la percepción y memorias rítmica, melódica y armónica : su aplicación en la tarea del dictado musical*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Técnico en Educación Musical  
A: 1991  
P: 130 p
- No. C: 001-01322-L1-1991  
A: Laguna Millán, Juan Carlos  
T: *Grabación de estudios completos para guitarra de Doloritas Páramo*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1991  
P: [13]p
- No. C: 001-01323-P1-1991  
A: Pascoe Aguilar, Samuel  
T: *Juan Sebastián Bach y las variaciones Goldberg : recital didáctico*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1991  
P: 13 p
- No. C: 001-01323-G1-1991  
A: García Díaz de León, Mario Ramón  
T: *Concierto para piano y orquesta Op.54 de Robert Schumann y Suite No.2 para dos pianos Op.17 de Sergei Rachmaninoff*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1991  
P: 46 p
- No. C: 017-318525-R1-1991  
A: Rocha Beutelspacher, Solveig  
T: *Rasgos de personalidad de estudiantes en tres escuelas de música : análisis comparativo*  
I: Universidad Intercontinental  
E: Escuela de Psicología  
C: Licenciado en Psicología  
A: 1991  
P: 72 p
- No. C: 001-00423-T1-1991  
A: Turrent Díaz, María de Lourdes  
T: *Música, evangelización y sociedad indígena*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales  
C: Licenciado en Sociología  
A: 1991  
P: 323 p
- No. C: 001-01921-G11-1991  
A: González Duana, José Alberto  
T: *La música en el grupo*

- I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Psicología  
C: Licenciado en Psicología  
A: 1991  
P: 257 p
- No. C: 001-01321-O1-1991  
A: Ortiz Torres, Gabriela  
T: *Veinte estudios para instrumentos de aliento madera utilizando las nuevas técnicas instrumentales*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Composición  
A: 1991  
P: 99 p
- No. C: 001-01324-Z1-1991  
A: Zimental Barbosa, Lilia  
T: *Texto complementario al recital didáctico: distintas épocas y estilos en el canto*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Canto  
A: 1991  
P: 41 p
- No. C: 001-01323-G2-1991  
A: Gómez de Agüero, Alejandro  
T: *Raíces: método de piano basado en canciones populares mexicanas*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1991  
P: 115 p
- No. C: 001-01322-C1-1991  
A: Cantú Jaramillo, Ernestina Violeta Adriana  
T: *Cuatro compositores mexicanos: propuesta metodológica para el estudio y preparación de los estudiantes de instrumentos de aliento en conjuntos de música de cámara*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1991  
P: 31 p
- No. C: 001-01013-G2-1991  
A: Gómez Barajas, Aurora Cristina  
T: *La música en seis novelas mexicanas*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Filosofía y Letras  
C: Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas  
A: 1991  
P: 92 p
- No. C: 001-00121-R14-1991  
A: Ramírez Milian, Manuel; Reyes Hernández, Moisés  
T: *Escuela Nacional de Música*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Facultad de Arquitectura
- C: Arquitecto  
A: 1991  
P: 50 p
- No. C: 001-40423-R1-1991  
A: Rivera Ferreiro, Gerardo  
T: *La desublimación en la música comercial*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón  
C: Licenciado en Sociología  
A: 1991  
P: sp
- No. C: 001-01322-R1-1991  
A: Ruiz Rodríguez, Alejandra  
T: *Texto complementario a la grabación pistas de acompañamiento método Altes*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1991  
P: 10 p
- No. C: 001-01322-S1-1991  
A: Sánchez Olvera, José Marcelino  
T: *Las sonatas para clarinete y piano de Paul Hindemith [i.e. Hindemith] y Francis Poulenc: reseña histórica, problemas técnicos e interpretativos, análisis formal*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1991  
P: [24]p
- No. C: 001-01322-V1-1991  
A: Viguera Alvarez, Julio  
T: *Los instrumentos de percusión de empleo común en la música contemporánea*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1991  
P: 169 p
- No. C: 001-01323-B1-1991  
A: Bernal Dávila, Cesar Edmundo  
T: I  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1991  
P: [56]p
- No. C: 001-01323-O1-1991  
A: Olmos Pérez, Blanca Araceli  
T: *Texto complementario a la grabación del panorama de la música contemporánea para piano en México*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1991  
P: 16 p
- No. C: 001-01322-P1-1991  
A: Pimentel Guerrero, Gustavo Adolfo  
T: *Catedral: 24 piezas para órgano, Miguel Bernal Jiménez*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1991  
P: 23 p
- No. C: 001-01324-O1-1992  
A: Ortiz Barocio, Yasmine  
T: *Los compositores mexicanos y la música vocal de tema infantil*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Canto  
A: 1992  
P: 96 p
- No. C: 001-01323-B1-1992  
A: Barradas Guevara, Rafael  
T: *Música para piano solo del compositor mexicano Ricardo Castro*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1992  
P: 89 p
- No. C: 001-01323-B2-1992  
A: Bringas Valdés, Douglas Marcelo  
T: *La evolución estética de Alexander Scriabin*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Piano  
A: 1992  
P: 11 p
- No. C: 001-01324-S1-1992  
A: Saldívar Osorio, Gabriel  
T: *Profesionalización de la dirección coral en México*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado en Canto  
E: Campos Sanz, Guadalupe  
A: 1992  
P: 57 p
- No. C: 001-01322-V1-1992  
A: Vázquez Campero, Guillermo  
T: *Panorama temático en el desarrollo musical violinístico*  
I: Universidad Nacional Autónoma de México  
E: Escuela Nacional de Música  
C: Licenciado Instrumentista  
A: 1992  
P: 93 p

# Publicaciones recientes

## REVISTAS

### NUESTRA MÚSICA

Revista trimestral editada en México.- Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, J. Pablo Moncayo, Adolfo Salazar y Luis Sandi, eds., Ediciones Mexicanas de Música, Año IV, 1949. México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1993. (Edición facsimilar)

361 p.: il.; 22 cm.

El año IV incluye el No. 13, enero-marzo de 1949; No. 14, abril-junio de 1949; No. 15, julio-septiembre de 1949 y No. 16, octubre-diciembre de 1949.

Contenido: "Los Scarlatti" (una ilustrada familia musical)/Adolfo Salazar, pp. 5-15.- "Andre Gide y la música de Chopin"/Esperanza Pulido, pp. 16-24.- "De la novedad en la ópera"/Luis Sandi, pp. 25-28. Notas: "El aspecto nacional de la obra de Chopin"/Halina Czaykovska, pp. 29-32.- "Un libro del maestro Ponce"/Rodolfo Halffter, pp. 32-34.- "La décima en México"/Rodolfo Halffter, pp. 35-36.- "El cine y la música"/Jesús Bal y Gay, pp. 36-38.- "Stravinsky visto por Ramuz"/Jesús Bal y Gay, pp. 38-40.- "Paul Dukas, crítico"/Jesús Bal y Gay, pp. 41-43.- "Un número de tempo dedicado a Stravinsky"/Jesús Bal y Gay, pp. 34-45.- "Operas mexicanas"/Luis Herrera de la Fuente, pp. 45-48.- "El concepto de la muerte en la poesía española del siglo XV"/José Luis Martínez, pp. 55-101.- "El nacionalismo y la música mexicana de hoy"/Jesús Bal y Gay, pp. 107-113.- "Breves notas sobre *La Petenera*"/Vicente T. Mendoza, pp. 114-134.- "La educación musical en México"/Luis Sandi, pp. 135-140. Notas: "Sinfonía de *Antígona*"/Jesús Bal y Gay, pp. 141-142.- "Discurso de Carlos Chávez", pp. 142-146.- "La primera edición completa de las obras de Chopin"/K.Z., pp. 146-148.- "En memoria de Manuel M. Ponce"/Esperanza Pulido, pp. 148-151.- "La Sinfónica Nacional"/Jesús Bal y Gay, pp. 151-153.- "Los conciertos de la

### NUESTRA MÚSICA

REVISTA TRIMESTRAL

EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,  
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,  
J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR,  
LUIS SANDI.

AÑO IV

1949

O.S.N.C.)/Jesús Bal y Gay, pp. 153-156.- "Ricardo Castro: su bibliografía en más de cien efemérides musicales"/Jesús C. Romero, pp. 156-168.- "Luis Sandi"/Carlos Chávez, pp. 175-179 "Fuenllana y la transcripción de la música de los nihuelistas"/Jesús Bal y Gay, pp. 180-197.- "Música tradicional de Geurrero"/Vicente T. Mendoza, pp. 198-214.- "Mi evolución"/Arnold Schoenberg, pp. 239-249.- "Chopin innovador"/Jesús Bal y Gay, pp. 267-290.- "Suplemento No. 6 "Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes"/Adolfo Salazar, pp. 293-361.

### NUESTRA MÚSICA

Revista trimestral editada en México.- Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, J. Pablo Moncayo, Adolfo Salazar y Luis Sandi, eds., Ediciones Mexicanas de Música, Año V, 1950.- México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1993. (Edición facsimilar)

319 p.: il.; 22 cm.

El año V incluye el No. 17, Enero-marzo de 1950; No. 18, abril-junio de 1950; No. 19, julio-septiembre de 1950 y el No. 20, octubre-diciembre de 1950.

Contenido: "La Sinfonía de *Antígona*"

de Carlos Chávez"/Jesús Bal y Gay, pp. 5-17.- "Antonio Vivaldi"/Marc Pincherle, pp. 18-25.- "Discurso pronunciado por el Maestro Luis Sandi con motivo de la inauguración del presente año escolar", pp. 26-29.- Suplemento No. 7: "Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes"/Adolfo Salazar, pp. 32-105.- "La Sinfónica Nacional"/Carlos Chávez, pp. 111-137.- "El tango en México"/Vicente T. Mendoza, pp. 138-154.- "La *Serenata para orquesta de cuerda*, de Jesús Bal y Gay"/Luis Herrera de la Fuente, pp. 155-159.- "A la memoria de Manuel M. Ponce"/Marc Pincherle, pp. 160-163.- "Efemérides de Manuel María Ponce" (Aportación preliminar)/Jesús C. Romero, pp. 164-202.- "La *hija de Colquide*" de Carlos Chávez"/Jesús Bal y Gay, pp. 207-216.- "Vivaldi y la música instrumental"/Marc Pincherle, pp. 217-225.- "La *Pavana del Moro*: una coreografía del mexicano José Limón"/José Duránd, pp. 226-235.- Notas: "La vida musical en Bélgica en los siglos XV y XVI y en nuestros días"/Paul Collaer, pp. 236-244.- "J.S. Bach y sus instrumentos"/Adolfo Salazar, pp. 259-288.- "La *cachucha* en México"/Vicente T. Mendoza, pp. 289-310.

### NUESTRA MÚSICA

Revista trimestral editada en México.- Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, J. Pablo Moncayo, Adolfo Salazar y Luis Sandi, eds., Ediciones Mexicanas de Música, Año VI, 1951. México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1993. (Edición facsimilar)

307 p.: il.; 22 cm.

El año VI, incluye el No. 21, Enero-marzo de 1951; No. 22, abril-junio de 1951; No. 23, julio-septiembre de 1951 y el No. 24, octubre-diciembre de 1951.

Contenido: "Documentos relacionados con la historia de la música en México existentes en los archivos y

bibliotecas españolas"/Isabel Pope, pp. 8-28.- "La saeta"/Adolfo Salazar, pp. 29-42.- Notas: "Reaparición de Carlos Chávez como director de la Orquesta"/Jesús Bal y Gay, pp. 42-44.- "Las once bagatelas" de Rodolfo Halffter"/Michael Field, pp. 44-48.- "Correspondencia cruzada entre la señora Clema Maurel de Ponce y el Dr. Jesús C. Romero a propósito de las *Efemérides de Manuel M. Ponce*", pp. 48-59.- "Discurso pronunciado el día 3 de marzo de 1951 en el Conservatorio Nacional de Música"/Carlos Chávez, pp. 69-75.- "La lección de André Gide"/Jesús Bal y Gay, pp. 76-89.- "El ole charandel: una tonadilla olvidada"/Vicente T. Mendoza, pp. 100-118.- "Genio y figura de José Verdi" (in memoriam)/Adolfo Salazar, pp. 119-146.- "La música en Valladolid de Michoacán"/Miguel Bernal Jiménez, pp. 153-176.- "La organización musical de Chile"/Vicente Salas Viu, pp. 177-189.- "Ralph Vaughan Williams"/Michael Field, pp. 190-201.- "Arnold Schoenberg post-mortem" (13 julio 1951) (Ad usum Delphini)/Adolfo Salazar, pp. 202-221.- "Cincuenta años de música en México"/Luis Sandi, pp. 222-238.- "Documentos relacionados con la historia de la música en México existentes en los archivos y bibliotecas españolas"/Isabel Pope, pp. 245-253.- "Problemas formales de la música cinematográfica"/Wilfrid Mellers, pp. 254-263.- "Escena musical de los Estados Unidos: fuerzas progresistas y reaccionarias"/Nicolás Slonimsky, pp. 264-281.- "La cultura musical en la Polonia popular"/Sofía Lissa, pp.

282-295.- "Dos obras sobresalientes de la música moderna: *El Superviviente de Varsovia* y *La Danza en torno al Becerro de Oro*, de Arnold Schoenberg/Hermann Scherchen, pp. 296-303.- "Crónica musical de la Gran Bretaña"/Hubert Foss, pp. 304-307.

## HETEROFONÍA

Juan José Escorza, ed. No. 107 (Julio-diciembre de 1992).- México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1992.

103 pp: il; 26 cm.

Incluye reseñas de libros, grabaciones, revistas y música impresa. Incluye partituras.

issn: 0018-1137

Contenido: "El verso: primera manifestación orquestal de México"/Karl Bellinghausen, pp. 4-10.- "Apuntamientos sobre el jarabe mexicano"/Juan José Escorza, pp. 11-24.- "Una aproximación a *Anita*, última ópera de Melesio Morales"/Aurea Maya y Eugenio Delgado, pp. 25-31.- "Un mexicano en París: Ricardo Castro y las crónicas de *El Imparcial*" /José Antonio Robles Cahero, pp. 32-48.- "*Pour le piano*: reflexiones sobre Claude Debussy y Ricardo Castro (con breves comentarios *antidiletantes*)"/Ricardo Miranda, pp. 49-52.- "El paso de nuestra música por el siglo XIX al XX: un trayecto menos accidentado"/Eduardo Contreras Soto, pp. 53-59.- "Documentos: Dos artículos (1866 y 1904)"/Melesio Morales, pp. 62-66.- "Tres crónicas desde París (1906)"/Ricardo Castro, pp. 67-73.- "Música: Versos de octavo tono. *Primer movimiento* (partitura)"/José María Bustamante (Restitución de Karl Bellinghausen), pp. 76-85.

## HETEROFONÍA

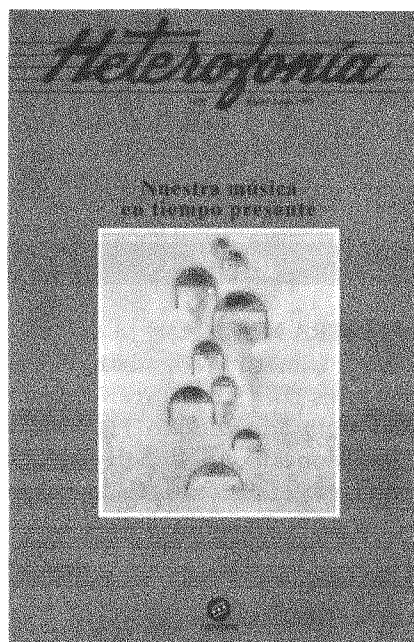
Juan José Escorza, ed. No. 108 (Enero-junio 1993).- México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1993.

140 pp: il; 26 cm.

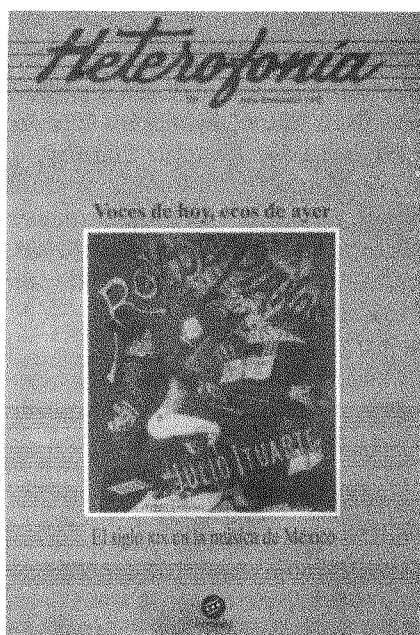
Incluye reseñas de libros, grabaciones, revistas y música impresa.

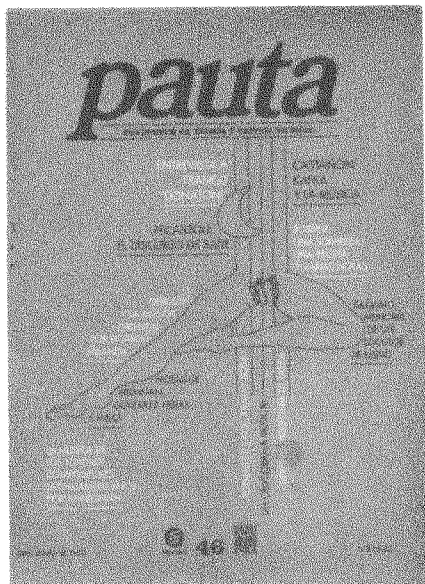
ISSN: 0018-1137

Contenido: "La música: una forma de oración"/Alvaro Mutis, pp. 4-8.- "La magia perdida en la música de México"/Juan Arturo Brennan, pp. 9-14.- "Siete fragmentos sobre Julián



Carrillo"/Roman Brotbeck, pp. 13-18.- "El Concierto fantasma para arpa de Carlos Chávez"/Robert L. Parker, pp. 19-27.- "*La rosa de Ariadna*: crónica de la realización de una ópera"/Francisco Serrano, pp. 28-33.- "Una ópera para nuestro tiempo: cuatro propuestas"/Eduardo Contreras Soto, pp. 34-44.- "El lenguaje musical de *Aura*" /Eugenio Delgado, pp. 43-51.- "Entrevista a Mario Lavista"/Ana Lara, pp. 52-59.- "Entrevista a Julio Estrada"/Carlos Sandoval, pp. 60-69.- "Documentos: Impresiones de mi viaje a Polonia"/Blas Galindo, pp. 72-75.- "La música de *La hija de Rappaccini*: cartas no echadas a Octavio Paz"/Daniel Catán, pp. 76-81.- "Música: *Prelude* (partitura)"/Conlon Nancarrow, pp. 84-87.- "*Blues* (partitura)"/Conlon Nancarrow, pp. 88-91.- "*Aequo*. Para violín solo, dúo, trío o cuarteto (partitura)"/Juan Cuauhtémoc Herrejón, pp. 92-93.- "*Tres minimams* (partitura)"/Ignacio Baca Lobera, pp. 94-99.- "Notas y reseñas: Simón Tapia Colman: compositor"/Arturo Márquez, pp. 102-104.- "Una vida dedicada a la música: Blas Galindo"/Xochiquetzal Ruiz Ortíz, pp. 105-107.- "John Cage: *in memoriam*" /Luis Jaime Cortéz, pp. 108-109.- "Carmen Rocío Sanz Quiroz (1934-1993)"/Alma Bello, pp. 110-111.- "Juan Cuauhtémoc Herrejón: in memoriam"/Alejandro Esbrí, pp. 112-113.- "Una obra desconocida de Mariano Elizaga"/Ricardo Miranda, p. 114.





**PAUTA**

Cuadernos de teoría y crítica musical / Mario Lavista, ed. Vol. XII, No. 47-48 (Julio-diciembre 1993).- México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1993. 239 p.: il; 19 cm.

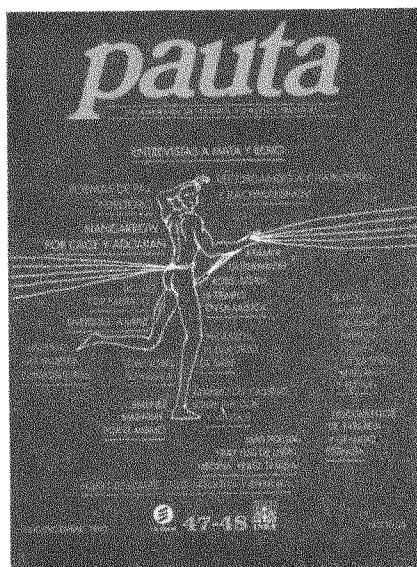
Contenido: "Lo idéntico" (poema)/ Octavio Paz, p. 5. - "Dieciseis años: una retrospectiva y planes para el futuro". Entrevista con Eduardo Mata/Juan Arturo Brennan, pp. 6-20.- "Umbral" (poema)/Antonio Deltoro, p. 21.- "Carmen Saeculare de Philidor"/Fernando Alvarez del Castillo, pp. 22-25.- "A long letter" (poema)/John Cage, p. 26.- "Una larga carta" (poema), versión de Rafael Vargas/ John Cage, p. 27.- Nancarrow: la pianola como instrumento de creación musical"/Lan Andomian, pp. 29-32.- "Pierre Boulez"/Jean-Louis Barrault, traducción de Juan Almela, pp. 33-36.- "Migratoria" (poema)/David Medina Pontillo, p. 37.- "El discurso de Erick Satie"/Jean-Jacques Pecassou (segunda y última parte), traducción de Sofía González de León, pp. 38-59.- "Instrumentación"/Luis Buñuel, pp. 60-64.- "Tres retratos de españoles de tres mundos"/Juan Ramón Jiménez, pp. 65-68, "Greguerías musicales"/Ramón Gómez de la Serna, pp. 70-72.- "Lozanía del arpa" (oyendo tocar a Zabaleta)/José Bergamín, pp. 73-79.- "A Francisco de Salinas" (poema)/Fray Luis de León, pp. 80-81.- Documentos: "La gavota de Ponce"/Genaro Estrada, pp. 82-83.- "El espectro de la rosa, los "Ballets", rusos"/José Juan Tablada, pp. 84-88.- "Notas sobre mis obras para canto y piano"/Carlos Jiménez Mabarak,

pp. 89-97.- "A lápiz (música para piano)/Manuel Enriquez, pp. 98-102.- "Conversación con Luciano Berio"/Hilda Paredes, Mario Lavista, Ramón Montes de Oca y Francisco Nuñez, (transcripción, traducción y notas de Hilda Paredes), pp. 103-116.- "Tres poemas" (poema)/Juan Joaquín Pereztejada, pp. 117-118.- Piotr Ilich Chaikovski (cartas), pp. 119-127.- "Dos textos"/Sergei Rachmaninov, traducción de Luis Ignacio Helguera, pp. 128-129.- "Testimonios sobre Rachmaninov", traducción de Luis Ignacio Helguera, pp. 131-134.- "Pauline Viandot"/Fernando Alvarez del Castillo, pp. 135-142.- "Las mujeres compositoras"/Graciela Agudelo, p. 161.- "Notas sobre la presencia de América Latina en mi música"/ Wilhelm Zobl, traducción directa del original Austro-alemán por Graciela Paraskevaídis, p. 162.- "La percepción del tiempo musical"/Jonathan D. Kramer, traducción de Mónica Flores, pp. 172-176.- "La temporalidad de John Cage (sonatas e interludios para piano preparado, music of changes)/Carole Gubernikoff, traducción del francés de Fabienne Bradu, pp. 177-186.- "Yuxtaposición de los conceptos oriental y occidental del tiempo"/Valerie Ross, traducción de Mónica Flores, pp. 187-190.- "Procedimientos de organización en la indeterminación y la improvisación"/traducción de Mónica Flores, pp. 191-203.



**PAUTA**

Cuadernos de teoría y crítica musical / Mario Lavista, ed. Vol. XII, No.



46 (abril-mayo- junio 1993).- México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1993. 110 p.: il; 19 cm.

Incluye notas sobre publicaciones y grabaciones recientes.

Contenido: "Dos poemas" (poema)/ Ramón Xirau, pp. 5-6.- "Una sorpresa para Rossini/Nicole Barry, traducción de Fabienne Bradu, pp. 7-10.- "Una receta y varias notas"/Gioacchino Rossini, traducción de Elssa Lizalde, pp. 12-14.- "El discurso de Erick Satie"/Jean Jacques Pecassou (primera de tres partes), traducción de Sofía González de León, pp. 15-27.- "Un mesóstico" (poema)/John Cage, (Versión de Rafael Vargas), p. 28.- "Franz Kafka: música, danza y silencio"/Adolfo Castañón, pp. 30-44.- "Dos pomeas" (poemas)/Victor Sosa, pp. 45-46.- "Entrevista a Franco Donatoni"/ Victor Rasgado, pp. 47-59.- "Crucipauta"/(preparado por Mario Lavista), p. 60.- "Polifonía es tarea"/Jörg Herchet, traducción de Rutilo Silva, pp. 62-68.- "La música de los compositores latinoamericanos jóvenes"/Coriún Aharonián, pp. 69-77.- "La vida es una cabina" (Breve memoria de un locutor de radio)/Alvaro Quijano, pp. 78-81.- "Votre Remarquable Musicien-Philosophe"/Ricardo Miranda, pp. 82-89.

**GRABACIONES**

**SAN LUIS POTOSÍ ... SU MÚSICA PARA PIANO**

Carlos Undiano, pianista.- San Luis Potosí: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 1993. (IMAGEN IEC-1090/ CD0005)

Los compositores de la última década del porfirisismo siguieron practicando los estilos y formas relacionados con un romanticismo tardío o variantes cultas y elaboradas de la música de salón; ejemplo de esto en San Luis constituyen la *Mazurka* para piano de Flavio F. Carlos, nacido en 1861 en Venado, S.L.P.; gran músico y pedagogo, maestro de un numeroso grupo de destacados músicos como Julián Carrillo, Antonio Rodríguez, Luis H. Martínez y decenas más. Otro ejemplo: las *Cuatro Danzas Humorísticas* de Santos Beltrán, compuestas en 1911, la *Gavota* de Antonio Rodríguez y las *Danzas* para piano de José Briseño, quien fue el primero en com-

poner una rapsodia mexicana.

El compositor matehualense Antonio Guerrero, quien fuera hijo del ameritado maestro Félix Guerrero, compuso importante cantidad de valeses para piano, habiéndose adoptado uno de éstos, *Celestial*, como himno de su tierra natal. Otro compositor de numerosos valeses fue Abraham Velasco, de quien sobresalen: el No. 1 *Característico* y el No. 2 *Dolorosa Confidencia*.

Julián Carrillo, quien fue director de la Orquesta Sinfónica Nacional y director del Conservatorio Nacional entre sus muchos méritos, abordó las grandes formas como la sinfonía, el cuarteto, la misa, etc., y practicó en varios estilos como el Romanticismo y el Impresionismo, además de sus nuevos recursos sonoros. Son conocidos sus *Seis preludios* para piano y *El reverie*, una pieza eminentemente romántica que se conduce hacia apasionado clímax de tensión armónica y atrevida en algunas partes que demuestran la sensibilidad artística del autor.

*Lilas*, nocturno para piano de Nicolás Díaz, contrasta dos temas, el primero en tonalidad mayor de forma suave y fluida para responderle de igual forma pero ahora en modo menor, desarrollándolos en la parte central en una forma libre y grandiosa, volviendo después a la primera parte, hacia un final que disminuye triste y sutilmente. Nicolás Díaz estudió con Antonio Rodríguez y en el Instituto Pontificio de Música Sagrada de Roma, Italia, siendo el único compositor que a la fecha vive, de los que conforman este disco.

Gabriel Arriaga tuvo la fortuna de aprovechar la época de más esplendor en cuanto a magníficos maestros y actividad musical, de la cual fue protagonista, ya que instituyó en esta ciudad por corto tiempo, debido a la inestabilidad política de aquel entonces, la Escuela de Piano "Leschetiski". Junto con su primo Rodrigo Arriaga fundó la Unión Filarmónica Potosina; dedicó toda su vida a la enseñanza y a la composición. Como testimonio de su prestigio destacaron sus discípulos, que sobresalieron nacional e internacionalmente: Miguel C. Meza, José Sabre Marroquín, Jesús Olivo, Ninfa Wong y varios más. Compuso una importante cantidad de obras para piano de estilo romántico y nacionalista. Su *Polonesa en do menor* la interpretó el 22 de Noviembre de 1925 en el Teatro de la Paz, acompañado de la Orquesta Sinfónica Potosina, durante la Ceremonia de Co-



ronación de la Reina de la Unión Filarmónica Potosina. CARLOS UNDIANO



**LEONARDO VELÁZQUEZ**  
México: CNCA, INBA, SACM, (1993).  
(SONOPRESS-SCD 931149-01).

*El brazo fuerte*, producida por Norman Thomas y Rebeca Salinas sobre un argumento de Juan de la Cabada, dirigida por Giovanni Korporal y con fotografía de Walter Reuter. Amigos de la casa, Juan de la Cabada y Velázquez nos tenían al tanto del desarrollo de la película; por las noches, Juan nos leía trozos del argumento, matizados por picantes canciones; Velázquez tocaba al piano trozos de su espléndida música.

Quince años esperó la película antes de ser exhibida al público. Cuando lo fue, Velázquez obtuvo la Diosa de Plata de Pecime (1975). La trama de la película recuerda la de *El Inspector Gogol*; un hombre que aprovecha, en beneficio propio, la equivocación de todo un pueblo.

Agileo Barajas, ayudante de ingeniero, llega a un pueblito michoacano donde es recibido con desprecio. La equivocación se suscita al recibir Barajas una carta oficial. Los sellos (Poder Ejecutivo Federal) impresionan a todo

el pueblo y el desprecio se torna en adulación, dinero y, eventualmente, Barajas llega a ser el cacique del lugar. La ironía del asunto es que la carta, base de su carrera, comunicaba al otrora humilde ayudante el cese de sus funciones y esto no se descubre sino a la caída y muerte del personaje. Entre sus papeles está la famosa carta, falsa base de todo un cacicazgo.

Las secciones musicales de la *Suite* han sido ordenadas por Velázquez por razones musicales y no siguen el orden de la trama. La introducción corresponde a los títulos de la película; el *Andante* acompañaba tomas panorámicas del lago de Pátzcuaro; el *Allegro* siguiente, una riña entre Barajas y un rival por el amor de la muchacha (la hija del rico del pueblo). El *Vals* acompañaba a un montaje de Día de muertos: versos satíricos y "calaveras". En el *Allegro* se entreven las burlas con que el pueblo acompaña la caída final de personaje; el *Lento* corresponde a la escena de amor y la *Marcha final* acompañaba la escena en que la carta oficial recorría el pueblo, reuniendo curiosos, borrachos, mendigos, etc.; al reflejo de sus sellos oficiales para darle a su destinatario, eventualmente, el poder y la gloria de un cacicazgo.

*Tres formas danzables* se constituye de tres piezas con ritmos de danza. La primera, *Humoresca*, es una composi-

ción de carácter alegre y despreocupante, con una rítmica angulosa y sorpresiva que recuerda los pequeños esqueletos de alambre de la artesanía popular mexicana; su creación data de la época en que el compositor era estudiante en el Conservatorio Nacional de Música, en 1951, y le valió ganar el primer lugar del concurso de composición de la Sociedad de Alumnos de la misma institución, y su ingreso al taller de composición del maestro Blas Galindo. La pieza central, *Vals*, originalmente formaba parte del ballet *Tres juguetes mexicanos* de la coreógrafa Elena Noriega, la cual se inspiró en los juguetes de barro policromado de Metepec, Estado de México; en ella se desarrollaba un triángulo amoroso entre un caballo, una sirena y una muñeca; al ritmo de este vals la muñeca seducía al caballo, originalmente enamorado de la sirena; pueden notarse en el juego de las voces graves y agudas los requiebros amorosos de los dos personajes. La *Pantomima*, última parte de esta obra, era la danza que abría el ballet *Gorgonio Esparza* de la coreógrafa Rosa Reyna, y tenía como personaje central a un diablito mexicano que al toque de *Angelus*, en un momento atemporal, ejecutaba una danza medrosa y sigilosa, en un principio, y que se iría animando poco a poco hasta llegar a un climax acrobático de gran fuerza rítmica, interrumpido bruscamen-

te por la aparición de los primeros rayos del sol, que sin embargo no significarían la desaparición del personaje sobrenatural de la trama, ya que éste propiciaría el drama en tono de farsa de dicho ballet.

*Micropiezas* son una colección de nueve piezas escritas en 1978, en que el autor tomó como un reto el decir lo más posible, musicalmente hablando, en el menor espacio de tiempo, resultando una serie de pequeñas formas compactas, en lenguaje tonal, de distintos estados anímicos: alegres, líricos, dinámicos, contemplativos, sarcásticos y tierras.

*Desideolíricas* es un ciclo integrado por cinco duetos para soprano mezzo-soprano con acompañamiento de piano, sobre poemas de Desiderio Macías Silva, compuesto en el año de 1987 por encargo de la Dirección de actividades Musicales de la UNAM. Leonardo Velázquez en esta obra, a través de una serie de juegos temáticos, tímbricos y contrapuntísticos, resalta el carácter lúdico del lenguaje de Macías Silva. Mediante la repetición de palabras y frases de los textos logra un carácter luminoso, juguetón y mordaz.

*Abstracciones líricas* siete anamorfosis de un tema, fueron compuestas en el año de 1988 y estrenadas con motivo del ingreso del compositor a la Academia de Artes en ese mismo año. La obra

tomó como inspiración la tendencia artística de las artes plásticas conocida como abstracción lírica, que surgió en la primera mitad del siglo, y que propone un arte de carácter no figurativo y que a la vez es muy libre. Escritas en un lenguaje serial, el tema, a lo largo de las siete variaciones que conforman la obra, sufren transformaciones y deformaciones a semejanza de las imágenes que son distorsionadas en un espejo curvo, a lo cual deben el subtítulo de anamorfosis.

*Abalorios* es su segunda incursión en esta dotación instrumental siendo la anterior el *Cuarteto para Arcos*. Como ésta también fue serial y fue escrita en 1977 como una suite para cinco piezas basadas todas en la misma serie de tres o cuatro sonidos. El título hace referencia a las cuentas de los collares que con su figura redonda se asemeja a las cinco piezas independientes de la obra, cada una completa en su acabado y con una forma circular, es decir, un desarrollo temático que va de principio a fin y luego se repite a la inversa en una retrogradación integral para terminar donde comenzó.

*Inventiones*, para quinteto de alientos (flauta, oboe, clarinete, fagot y corno), está integrada por tres piezas dispuestas en orden alternativo en base a su tiempo y carácter. Dichas piezas están escritas en un lenguaje aleatorio de improvisación controlada cuyas frases musicales se desarrollan a través de diseños melódicos claramente establecidos de antemano, sobre los cuales improvisará cada ejecutante modificando a placer, tiempo, intensidad y articulación, logrando así, una sucesión y contraposición de "bandas sonoras" que posibilitan un libre diálogo entre los cinco músicos participantes.

*Inventiones* se estrenó en el undécimo Foro Internacional de Música Nueva de 1989. LUIS PÉREZ-AURELIO TELLO-LEONARDO VELÁZQUEZ



#### MONCAYO, REVUELTAS Y CHÁVEZ

Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Enrique Diemecke.- México: CNCA, INBA, OSN, 1993. (SONY MASTERWORKS-SCCE 470801)

*Huapango* / José Pablo Moncayo.- A partir de su estreno el viernes 15 de agosto de 1941, con la Orquesta Sinfónica de México (hoy Sinfónica



Nacional) dirigida por Carlos Chávez, la pieza sinfónica *Huapango* de Moncayo (1912-1958) se ha convertido en una especie de "segundo himno nacional", poderoso símbolo sonoro que refleja con maestría lo mejor de nuestra tierra. En esta música se lee a López Velarde: "Cuando nacemos, nos regalamos las notas, /después, un paraíso de compotas, /y luego te regalamos toda entera, suave Patria, alacena y pajarera."

El origen del vocablo "huapango" es incierto. La palabra deriva, según Birgitta Leander, "... del náhuatl *cuauhpanco*, palabra compuesta de *cuahuítl* -'árbol', 'madero' 'viga'-, y el sufijo locativo *co*, que quiere decir 'lugar', 'en'. Significa, entonces, 'En la hilera de las vigas', es decir, 'En tablado'. Con esta palabra designaron los indígenas a un baile español ejecutado sobre un tablado de madera. Los mexicanos fueron adaptándolo y haciéndolo a su modo, y es hoy un baile típico de la región de Veracruz. Actualmente 'huapango', quiere decir tanto el baile y la música que lo acompaña, como la celebración o la fiesta popular que se hace en relación con él."

Otros investigadores afirman que la palabra "huapango" es una concentración de "huyaxtecas" -los aborígenes de la costa veracruzana- y "Pango" -el antiguo nombre del río Pánuco.

Señaló Francisco Agea en 1941: "El elemento más importante del *son* de huapango es el ritmo, sumamente rico y variado. El tiempos es muy vivo, en compases de 2/4, 3/4 ó 6/8, a veces combinados o alternados rápidamente. Las melodías varían según la localidad, y aun en el mismo lugar cada quién las canta a su modo; tienen el carácter de improvisaciones y, de hecho, los mismos cancioneros las modifican constantemente.

"En la obra de Moncayo figuran (temas de) tres huapangos procedentes del Puerto de Alvarado, que es el lugar donde el huapango conserva su estilo más puro y legítimo. La forma de la pieza es ternaria; en la exposición, los temas primero y segundo corresponden a los huapangos *Ziqui-Zirí* y *Balajú*, respectivamente. La parte central está hecha con *El gavián*, que contrasta con los anteriores por su carácter más tranquilo y melodioso".

Lo anterior haría pensar que el *Huapango* de Moncayo es, entonces, un "arreglo de música popular". Nada más lejos de la realidad. Con inexplicable sapiencia en un joven de 29 años, al

componer su *Huapango* Moncayo fue capaz de llegar al territorio del genio, y se inserta legítimamente en ciertos métodos compositivos de músicos como Haydn, Monteverdi, Handel, Mozart, Beethoven y varios otros, quienes a partir de materiales comprobadamente "ajenos" -y muchas veces populares- supieron crear obras irrepetibles, muy por encima del motivo "inspirador" original.

De principio a fin, el *Huapango* está colmado de rasgos magistrales. Vale la pena destacar el sutil ascenso de los temas, al inicio, a partir de la bruma establecida por los timbales y el fagot; la unificación de diferentes métricas mediante una estructura rítmica coherente y vital; el *glissando* simultáneo de arpa y xilófono a manera de voleo de faldas; el solo de arpa en la sección central -tan llena de dulcedumbre-, eco de las arpas jarochoas de Veracruz, y el diálogo entre trombón y trompeta solistas, que se insultan gozosos incitados por el resto de la orquesta. Pero, sobre todo, aquel pasaje -ya hacia el final- donde tradicionalmente muchos músicos gritan y chiflan de alegría cuando tocan el *Huapango* en vivo y donde Moncayo llega aún más alto, al glorioso clímax orgásmico de toda la obra -plena ya de varias culminaciones parciales poderosísimas- mediante el alargamiento o aumentación expansiva de uno de los temas, en voz de los metales.

Y -finalmente- la explosión, el choque último, pues aquí ya no hay reposo. Algunos dicen que la parte débil de la obra es el final, abrupto y sorpresivo, como si el compositor no hubiera sabido de que manera terminar su *Huapango*. Decir o pensar esto es ser ciego y sordo, pues Moncayo acierta una y mil veces con su final. Ardiente, esta música sólo puede estallar, incendiada hasta agotarse de repente, corriendo enfebrecida cual si la moviera el pulso de la piedra ígnea que mana de un volcán y se detiene al llegar al mar, asombrada de sí misma, de sus alcances, de las olas que son otra cosa y que no conocía. En ese momento, fuego, aire, tierra y agua quedan inmóviles. Se apagó el *Huapango* de Moncayo y algo nuevo ha sido creado. De golpe, con una revelación, el sonido ha vuelto a su origen: el silencio.

*Tierra de temporal* / José Pablo Moncayo.- A pesar de lo que pudiera suponerse, la celebridad inusitada del *Huapango* ha venido a ensombrecer el resto de la obra de Moncayo. Pocos conocen su *Sinfonía*; *Sinfonietta*; *Cum-*

*bres*; *Bosques*; *Hueyapan*; *Amatzinac*; *Tierra*; *Muros verdes*, o su ópera *La mulata de Córdoba*.

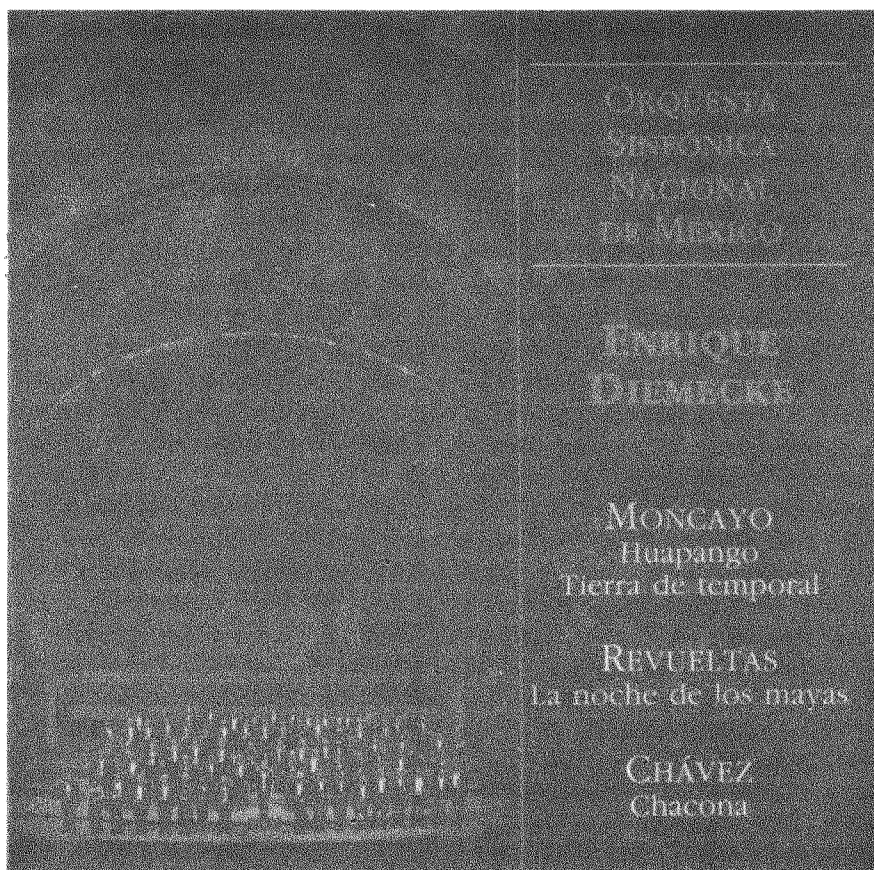
Escrita en 1949, y ganadora del concurso convocado por la Orquesta Sinfónica de México para evocar el centenario luctuoso de Chopin, *Tierra de temporal* es una suerte de música-paisaje sumamente peculiar, que habla ya la lengua madura del compositor.

*Tierra de temporal* es una página de inmensa ternura, cuyo tema principal -cantado por el corno inglés- reaparecerá varias veces. Se trata de una melodía de profundo aliento lírico y enorme belleza, cuyo *crescendo* inicial se irá desarrollando en forma de rondó modificado, en la que a las "rondas" -nunca iguales, siempre orquestadas y expuestas de diversa forma- se oponen fragmentos más vivaces, especie de "escenas" alegres y de mayor sabor "mexicano".

Si con esta obra Moncayo se muestra inscrito dentro de la escuela impresionista, ello ocurre siempre mediante una diáfana claridad, lograda vía el ordenamiento de los materiales temáticos -gracias a la forma cíclica del rondó-; los puntos de tensión y distensión claramente demarcados; las secciones de enlace resueltas con gran economía de medios y sin caer en lo simplista, y la orquestación, de exquisito refinamiento y, con todo, sin afrancesamientos afectados, diversa a los tenuous lirios acuáticos que en Ravel y Debussy son auténticos, naturales.

Esto último -la orquestación- se singulariza por un peculiar uso de las maderas, el arpa y los instrumentos percusivos. Aquí y allá, el arpa da realce a ciertos pasajes, sin sobresalir, mezclada difuminadamente con las sonajas. Y los alientos, en uno u otro momento, actúan a manera de voces, si no de ópera, sí de melancólicos cantares populares. Todo ello imprime a la obra una emotividad muy suya, muy evocadora, dentro de la estructura engañosamente rapsódica que le da cuerpo.

En *Tierra de temporal* la dulzura y libertad formal del impresionismo se mezclan, sin sentirlo, con el alma festiva y algo alocada de la música nacionalista mexicana. Y es éste, precisamente, el mensaje estético del compositor, más allá de la intensísima luz del *Huapango*. Y sin sentirlo apenas, quien escuche con cuidado podrá darse cuenta de que lo esperado, pese a lo evidente- una creación intimista, casi de cámara en un terreno emocional manifiesto mediante



dimensiones sinfónicas. *Tierra de temporal*: flor inesperada del impresionismo mexicano. Clausell de los sonidos. Es, un poco, como aquel "Tierno saúz/casi oro/casi ámbar/casi luz." (Tablada).

*Chacona en mi menor*/ Carlos Chávez.- Si alguien insistiera, con mucha necedad, en que definiese las características esenciales de una "buena" chacona, respondería sin dudarle un momento: "Deberá, a fin de cuentas, ser como el sonido de la *Santa Teresa en éxtasis*, de Bernini, orgasmo místico que volatiliza el blanco mármol que le da cuerpo." Así sonará, creo yo, una "buena" chacona. O, con boca de San Juan de la Cruz en sus *Coplas a lo Divino*, diría "Tras de un amoroso lance,/ y no de esperanza falto,/volé tan alto, tan alto,/ que le día a la caza alcance.//Para que yo alcance diese/a a queste lance divino, /tanto volar me convino,/ que de vista me perdiese;/ y con todo en este trance/ en el vuelo quedé falto;/mas el amor fue tan alto,/que le dí a la caza alcance."

El origen de la chacona es un lío. Sólo para dar una breve idea de ello, incluiré aquí el resumen de un extensísimo artículo que hizo el musicólogo Adolfo Salazar al respecto en el primer volumen de la revista mexicana *Nuestra música*, en 1946: "...podría resumirse de este modo: *Primero*, como vocablo, la *chacona* quizá sea en castellano una

acepción viciosa de la manera de escribirse chacona, desde el siglo XIII al XV; *Segundo*, pudo haber pasado el vocablo a la América Española, lo más probablemente sin baile; *Tercero*, se bailarían allí y vendría (o iría) de retorno a España en el siglo XVI, en que los músicos no la conocían todavía por tal nombre, aunque sí lo fundamental de su procedimiento de escritura, con otros títulos, entre ellos el de *canzona*; *Cuarto*, avanzando este siglo o entrando el siguiente pasó el vocablo a Italia y Francia bajo el aspecto de danza; *Quinto*, en Francia, a lo menos, se convirtió en danza de salón, de ballet y de ópera, con aquellas características, y ya sin carácter popular español; *Sexto*, en el siglo XVII la chacona (*ciaccona*) es música de cámara en Italia y Francia, siempre con los caracteres de la *canzona*. Como danza de salón, más bien degenerada, vuelve a España y no tarda en desaparecer en este carácter."

Según el *Oxford Companion to Music*, "... chacona y la passacaglia (pasacalle) son dos formas musicales que pronto se volvieron prácticamente indistinguibles... Ambas provienen de danzas, la chacona al parecer de España (donde se consideraba de proveniencia sudamericana -traducción: "hispanoamericana"; algunos aún no saben geografía, e ignoran que la Nueva España también estaba en Norteamérica-), y la

passacaglia de otra danza que provino sea de España o Italia. Ambas eran bailes lentos con tres tiempos de compás, y su música aparentemente compartía la peculiaridad de construirse sobre un bajo *ostinato*.

"La passacaglia aún se bailaba en Francia a principios del siglo XVIII. Antes de esto, chacona y passacaglia sirvieron como base de numerosas obras musicales, y fueron denominadas de un modo u otro indistintamente por varios compositores... Incluso, en ocasiones ambos términos fueron aplicados a la misma pieza, como en la "Chiacone" de la ópera *París y Helena* de Gluck, que reaparecerá en *Ifigenia en Aulide* con el título de "Passecaille".

"Los compositores para teclado de fines del siglo XVII y principios del XVIII utilizaron mucho esta forma (en cuanto a piezas elaboradas sobre un bajo ostinato en compases de tres tiempos), y los mejores ejemplos se encuentran en Frescobaldi, Buxtehude, Couperin, Handel, Bach y otros".

Chaconas famosas hay muchas, y passacaglias también. Pese a todos los intentos de diferenciarlas, sólo en el caso de Bach parecen aplicarse las "reglas" para definir las; así, la monumental chacona que cierra su *Segunda partita en re menor para violín* es esencialmente distinta de su *Passacaglia en do menor para órgano*. Sin embargo, en el grueso de los compositores la confusión es mayor que la concordancia formal; en Handel, por ejemplo, la passacaglia de la *Séptima suite para clave* no es muy distinta de su *Chacona en sol mayor*.

Entre las chaconas antiguas destaca el hermoso madrigal "amoroso" *Zefiro torna* de Claudio Monteverdi, que lleva el título de *ciaccona*. Versiones "modernas" y ya muy evolucionadas de esta forma se encuentran en las *Variaciones en do menor para piano* de Beethoven, y el movimiento final de la *Cuarta sinfonía* de Brahms. Y, como último tiempo de su *Sexta sinfonía*, el compositor que nos ocupa -Carlos Chávez (1899-1978)- escribió una monumental passacaglia, que algunos consideran chacona.

Este final sinfónico seguramente hunde sus raíces -por cuanto es un tema con variaciones dentro de un molde formal muy específico y libre a la vez- en el trabajo que Chávez realizó sobre la *Chacona en mi menor* de Dietrich Buxtehude (cuyo nombre original era Diderik). Antes de seguir adelante, es

necesario señalar que el propio Chávez logra un producto del todo distinto al original para órgano.

Buxtehude es todavía un extraño desconocido entre el público de concierto. Si acaso, un dato de diccionario. De origen danés, nació en Oldesloe, Holstein (ahora parte de Alemania) en 1637, y murió en Lübeck en 1707). Fue uno de los depositarios de la gran tradición organística de corte germánico que culminaría con Bach, y sus obras muestran un espíritu casi romántico en términos expresivos, enorme virtuosismo y audacia armónica. Su *Toccat y fuga en Fa mayor* es un ejemplo de ello.

Y fue precisamente su habilidad como organista lo que le permitió sobrevivir -al menos- en la leyenda hasta tiempos recientes. Ir a escucharlo era una especie de peregrinaje obligatorio para todo compositor en ciernes en la región germánica a principios del siglo XVIII. El chisme histórico cuenta que en 1703 ó 1704 Johann Mattheson y Handel fueron a Lübeck para oír, en la Marienkirche, al gran organista y compositor Buxtehude, quien buscaba reiterarse de su puesto; pero... para obtener el cargo había que casarse con su hija, y ni Handel ni Mattheson pretendieron aquella sucesión. El duce retoño de Buxtehude debe de haber sido un poco horripilante, o por lo menos algo feíta, pues cosa de años después Bach viajó a pie casi 300 kilómetros para oír "y arrojarse" ante Buxtehude, y tras permanecer en Lübeck más tiempo del permitido, tampoco obtuvo puesto... además de haber vuelto soltero (y aliviado) a su casa en Armstadt.

Al igual que Mattheson, Handel, Bach y otros muchos, Chávez se rindió ante la belleza de la música de Buxtehude. De la correspondencia de Chávez es posible extraer la siguiente carta, enviada en 1939 por el musicólogo Herbert Weinstock a Chávez: "La *Chacona* es deliciosa, la orquestación realmente magistral pero, como todo lo que he oído de Buxtehude, me parece que sufre por un parecido (en nuestras mentes) e inferioridad a obras similares de Bach. No puedo evitar el pensar que, en la mayor parte de los casos, la opinión del tiempo es la correcta y que -por ejemplo- la fama de Buxtehude se ha desvanecido porque, a pesar de toda su maestría de medios y técnica, en realidad no tuvo mucho qué decir."

Por supuesto, la carta de Weinstock obtuvo pronta respuesta de Chávez: "No estoy de acuerdo con usted acer-

ca de Buxtehude. Realmente creo que tenía absolutamente mucho qué decir y que tuvo buen éxito en decirlo. Es verdad, sin embargo, que siempre será un 'precursor' del gran Juan Sebastián (Bach)."

El juicio de Weinstock, certero o no, es estéril, yermo, aunque se apoye en el cedazo del "tiempo histórico". Y la orquestación de Chávez, por el contrario, resulta fértil y fructífera. Porque nadie puede acusar a compositor alguno de no ser como Bach, pues sólo él lo fue.

Y aunque estén de moda este tipo de "comparaciones"; es insensato reclamarle a alguien por "carecer de la ingravidez de Mozart", o de la "serena y sublime majestuosidad" de Handel, o de la "cósmica sabiduría contrapuntística" de Bach, como nadie puede condenar a Pinet, o como Mondrian, o como Miró o por no haber escrito los poemas de García Lorca antes que Lorca y -de paso- en catalán, además de no haber dado clases de diseño a Dalí, y de no haber dicho a Gaudí cómo terminar su Sagrada Familia antes de morir...

A diferencia de Weinstock, Chávez acierta en su aproximación a Buxtehude: lo revitaliza, lo nutre con su paleta orquestal, le quita la peluca deciochesca y lo saca un poco del olvido en que permanece. Más aún: hubiera sido muy seguro -como hizo Stokowsky en la celeberrima película *Fantasia*-, mas Chávez opta por un compositor preferido de Bach, a quien Buxtehude sí tenía algo qué decirle, porque si Bach algo supo hacer bien en la vida fue "escuchar".

La ejemplar actitud de Chávez es, tal vez, como si se hubiera preguntado: "A ver... ¿qué tenía este señor Buxtehude que el mismísimo Bach se tomó la molestia de caminar trescientos kilómetros para verlo y escucharlo?"

Esta orquestación corresponde, un poco, a cierto periodo en que Chávez "estudia" los procedimientos compositivos de la época barroca. Su *Chacona* fue realizada en 1937, y en 1943 orquestó el *Concierto en sol menor, opus 6, No. 1*, del veneciano Antonio Vivaldi. De acuerdo con el joven estudioso Luis Ignacio Helguera, "... de la predilección de Chávez por esta orquestación, que llega al grado máximo de considerarla como obra propia, puede dar cuenta que la ejecutara y grabara sistemáticamente con sus sinfonías. Como una especie de obertura a su trabajo sinfónico, quedó incluida en la grabación de sus seis

sinfonías y su *Concierto para violín* en 1966..."

La *Chacona* de Chávez-Buxtehude principia con suma delicadeza, con un solo de violín y texturas tenues para las cuerdas. La repetición del tema viene a cargo de una trompeta solista, y a partir de ahí Chávez logra disposiciones acústicas y orquestales cuya majestad y resonancia nada piden a las voces de un gran órgano tubular.

El tema melódico principal, de suyo con cierto carácter místico-erótico (es una buena chacona), se "humaniza" mediante la lengua instrumental multicolor de la orquesta sinfónica. Combinaciones de alientos en unísonos, en acordes que parecen marchar paralelos, permite que el tema se desarrolle siempre con gran interés. Además, hay ciertos detalles -en el número de ensayo 28, por ejemplo- que muestran la preocupación de Chávez por dar a su *Chacona* la resonancia del órgano en una iglesia, gracias al uso de dinámicas que funcionan a manera de ecos lejanos.

En síntesis, una obra maestra de un compositor injustamente olvidado, que Chávez hizo suya en definitiva. Este "apropiamiento", sin embargo, imprimió su sello para siempre en el estilo del mexicano, como es posible apreciar en el ya citado final de su *Sexta sinfonía* y en su zarabanda (otra danza pariente de la chacona y la passacaglia) de *La hija de Cólquide*, músicas ambas que se desplazan con cierta sabia majestad y un sentido polifónico que algo deben, sin duda al arte del viejo *Kapellmeister* Dietrich Buxtehude -el de la hija incasable.

*La noche de los mayas* / Silvestre Revueltas.- En 1941, a unos meses del deceso de Silvestre Revueltas (1899-1940), el poeta Octavio Paz (Premio Nobel de Literatura 1990) escribió: "Silvestre Revueltas, todos lo recuerdan, era, físicamente, de la misma estirpe de Balzac y Dumas. (...) Su música, irónica, burlona, esbelta -flecha y corazón al mismo tiempo-, era un prodigioso y delgado instrumento para herir. Un arma y una entraña simultáneamente. Silvestre no se defendía de la vida. Aguzaba la punta de su música como el sacerdote aguza la hoja del cuchillo, porque él era el sacrificador y la víctima. Había encontrado el punto misterioso en que el arte y la vida se tocan y se comunican, el nervio tenso de la creación".

Nacido en Santiago Papasquiaro, Durango, México, el 31 de diciembre de 1899 -fiesta de San Silvestre-, Revuel-

tas fue uno de los músicos más creativos y revolucionarios de la primera mitad del siglo XX mexicano. Rodeado de una inexacta leyenda negra como músico borrachín y despatarrado; hombre íntegro de profundo humanismo y convicciones políticas a toda prueba, Revueltas nos legó un maravilloso y no muy extenso conjunto de obras difícilmente clasificables, entre ellas *Cuauhnáhuac*, cuatro cuartetos de cuerda, *Janitzio*; *Toccata (sin fuga)*; *Redes*; *Homenaje a Federico García Lorca*; *Sensemaya*; *Colorines*, varias canciones, y música para cine.

La materia sonora de *La noche de los mayas* fue escrita en 1939 para la película homónima dirigida por Chano Urueta. Sin ninguna exageración nacionalista hoy cabe afirmar que *La noche de los mayas* es una de las partituras más impresionantes y singulares compuestas durante el siglo XX. Es -a no dudarlo- una de las obras mexicanas que sortearán los años sin problemas, con pétreo recidumbre de ídolo precolombino.

La película que originó esta partitura tal vez no posea la grandeza de su música incidental. Ha comentado Jorge Ayala Blanco; “[Este filme] a los indígenas [mayas] como hombres superiores, especie de seres sagrados que se oponen acertadamente a la mezcla de razas. Los indios sólo esperan el dictado de los dioses para sacudir[se] la inercia, rebelarse y efectuar el desquite contra los blancos, que los han sojuzgado [...] La cosmogonía y los ritos constituyen lo más revelante de la condición de los indígenas.”

Con máxima maestría, la música refleja, enmarca y sostiene los sucesos y atmósferas de la película. Empero, Revueltas llega mucho más lejos: conciente de que “lo mexicano” es, y será siempre, mestizaje, el compositor echa por la borda aquello de que “...los indígenas... se oponen acertadamente a la mezcla de razas”, y escribe música sólo posible en un México moderno y mestizo, enfilado por las engañosas esperanzas futuristas del modernismo tecnológico que se avizoraba en su época, y por sus convicciones políticas, profundamente humanistas. Revueltas está, además nutrido con el gran muralismo mexicano, y su intensidad expresionista resulta -podría decirse- correlato sonoro de Orozco, o Siqueiros; Revueltas sería, a la vez, el sonido de *El eco de un grito* y de *La casa blanca*.

Esta música permaneció olvidada

hasta fines de los cincuenta, cuando José Ives Limantour desempolvó las partituras y dio continuidad a las treinta y tantas secuencias que Revueltas escribió para el filme. Así las cosas, *La noche de los mayas* la estrenó la Orquesta Sinfónica de Guadalajara (México) dirigida por Limantour, el 31 de enero de 1960.

El primer tiempo “Noche de los mayas”, posee la mayestática energía de los volcanes mexicanos - pues porque Yucatán es plana, sufre nostalgia de volcán, como es “Pobre Castilla la llana/que no pudo ver el mar” (Ramón Pérez de Ayala). Hay aquí una sensación clara de lo inescrutable, un magnetismo de epopeya, la gran pregunta e imponente majestad que toda pirámide mesoamericana entraña. El tema posee una “...riqueza de posibilidades, de adivinaciones y de impusos...[un] aire de primer acorde, de centella escapada de un mundo en formación” (Paz). Sigue un pasaje de sutil dulzura, con toques armónicos modales, que parece retratar esa inocencia histórica de los indígenas de Mesoamérica, a quienes imaginamos sometidos a sus símbolos y a su *fatum*. Finalmente reaparece el tema inicial, y este primer tiempo concluye con la afirmación del titánico clima épico, que -tras su natural culminación armónica- se corta de tajo, casi decapitado.

Luego viene la “Noche de jaranas”. Aquí la complejidad rítmica es deslumbrante, y oímos al Revueltas bromista y sarcástico: ritmo, orquestación y armonía nunca dicen nada en serio; hay puros guiños, albures, hasta llegar a una culminación exaltada, sólo para que todo se extinga de repente. Ante esta noche jaranera nuevamente es indispensable citar a Paz: [Revueltas] “Era como una feria de pueblo: la iglesia, asaeteada por los fuegos de artificio, plateada por la cascada de aguas resplandecientes, fortaleza inocente y cándida, humeante ruina que gime en los sonidos, en los ayes de la cohertería agónica; el mágico jardín, con su fuente y su kiosco con la música heroica, desentonada y agria; y los cacahuates, en pirámides, junto a las naranjas, las jícamas terrestres y jugosas y las cañas de azúcar, con sabor a estrella líquida y tierra inocente...”

La aparición de la jarana tiene, aquí, un evidente significado mestizo, evocador de los bailes nacidos de ritmos ibéricos que se transfiguraron en tierras mexicanas, al igual que ocurrió con tantos sonos, jarabes y huapangos, posi-

bles descendientes de danzas quizá españolas que luego hundieron sus raíces en México - y que, a su turno, tal vez hayan navegado a Europa algo más seriecitas y catrinas, con disfraz de chaconas, passacaglias y zarabandas.

“Noche de Yucatán” es el momento cantable e idílico de la obra, evocador de las cálidas noches caribeñas. Se trata de una música lenta en que predominan las cuerdas -con apasionamiento-, cornos, clarines y tuba, plena de ese sentimentalismo dulce y lloroso de los yucatecos. Y en mitad de todo este arrullo surge, sencillo como la lluvia, un elemento auténticamente precolombino: una cita textual de la melodía maya *Konex, konex palexén* (“Vamos, vamos, muchachos, la tarde está al caer”), que canta la flauta sola sostenida por sonajas y tambor indio. Se trata tal vez de la más antigua melodía precortesiana conocida, que ha sobrevivido -¡cuando menos!- más de seis o siete siglos vía tradición oral. Después reaparece el cantar sentimental, ahora algo más íntimo, adormecido con las cuerdas en sordina.

Antes de abordar el cuarto movimiento conviene que hable del propio Revueltas, el músico ante su instinto creador: “Dentro de mí existe una interpretación muy peculiar de la Naturaleza. Todo es ritmo...[...] Mis ritmos son pujantes, dinámicos, táctiles, visuales; pienso en imágenes que son acordes en líneas melódicas y se mueven dinámicamente. Por eso cuando se posesiona de mí la necesidad de dar forma objetiva, gráfica, a estos ritmos, sufro una conmoción biológica total. Es mayor que el esfuerzo del parto, no por la expulsión, sino por la manera de recoger el producto y llamarle con algún nombre. Esa conmoción me conduce, a veces, a la negación más absoluta de mí mismo.”

La “Noche de encantamiento”, que culmina la obra, aparece abigarrada de elementos antillanos, caribeños. Aquí el sonido de la raza negra resulta fundamental. La “Noche del encantamiento” se nutre del África esclavizada que cruzó el Atlántico en naves españolas y portuguesas, de los ritmos sagrados que sortearon la mar entre escorbuto, cadenas, látigos y palabras mágicas. Igualmente, “encantamiento” aquí es un vocablo lunar, sombrío, el arcano uno del Tarot, “embrujo”, “sacrificio divino”, “hongo sagrado”, todo rociado con algo de vudú tal vez. La base de esta música es la repetición mántrica, incesante, de

patrones rítmicos regulares o inexactamente constantes, procedimiento que es también el sustento de la hipnosis, las *ragas* hindúes, el *cante jondo* y el rezo de los rosarios cristinos.

En "Noche de encantamiento" Revueltas crea algo sumamente novedoso dando forma, como él dijo, a sus "...ritmos pujantes, dinámicos, táctiles, visuales" mediante la técnica compositiva occidental de las variaciones; esta combinación de instinto creador con las formas clásicas -rara en Revueltas- recuerda, por cuanto implica una mezcla de estéticas y metafísicas divergentes, a la inexplicable capilla lateral de la iglesia de Tlacolula, en Oaxaca, con aquellos apóstoles decapitados que sostienen sus cabezas en la mano, con sus hachas incrustadas en los cráneos, y su Cristo negro puesto al revés. Por su sincretismo maravilloso, por esta utilización magistral de la forma variación a partir de un material o "tema" esencialmente rítmico, esta música funciona al modo del mejor barroco mexicano: es un "conjuro musical afroamayamexica neobarroco expresionista" que surge de la hiperacumulación pausada, pujante, terca, incontenible, progresiva y erótica de varios elementos dispares, excluyentes, puestos juntos de manera inaudita, hiperbólica y loca, descontrolada, exponencial si se quiere.

Primero hay una secuencia de enlace entre "Noche de Yucatán" y "Noche de encantamiento". Luego, las percusiones, solas, exponen un patrón rítmico de enorme sexualidad, a modo de bella mujer candeciosa que apareciera en la cima de una pirámide danzando lentamente, iluminada apenas por el reflejo de la Luna; al llamado femenino responde el cantar del caracol, antiquísimo instrumento del mar que no conce talleres ni fábricas. Esto es el tema, reafirmado por elefantásicas exhortaciones de los cornos.

Después viene un paisaje aleatorio, una *cadenza* libre. En la interpretación de este disco, para "realizar" dicha *cadenza* el maestro Diemecke incorpora citas de varios patrones rítmicos que aparecen en otras músicas de Revueltas: la propia "Noche de jaranas" (güiro y sonajas); el "Baile" del *Homenaje a García Lorca* (tambor) y *Sensemaya* (xilófono).

Entonces empiezan las variaciones. Terribles, de una expresividad punzante. Vale la pena mencionar la entrada de las violas en su registro más agudo, en trémolo, y el uso de los cornos franceses

tratando de emular el caracol marino indígena. En las variaciones que se suceden mediante *diminuendi*, continúa asombrándonos el canto implacable de las trompetas y los violines, pero en especial de los alientos, llenos de *glissandi* y ocasionales *frullati*, que no son sino gritos, auténticos alaridos. A modo de cimientado de todo esto, los instrumentos de percusión sostienen el edificio de una orquesta que se desintegra como Europa la conocía. La velocidad -falsa como es- se acelera a cada variación, y se reduce el tiempo de vida de las notas mientras crece el número de ellas, cada una más sudorosa, más energizada que la anterior, hasta llegar a un punto tensísimo, insostenible de ansiedad y excitación. Hay estrellas. Hay oro y piedras preciosas cerca. Hay barro y *chalchihuitl*. Hay un Chac Mool, plumas de quetzal, y Venus asoma en el horizonte. Huele a oscura sima sondable, a caliza yucateca, a agua de cenote.

Es imposible resistirse a las fuerzas telúricas desencadenadas por esta danza progresivamente enloquecida, que culmina -gracias a Revueltas y, un poco, a Limantur- con la reaparición cíclica, inevitable, fatal, del portentoso tema que incia *La noche de los mayas*. Pues en México los símbolos no son sólo ilusiones: son realidad mágica, certidumbre entendida mejor en Oriente que en Occidente. Quetzalcóatl-Kukulcán, la serpiente emplumada cuya sombría silueta desciende las escaleras del Castillo de Chichén-Itzá, sigue reapareciendo en cada equinoccio del planeta Tierra. Inevitablemente. Como antes. El fin es el principio y los viejos dioses siguen en su sitio. Rito, juego, vida y muerte son lo mismo, aunque distinto. La cosmogonía maya-hija de Kukulcán es como todo México: una serpiente que se muerde el cascabel. "Y [Revueltas] era también como el silencio del cielo, que calla ante nuestras preguntas y nos vela su destino" (Paz). Pues el sabio Revueltas, quien -él mismo lo dijo- se niega a sí mismo cuando pare su música, es idéntico al cenote sacrificial y al águila sobre el nopal que devora la serpiente: el símbolo se ha de comer a sí mismo para perpetuarse, y el ser humano ha de fenercer para nutrir a los dioses, a sí mismo, a la Naturaleza, a la Tierra que somos. Sólo así ha de sobrevivir: parte y todo del orden cósmico, de la Totalidad.

Por eso leyó en alta voz el grande poeta Pablo Neruda, cuando un féretro

bajaba a una fosa lo poco que hubo de mortal en Silvestre Revueltas:

"Ahora son las estrellas de América tu patria y desde hoy tu casa sin puertas es la Tierra". EDUARDO NERICHAIRÉS

## LIBROS

### CHAPA BEZANILLA, MARÍA DE LOS ANGELES

*Catálogo del acervo musical de propiedad literaria de la Biblioteca Nacional de México.*- México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1993.

*Presentación y organización del Catálogo.*- El material musical que conforma el presente catálogo ingresó a la Biblioteca Nacional, sin fecha precisa, con el título Fondo de Propiedad Literaria. Es probable que se haya asignado este nombre debido al decreto sobre Propiedad Literaria publicado el 3 de diciembre de 1846, y en cuyo título octavo se normaba todo lo relativo a la propiedad artística; controlado por el Ministerio de Instrucción Pública, los ejemplares musicales eran depositados en la Escuela de Bellas Artes y en la Sociedad Filarmónica.

Este fondo consta de 1366 partituras para voz y piano de música popular mexicana, en un 90%, y música sudamericana en un 10%. La temporalidad que cubre abarca de 1895 a 1960 aproximadamente.

La organización del catálogo se efectuó tomando en cuenta las particularidades del material en su conjunto, así como el formato internacional que existe para la elaboración de catálogos musicales.

Uno de los elementos presentes en la totalidad de los documentos musicales (partituras), en el caso particular de este acervo, es la presencia de los diversos géneros musicales propios de la música popular; por ello, se pensó en tomar como primer elemento de descripción el género musical.

A esto obedece que el catálogo se encuentre dividido en dos partes: la primera es una descripción, lugar de origen, llegada a México y transformación. La segunda parte es la presentación del catálogo ordenado en ocho columnas: la primera responde a la forma de control interno de cada partitura y contiene las siguientes abreviaciones: Leg. (legajo), Exp.

(expediente), Doc. (documento), Pag. (páginas). La segunda columna es la presentación del género musical correspondiente a cada partitura, por orden alfabético. En la tercera columna aparecen los autores de la música y la letra, también por orden alfabético; en la cuarta columna están señalados el lugar, la casa editora y el año de la edición musical.

El título de las composiciones aparecen en la quinta columna; en la sexta, el tipo de instrumento utilizado; en la siguiente, la tonalidad en que está compuesta la obra, y en la última columna, las observaciones.

Cuando la obra carece de autor se indica de la siguiente manera: s.c. (sin compositor); s.l. (sin letrista); s.p. (sin país); s.a. (sin año); s.g. (sin género).

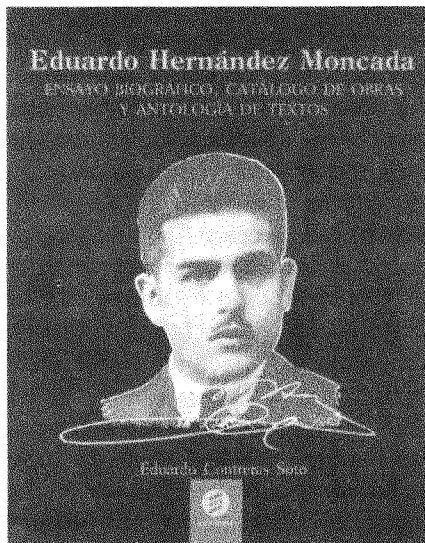
Al final se encuentran cuatro índices: géneros, instrumentos, lugares e instituciones.



**CONTRERAS SOTO, EDUARDO**

Eduardo Hernández Moncada: *Ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos*.- México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1993.

*Presentación:* No tiene caso detenerse a justificar la impostergable difusión de un compositor de la talla de Eduardo Hernández Moncada, por lo que invito al lector a adentrarse de inmediato en la lectura de los materiales que conforman el presente libro, y a que forme así su propia opinión del compositor. Conviene, sin embargo,



tener presentes algunos criterios que rigen nuestra edición:

- El libro se divide en cuatro secciones. La primera es un ensayo biográfico; se sugiere al lector que lo lea junto con la Autobiografía del compositor, la cual se halla al principio de la tercera sección: así podrá formarse una imagen global de Hernández Moncada antes de entrar en detalles.

- La segunda sección contiene el catálogo de obra del autor, con todos los datos disponibles sobre su producción creativa. El catálogo incluye una cronología del compositor y una lista de sus escritos, en la cual se hallan todos los usados en esta antología; así el lector también podrá ubicarlos cronológicamente.

- Las secciones tercera y cuarta constituyen las antologías del compositor y sobre él, respectivamente.

En ambas secciones, pero sobre todo en la cuarta, hay textos que son extractos de escritos de mayores dimensiones; lo extraído y presentado aquí es lo relacionado con el tema que nos concierne. Al final de cada texto hay un número entre paréntesis también se aclara si nos encontramos ante un extracto, ya que los textos transcritos íntegros no llevan más que su número de referencia. Todos los textos de la tercera sección que no tienen número de referencia son de Hernández Moncada, y están enlistados en el lugar ya dicho de la segunda sección. En todos los textos, incluso en los extractos, se ha respetado la redacción original; no hay resúmenes. Los títulos de los textos son los originales, salvo excepciones como textos que originalmente no tenían título o citas precisas de otros textos; en estos casos se ha asignado un título de carácter neutro y se ha consignado entre corchetes.

Si los textos antologados le parecieren al lector insuficientes para el mejor conocimiento y estudio profundo de Hernández Moncada y su obra, entonces el lector compartirá mi propio parecer; sin embargo, lamentó informarle que no hay mucho más material que el presentado aquí. Esta es la mejor señal de que aún queda mucho por escuchar y estudiar de la obra de Eduardo Hernández Moncada. E.C.S.



**MIRANDA, RICARDO**

*El sonido de lo propio: José Rolón (1876-1945), Volúmen I*.- México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1993.

*Introducción.*- El presente trabajo es resultado de diversos esfuerzos y preocupaciones, entre las que se encuentran una situación que parecería inverosímil: la música de José Rolón se encuentra callada y escondida. El autor de obras fundamentales del repertorio mexicano, destacado maestro, creador de un estilo propio dentro del llamado "nacionalismo", permanece en el olvido a casi cincuenta años de su muerte. Sólo algunos trabajos<sup>1</sup> y la interpretación muy esporádica de algunas obras han evitado el olvido absoluto de Rolón dentro del panorama musical de nuestro país. Por lo demás, José Rolón es sólo una figura de diccionario o de trabajos generales dedicados a la música en México, obras donde no se le dedica siquiera medio capítulo.<sup>2</sup>

1 Me refiero en particular a los siguientes textos: Alcaraz, José, A., "México describe a un gran compositor: José Rolón" en *Excelsior*, México, 26/II/1961; Baqueiro Foster, Gerónimo, "El concierto en Mi menor para piano y orquesta" en *El Nacional*, México 20/III/1959, y Rolón, Ma. Luisa, *Testimonio sobre José Rolón*, UNAM, México, 1969. (Cuadernos de Música 3).

2 Trabajos recientes, ejemplo de lo anterior son: *La Música en México*, editada por Julio Estrada (UNAM, México, 1984) y el libro de Y. Moreno, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana* (Fondo de Cultura Económica, México, 1989).

José Rolón no es el único músico mexicano que se encuentra en esta situación, pero la suya es una de las ausencias más graves de nuestra experiencia musical en todos los niveles. El público y los intérpretes desconocen las delicias de sus primeras obras para piano, ignoran la fuerza de sus obras sinfónicas y no saben de sus canciones, inimitable mezcla de poesía y música. Por su parte, los críticos, historiadores, musicólogos y todos aquellos que estudian nuestra música siguen construyendo un rompecabezas al que faltan muchas piezas, algunas de ellas -como la de Rolón-, vitales para entender la imagen que se quiere reconstruir: la de una visión justa de la música mexicana en la primera mitad del siglo XX.

La ausencia de Rolón en el ámbito de la música mexicana y mi entusiasmo personal por su música son las razones que inspiran este trabajo, cuyos orígenes se remontan a 1987. Residente en Londres, buscaba en aquel entonces un tema apropiado para mi disertación doctoral. Sin embargo, atracción y miedo crecían juntos. ¿De dónde obtener material suficiente para una tesis de doctorado? Breves artículos de diccionarios, referencias en obras generales y algunas partituras fue lo más que logré reunir.

A pesar de la escasez de material, presenté para su aprobación un ensayo preliminar donde describí el desarrollo de mi futura investigación.<sup>3</sup> Una vez aprobado, hube de coordinar los esfuerzos de muchísimas personas e instituciones para poder desarrollar mi proyecto. En la Fleisher Collection de la Biblioteca de Filadelfia encontré las partituras sinfónicas más importantes.

En París, donde residí en abril de 1989, encontré diversos documentos relacionados con Rolón, tanto en la Biblioteca Nacional como en los archivos de la Casa Max Eschig, editores franceses del compositor. Una vez en México, la familia de Rolón me permitió el acceso al archivo del compositor. Fue así como en 1992 completé mi tesis, la cual puede considerarse como el primer trabajo analítico y biográfico sobre el ilustre músico jalisciense.<sup>4</sup> Por supuesto, la

necesidad de continuar esta investigación así como de publicar sus resultados en México surgió inmediatamente después.

El presente volumen constituye la primera de dos partes de mi investigación sobre José Rolón. A la antología de textos y documentos contenida en este tomo, seguirán un ensayo biográfico y un estudio analítico de algunas obras del compositor, así como el catálogo de su producción. La separación en dos volúmenes permite ganar en tiempo y espacio aunque representará siempre un peligro para el primer volumen, por ser éste un trabajo incompleto. Sin embargo, en este caso los beneficios parecen mayores que las desventajas y por ello -como dice Ignacio Manuel Altamirano- "no me queda más recurso que apelar a la bondad de los lectores".

Es necesario aclarar que la gran mayoría de los documentos contenidos en este volumen -tanto los inéditos como aquéllos ya publicados- provienen del trabajo de ordenación que he realizado en el archivo del compositor bajo los auspicios del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical del Instituto Nacional de Bellas Artes. Desafortunadamente, muchos de los documentos originales guardados en el archivo de Rolón no tienen los datos necesarios para obtener una ficha bibliográfica completa. Me refiero en particular a una gran cantidad de artículos periodísticos que Rolón guardó en forma de recortes sin escribir el título y la fecha del rotativo. Esta situación, aunada al desastroso panorama de nuestras hemerotecas, hace casi imposible su localización precisa. Por ello, el lector encontrará aquí algunos documentos con referencia directa al Archivo José Rolón (A.J.R.) y no a un volumen -quizá no disponible- en las hemerotecas o bibliotecas del país. Al final, el lector puede consultar el índice de fuentes utilizadas.

La presente antología se compone de una sección de textos que iluminan significativamente algún aspecto de la vida y obra de José Rolón. Si bien el espacio disponible puede ser determinante en la selección de textos para un trabajo como el presente, creo pertinente mencionar algunos de los criterios de selección utilizados, particularmente en

aquellas secciones a las que no antecede ninguna nota preliminar.

En el caso de la correspondencia es importante recordar que Rolón no fue un corresponsal asiduo -excepto tal vez con sus maestros Dukas y Boulanger-, de tal modo que gran parte de sus cartas tienen un carácter administrativo. Tales son los casos de Carlos Pellicer, Estanislao Mejía, Otto Mayer-Serra y Ernesto de Quesada, nombres famosos que en sus comunicaciones con Rolón no nos dicen nada importante.

El orden que guardan los artículos de Rolón, y que forman la segunda parte de este trabajo, pretende trasladarse de la música europea a la nacional, incluyendo en dicho movimiento dos artículos sobre cuestiones pedagógicas.

Aparte, y en la sección "Los pianistas", se incluyen las notas periodísticas de Rolón sobre algunos intérpretes famosos. Destaca en ellos el conocimiento directo y cabal que Rolón tuvo de su instrumento así como algunas ideas relevantes sobre éste; por ejemplo, el elogio a la fidelidad a la partitura que Rolón advierte en las interpretaciones de José Iturbi, actitud novedosa en un pianista mexicano de la primera mitad del siglo XX.

En la sección "La polémica" se incluyen algunas de las reacciones escritas generadas por el artículo de Rolón intitolado ¿Es posible ser crítico de música sin saber de música?. Esta cuestión, aparentemente obsoleta y superada por los múltiples pronunciamientos al respecto, parecería ajena al quehacer musical de nuestro tiempo, pero en su momento, y a juzgar por la reacción acalorada de terceras personas, la pregunta fue sin duda el origen de una aclaración muy oportuna. Por cierto que ésta no fue la única polémica donde Rolón se vio envuelto, aunque sí la que causó más revuelo. También dentro de la sección "Textos de José Rolón" se ha hecho un apartado para el poco conocido escándalo de la renuncia de Rolón a la dirección del Conservatorio Nacional de Música en 1939.

Han quedado fuera de esta antología ciertos trabajos teóricos en los que el compositor escribió acerca de aspectos técnicos de la composición, tales como la modulación armónica o la fuga. Estos trabajos, al no presen-

3 *José Rolón, a preliminary essay*, City University, Londres, 1990.

4 *José Rolón, a study of his life and music*, tesis doctoral inédita, City University, Londres, 1992.

tar nada nuevo ni incluir referencias a los propios avances en dichos campos, resultan un tanto obsoletos y de árida lectura.<sup>5</sup> Siguiendo un criterio similar, también ha quedado fuera el *Prontuario de modulación analítico*, obra pedagógica en al que Rolón expresa sus conocimientos profundos de la modulación armónica; Para leerlo, además se requiere de una reconstrucción cuidadosa del mismo. Han sido excluidos asimismo textos cuya temática es expresada de mejor manera en otros escritos. Es éste el caso de *Algo acerca de la música moderna o Causas del estancamiento de la enseñanza profesional de la música*, entre otros.

Se incluye por separado *La música*, título amplio de un texto donde Rolón escribe sobre la música mexicana de la primera mitad del siglo XX. El valor de este documento - como testimonio sobre sus contemporáneos y como muestra del conocimiento del compositor sobre la historia de la música mexicana -va más allá de cualquier ponderación. Es necesario advertir que éste fue el único texto donde surgió la necesidad de un proceso editorial de reconstrucción.<sup>6</sup>

Completan el volumen una cronología y un grupo de textos en torno a Rolón. Esta última sección se compone de dos partes. A una breve serie de crónicas periodísticas acerca de la música de Rolón, que capturan reacciones inmediatas producidas por la música de éste, siguen los testimonios de algunas destacadas personalidades del medio musical mexicano. Por otra parte, y a pesar de no ser la opinión de un especialista ni mucho menos, se ha incluido un texto del distinguido arquitecto jalisciense Ignacio Díaz Morales, quien se encarga de mostrarnos la atención que la obra de Rolón provocaba en otras esferas del arte na-

cional al mismo tiempo que nos revela el oído musical y la sensibilidad de otro gran artista mexicano en uno de los pocos ejemplos de crítica de arte interdisciplinaria en nuestro país. En todos los casos se ha considerado que los textos incluidos en esta sección son de particular relevancia por proceder de distinguidas personalidades de la escena musical mexicana.

Conviene declarar dos conclusiones importantes respecto a José Rolón y su obra. En primer lugar, Rolón contribuye significativamente a la evolución de la música mexicana. Heredero de un romanticismo maduro, acorde con las ideas de su tiempo, Rolón hereda a su vez obras totalmente alejadas de esa corriente; obras donde el sistema tonal se expande de manera inusual dentro de la producción mexicana. En segundo lugar, el estudio de la obra de Rolón muestra la necesidad de revalorar y cambiar nuestra visión de la llamada "Escuela nacionalista". La necesidad de definir el término de manera más precisa y de subrayar la existencia de varios tipos de nacionalismo es la mínima conclusión a la que se llega después de conocer la obra de Rolón.

Nuestra visión del desarrollo de la música mexicana en este siglo parece ser -tomando prestado un famoso concepto de Edmundo O'Gorman- una "invención imaginaria" cuya sencilla estructura de evolución no sobrevive a ningún análisis serio.

Al comienzo de esta introducción se habló de esfuerzos y preocupaciones. De los primeros, dejo constancia en los agradecimientos; de las segundas, destacan algunas de carácter diverso. Por una parte, cubrir las grandes lagunas de la investigación musicológica en nuestro país. Por la otra, promover la interpretación de la obra de Rolón. La semiología nos enseña que las posibilidades estéticas de una obra son casi infinitas. Es una lástima que la música de Rolón no haya sido objeto de mayor atención, y en este sentido, su obra permanece incompleta. Corresponde a los músicos de ahora explorar esta mina desconocida y emprender una nueva aventura musical. La recompensa, me atrevo a sugerir, superará cualquier expectativa.

Junto a la de José Rolón, el lector encontrará aquí las voces de diversos

protagonistas de una época crucial en la historia de la música mexicana y que en esta ocasión hablan sobre Rolón y su música. Sirvan estos testimonios para construir una visión más detallada de nuestra historia musical, quizás el más misterioso y profundo campo de nuestra identidad. RICARDO MIRANDA



#### VILLANCICOS Y CANTATAS MEXICANAS DEL SIGLO XVIII

Jaime González Quiñones, ed.-México: Escuela Nacional de Música, UNAM, 1990. (Monumentos de la Música Mexicana, Serie I, Números 3-9)

*Introducción.*- Se ha conservado mucha música de los tres siglos de la Colonia en México (1521-1821), a pesar de la destrucción de archivos durante la guerra de Independencia, las invasiones norteamericanas y francesa, la clausura de conventos por las Leyes de Reforma, la Revolución Mexicana, y por otras causas tales como incendios, inundaciones y saqueos modernos.

En los archivos mexicanos de música virreinal predominan los manuscritos del siglo XVIII, y entre ellos el género no litúrgico más frecuente es el *villancico*. En aquel período era de dos tipos: 1) Para voces solas o con un bajo continuo sencillo, como en el siglo XVII, y 2) para voces con acompañamiento orquestal, una innovación en la Nueva España de la época. Este segundo tipo, que es el que predomina había aparecido en España a fines del siglo XVII, llegó a México a principios del XVIII, continuó así hasta los primeros años del XIX, y su desaparición coincide aproximadamente con el inicio de la guerra de Independencia (1810).

Pero si los antecedentes y la naturaleza del villancico orquestal en México son ahora mejor conocidos<sup>1</sup>, otras formas similares (cantadas, arias, dúos, etc.) no están en la misma situación. Los inicios y evolución de estas últimas formas en España

1 Jaime González Quiñones, *The Orchestally-accompanied Villancico in Mexico in the Eighteenth Century*, Ph. D. Diss., 2 vols., The City University of New York, 1985. San Luis Potosí ... su música para piano

5 Dichos escritos son: "Diversas modalidades de la enseñanza de la composición" en *Música, Revista Mexicana*, Vol.1, núm 4, 15/VII/1930; "Glosas Armónicas" en *Música, Revista Mexicana*, vol. 2, núms. 3 y 4 XII/1930-I/1931; "Glosas Armónicas" en *Música, Revista Mexicana*, vol. 2, Nos. 22 y 12, II-III/1930; "Algunas reflexiones sobre la mutación en la fuga tonal", original s/f. (A.J.R.)

6 Ver la nota preliminar para una explicación más detallada del trabajo editorial.

aún no están suficientemente estudiados; por tanto, qué llegó a México y en qué tiempo, sólo puede ser una conjetura. Como se verá, en un momento las características del villancico y la cantata, al menos en México, se fundieron en una sola obra. Sin embargo, la explicación de este hecho aún tendrá que esperar. Se han incluido algunos ejemplos de estos géneros, en aras de ofrecer un panorama de la música vocal no litúrgica, con acompañamiento orquestal, en México del siglo XVIII. Es reconfortante saber que muchas de sus características son muy semejantes, aunque sus respectivas historias son diferentes. Sólo puedo decir que el estudio de dichos aspectos está todavía "en proceso".



## Villancicos y Cantatas Mexicanos del Siglo XVIII

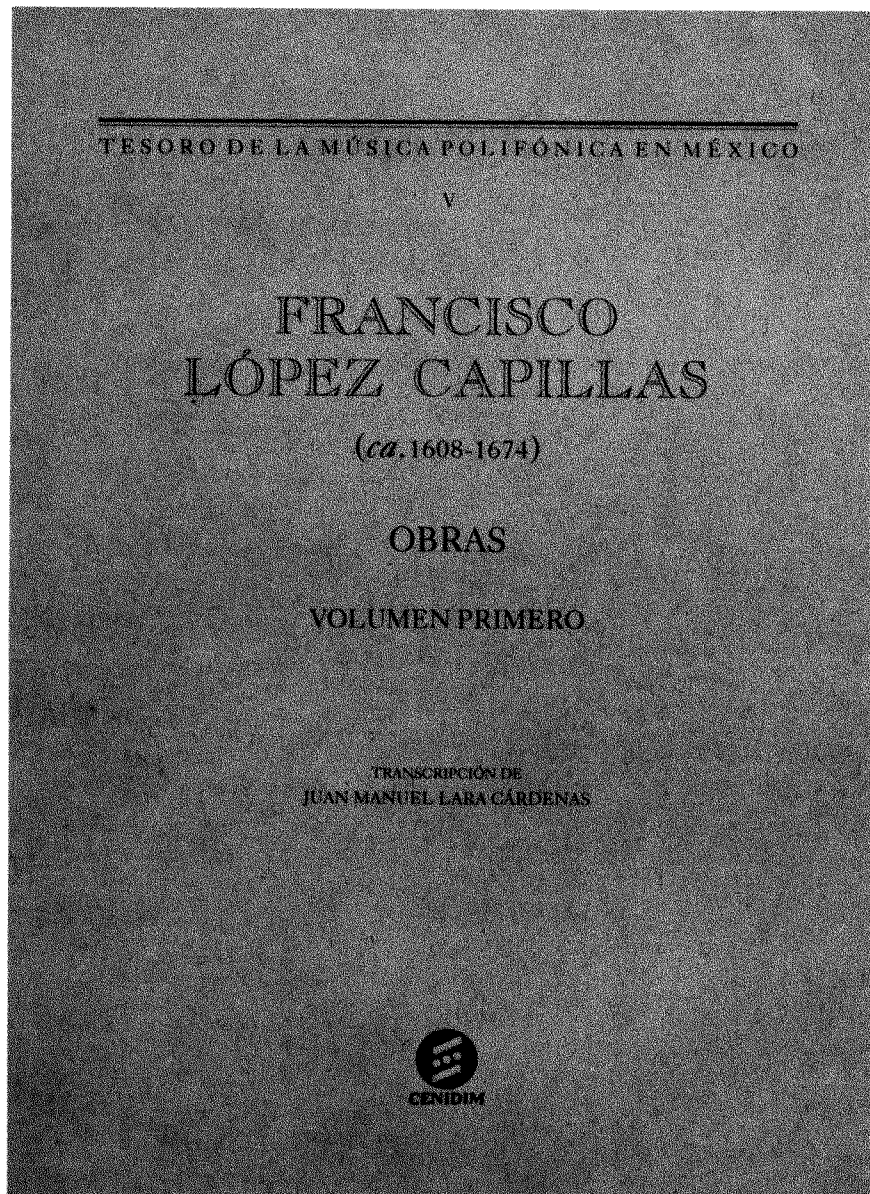
Serie I Números 3-9

Editor General

JAIMÉ GONZÁLEZ QUIÑONES

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA - MCMXC

# NOVEDADES



**OBRAS CORALES POLIFÓNICAS**  
**FRANCISCO LÓPEZ CAPILLAS**  
(CA. 1608-1674)

López Capillas fue el primer gran compositor nacido en México. Organista de la Catedral de Puebla entre 1641-1648 y maestro de capilla de la Catedral de México entre 1664-1674. El presente volumen reúne nueve obras corales polifónicas "a capella" en latín para diferentes fiestas litúrgicas

Precio N\$ 60.00

En su próximo número

# *pauta*

Publicará entre otros materiales:

- **Vera Muench:** Alemania: veinticuatro horas al día
  - Correspondencia entre **Schoenberg** y **Kandinsky**
    - Cartas a **Luigi Nono**
  - **Jan W. Morthenson:** Dilemas estéticos de la música electrónica
    - **José Balza:** Pérez Prado
  - **José Eduardo Martins:** Las muertes del intérprete
    - Poesía de **Héctor Carreto**, **María Baranda**, **Mariana Bernárdez** y **Alfredo García Valdéz**
- 

En su próximo número

# *Heterofonía*

publicará:

**El siglo XIX en la música mexicana**

con artículos de:

- Loza
  - **García de León**
  - Cardozo
  - Lozada
  - Lavista
  - Carredano
  - Miranda
  - Escorza
- 

## **BIBLIO MUSICA**

REVISTA DE DOCUMENTACION MUSICAL

En su próximo número publicará entre otros materiales:

- Discografía del Son Huasteco
- Homenaje a Vicente T. Mendoza
- Museo de instrumentos musicales
- Catálogo de la colección Yurchenko
- Bibliografía de música folklórica y popular



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las artes



Instituto Nacional  
de  
Bellas Artes



CENIDIM