

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Bibliomúsica. Revista de documentación musical, núms. 8 - 9, mayo - diciembre, 1994,
México: Conaculta, INBA, Cenidim.

BIBLIO MÚSICA

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

Nº 8-9

Mayo - Diciembre

1994



- Discografía de Manuel Enríquez
- Compositores de fin de siglo: Graciela Agudelo
- Música para niños, discografía de los Hermanos Rincón
- *Finale*: programa de escritura musical
- La música en México en tiempos de Sor Juana
- La escuela pianística mexicana
- Ricardo Castro: repertorio de obras para piano

ATRIL DE IMAGENES

I

MANUEL ENRIQUEZ

VIOLIN

Drammatico $\text{♩} = 58$ *a la punta sul tasto*
ppp (*molto*) *f* *pp*

sul ponticello senza vibrato *Tranquillo* $\text{♩} = 50$ *molto espressivo naturale* *sul D.* *Flautando* *ppp*
ppp *p* *mf dim.* *p dim.* *pp*

Poco nervoso $\text{♩} = 60$ *v naturale* *sul D.*
p *mf* *f*

Senza vibrato (sul tasto) *Deciso* $\text{♩} = 76$ *v Ampio*
pp (sub.) *mf* *ff*

mf rit. *ppp* *A Tempo* *Brillante* *molto cresc.* *sf* *f*

Flautando *pizz.* *Con ternezza arco* *mf* *mf* *(pizz.)*

Primera página de la obra *Reflexiones* para violín solo de Manuel Enriquez

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 Jarquin
Subdirector General

Martín Díaz Díaz
Subdirector de Educación e Investigación

Fernando García Torres
Coordinador Nacional de Música y Ópera

José Antonio Robles Cahero
*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:
Pablo Picasso, *Los tres músicos.*

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

Manuel Enríquez (1926 - 1994)

JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

6

Discografía de Manuel Enríquez

JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

12

COMPOSITORES DE FIN DE SIGLO

Graciela Agudelo

AURELIO TELLO

19

PARTITURAS

Tres miniaturas del siglo XX

GRACIELA AGUDELO

23

BIBLIOGRAFÍAS

Música para niños en México.
Discografía de los Hermanos Rincón

JULIO GULLCO I.

28

AUTOMATIZACIÓN

Programas de escritura musical: *Finale*

ARTURO MÁRQUEZ

30

La música en México en tiempos
de Sor Juana Inés de la Cruz

JUAN MANUEL LARA CÁRDENAS

38

La escuela pianística mexicana

OTTO MAYER-SERRA

45

BIBLIOGRAFÍAS

Repertorio de obras para piano
de Ricardo Castro Herrera

MARÍA DE LOURDES REBOLLO GARCÍA

50

Publicaciones Recientes

CENIDIM
DIFUSION

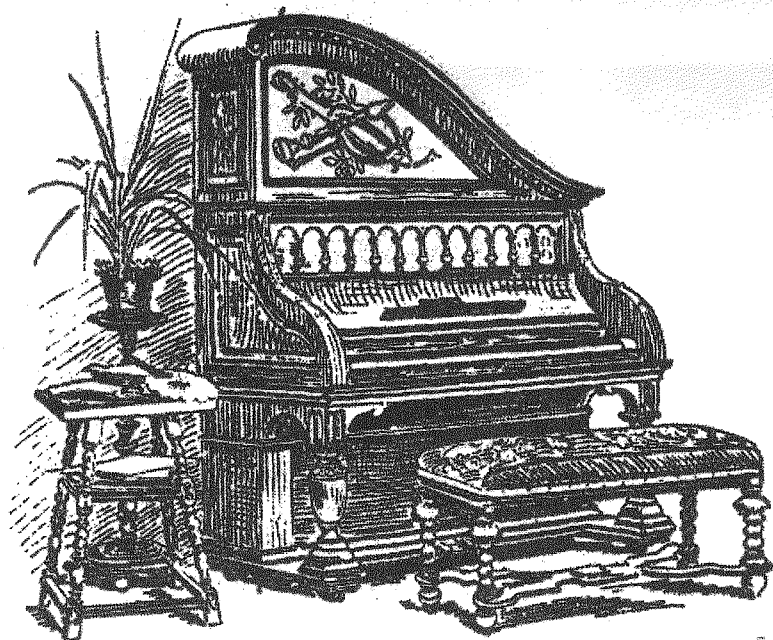
Editorial

La vida musical y cultural en nuestro país sufre este año una de las pérdidas mas importantes e irreparables: Manuel Enríquez ha muerto. Prolífico compositor y vanguardista de las corrientes musicales de su tiempo, extraordinario ejecutante del violín y participante incansable del quehacer musical mexicano, Enríquez se ubica como uno de los más relevantes compositores de este siglo. Valorar y dimensionar su obra en el ámbito nacional e internacional de la música es una ardua pero necesaria tarea que deberán emprender investigadores y académicos. Por ahora, *Bibliomúsica* publica dos artículos del compositor y crítico José Antonio Alcaraz —con quien mantuvo una larga y fructífera amistad— que dan fe de su evolución creativa, y analizan una serie de obras que han sido grabadas en disco compacto por eminentes directores e intérpretes mexicanos. Con estos trabajos queremos ofrecer algunos elementos de apoyo documental para el análisis y estudio de la obra del compositor Manuel Enríquez.

En nuestra sección *Compositores de Fin de Siglo*, toca ahora el turno a la compositora Graciela Agudelo. El maestro Aurelio Tello continúa descubriéndonos el desarrollo y trayectoria que han tenido los compositores que actualmente se ubican como los creadores de la música contemporánea en México.

La música para niños es una de las tradiciones que ha ganado un lugar importante dentro de la cultura popular mexicana, sin embargo, su estudio, análisis y difusión no han merecido la atención y proyección debida. En México, una de las agrupaciones que han contribuido al desarrollo y difusión de este tipo de música son los Hermanos Rincón. Conocer brevemente su trayectoria, pero sobre todo, descubrir en detalle toda su producción discográfica es lo que el investigador Julio Gullco nos señala en el trabajo que aquí incluimos.

Oficio de muchos años inherente al quehacer del compositor, la escritura musical es base para el registro, interpretación y difusión de la creación sonora. Esta labor, por suerte, se ha visto favorecida en los últimos años por los avances tecnológicos computacionales. Actualmente se han desarrollado diversos programas que permiten ejercer este oficio en forma rápida y eficiente. La sección de *Automatización* recibe la primera colaboración sobre este tema del compositor Arturo Márquez, quien nos señalará las ventajas y características de dichos programas. En esta entrega hablaremos del programa *Finale*, el cual es uno de los que mayor alcance y aplicación han tenido en este sector musical.



Transcriptor e investigador afanoso de la música mexicana en la época colonial, el maestro Juan Manuel Lara nos sigue aportando elementos para revalorar la música en tan importante época histórica. El trabajo que presentamos ahora es una ponencia que fue leída en el simposio «Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano» en la ciudad de Toluca. El recuento de múltiples datos históricos señalados, así como la fina urdimbre que teje alrededor de la figura de Sor Juana Inés de la Cruz, logran ubicar el lugar que ocupaba la música en los tiempos de la décima musa.

De significativo valor histórico, el texto que reproducimos sobre *La escuela pianística mexicana* del crítico e historiador Otto Mayer-Serra, nos permite hacer una revisión retrospectiva sobre el desarrollo e influencia de la creación e interpretación pianística durante el siglo XIX. Este trabajo, a su vez, contextualiza el repertorio comentado de obras para piano de Ricardo Castro, que la maestra María de Lourdes Rebollo publicó originalmente como una parte de su tesis de licenciatura en piano en 1987, y que ahora de manera conjunta, nos brindan un panorama general y un caso en particular sobre la trascendencia que tuvo este instrumento en una época en donde las influencias dominantes derivaron en la búsqueda de creaciones más originales y nacionalistas.

Concluimos este número doble de *Bibliomúsica* con nuestra sección de *Publicaciones Recientes* en donde incluimos los índices de tres revistas, los textos introductorios de cuatro libros y de dos partituras.

Con paso lento pero con la certeza de que la Revista de Documentación Musical *Bibliomúsica* va ganando terreno en el ámbito de la investigación y estudio de la música mexicana, creemos que nuestra labor deberá diversificarse con el fin de establecer diversos vínculos de comunicación con otras disciplinas artísticas, por todo ello a partir de nuestro próximo número presentaremos artículos y trabajos de investigación documental interdisciplinaria. El presente número doble de la revista deja un testimonio de tres años de investigación documental en el área de música.

Manuel Enríquez

(1926 - 1994)

POR
JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

Manuel Enríquez ha sido ante todo un renovador, factor clave, decisivo, en la evolución de la música mexicana de concierto, a la que llevó hacia perspectivas inéditas, aportándole nuevas técnicas y un lenguaje que gradualmente fue rompiendo sus ataduras con el pasado para transformarse en espléndida realidad presente.

Tras un periodo de auge, el nacionalismo musical había llegado en México a un estancamiento. Se necesitó la vigorosa acción de Manuel Enríquez para aportar brillo nuevo y una manera de decir propia, congruente a los cambios que se operaron en el universo de la composición durante la década que va de 1950 a 60.

La lucidez y perspicacia de Enríquez le permitieron abordar otras vertientes que las consabidas y pronto su sintáxis se vio enriquecida por tratamientos novedosos. Ahí su personalidad comenzó a aflorar, mostrando asimismo la fantasía creativa que lo caracterizó a lo largo de un catálogo particularmente sólido, donde abundan con brío idéntico la exploración y el hallazgo.

Diffícilmente se detuvo Enríquez a disfrutar del resultado de sus pesquisas: si bien consolidó una manera propia de hacer, pensar y decir, ésta se proyectó siempre hacia nuevos experimentos que, de pronto, producían asombro.

Entre muchas otras cosas Enríquez inició en México las búsquedas que se llevan a cabo dentro de las

tendencias post-serialistas.

De este modo, bajo el significativo nombre de *Preámbulo* (1961) aparece una partitura orquestal de Enríquez, donde éste formula una declaración de principios, alejándose por completo y de manera voluntaria, de todo cuanto cabía esperar de un compositor mexicano en ese tiempo.

Su estética desde entonces se inscribía ya en las líneas del expresionismo abstracto, tendencia que al correr del tiempo se vigorizó en la música escrita por él, con resultados cada vez más atrayentes, de mayor madurez y concreción.

Puede afirmarse que Enríquez se constituyó ante todo en un constructor, quien edificaba—literalmente—cada partitura pues, aun cuando era prolífico, en su obra cada situación (o entidad) ha sido rigurosamente calibrada y contrapuesta o integrada a un total que se distingue por un equilibrio racional.

A manera de polo dialéctico la música escrita por Enríquez incluye secuencias donde el intérprete opera con gran libertad, aportando el resultado de su experiencia profesional, al mismo tiempo que crea un flujo interno dotado de sonoridades características. Ahí suelen aparecer los cataclismos deslumbrantes que tipifican mucha de la música escrita por Enríquez.

Entre las resultantes sonoras de ambos tipos de escritura (fija y abierta) no suele haber un divorcio notable sino, por el contrario, una fluidez auditiva unitaria. El contexto

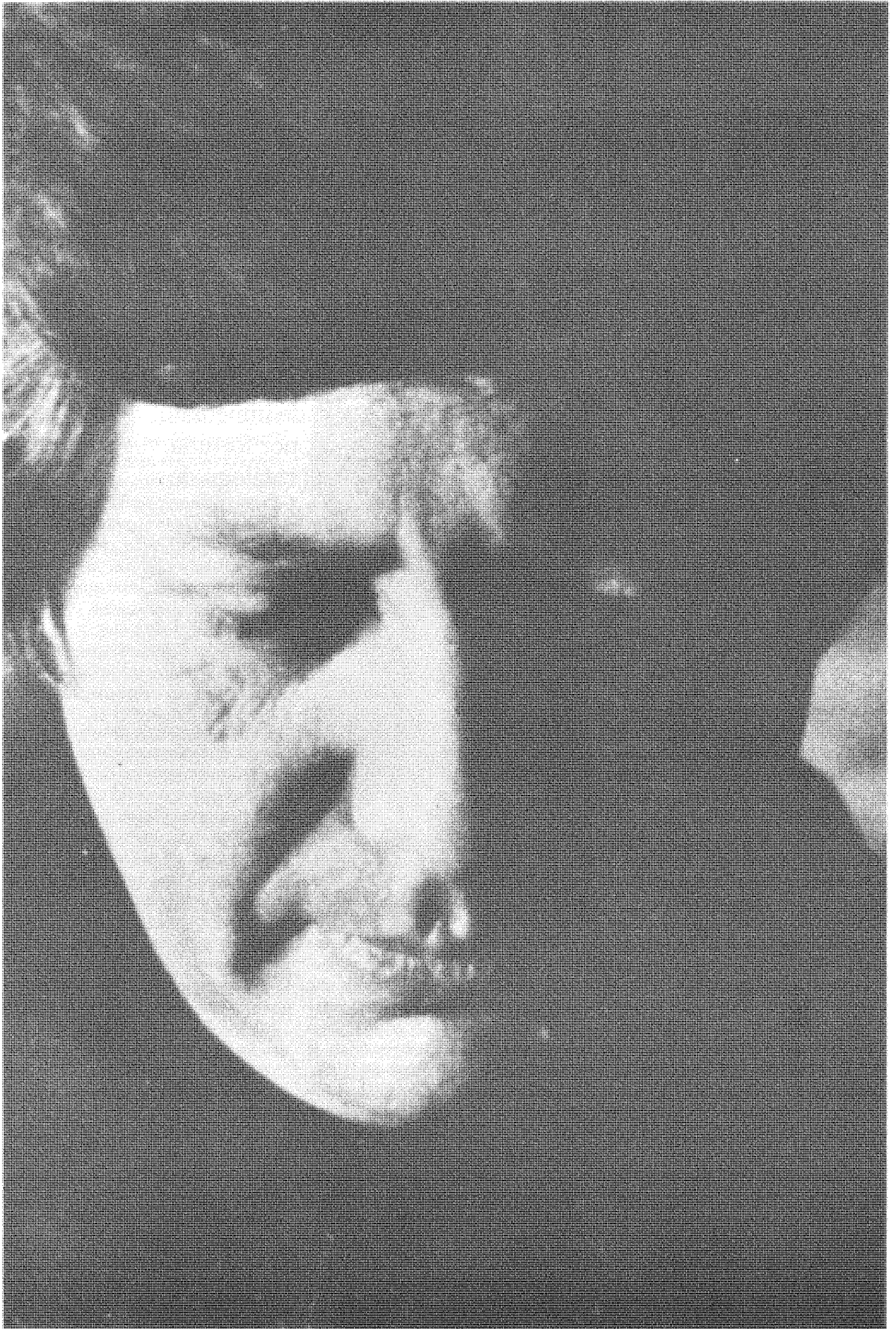
musical transcurre así, sin tropiezos o virajes disociatorios.

La maestría de Enríquez le permite en los dos casos tener un vocabulario y redacción profundamente emparentados entre sí, de los que no está excluida cierta dosis de intensidad dramática, muy enfática, con contrastes voluntarios, siempre dentro de la unidad.

Las acciones tímbricas más logradas, por lo general, son del tipo *Nachtmusik* (música nocturna), donde se pone de relieve la destreza en la articulación instrumental que para integrar sus texturas tuvo este compositor.

Entre sus obras maestras están *Concierto II para violín y orquesta* (1966); *Ambivalencia para violín y cello* (1967) y *Manantial de Soles* (1984) para soprano, actor y orquesta basada en el poema *Eje* de Octavio Paz (1914).

Querido Manuel: tu figura ejemplar permanece como la de un creador que jamás se amparó bajo el asilo de la eficacia probada, emprendiendo nuevas y estimulantes aventuras cada vez. Fuiste un amigo entrañable: nuestra larga colaboración, iniciada en 1959, me permitió conocer a fondo tu personalidad y los alcances enormes de la misma. Nos has dejado una producción rica, vasta y compleja de la que aún podemos aprender mucho: como creador, como ejecutante asombroso del violín y participante decisivo en la vida musical mexicana tus tareas y aportaciones alcanzaron una plenitud radiante. ■



Discografía de Manuel Enríquez

Al efectuar un examen —por somero que éste pueda resultar—, de las obras compuestas por Manuel Enríquez (1926-1994), actualmente disponibles en disco compacto, resalta de inmediato un dato evidente: están representados, por fortuna, varios entre los sectores medulares del catálogo de este músico mexicano, fundamental para la evolución del arte sonoro en nuestro país.

POR
JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

Partituras sinfónicas, de cámara, concertantes, electroacústicas, vocales (el grupo menos numeroso en su producción) así como transcripciones, se hallan representadas en la discografía de Enríquez al presente.

El sector de mayor importancia que permanece ausente reside en la obra para percusión sola, dotada de relieve propio gracias a la manera tan individual de Enríquez al emprender la redacción de partituras para esta fuente sonora.

A diferencia, hay felizmente testimonios fehacientes de las asombrosas cualidades de Enríquez como violinista (PCD 10121). Su tarea de ejecutante no está limitada ahí a la producción propia, aun cuando ésta represente un renglón importante en dicho apartado.

Como violinista desarrolló un repertorio propio: obras escritas especialmente para él por más de un centenar de compositores en México, Polonia, Canadá, los Estados Unidos, Venezuela o Francia. Se trata, por lo general, de partituras para violín solo o bien otras donde este

instrumento aparece acompañado de sonidos electrónicos en amalgama singular.

La concreción se revela de inmediato como rasgo característico de Enríquez. Nunca expande sus materiales o trayectos en forma ambigua ni divagatoria: cada acción está encaminada a vincularse de manera concisa, directa, con las restantes.

El discurso resultante se vuelve así muy apretado, de gran densidad, con las naturales disociaciones que aporta la variedad de sonidos instrumentales diversos. Tal constitución puede apreciarse fácilmente en el *Concierto II para violín y orquesta* (1966) al ser interpretado por Hermilo Novelo con la Sinfónica de Xalapa dirigida por Herrera de la Fuente (RCA SEPC 003), así como el *Concierto para cello* (1985) cuyo solista es Carlos Prieto, al que acompaña la Filarmónica de Querétaro con Sergio Cárdenas como director (Fondo INBA-SACM sin número de serie).

En ambas partituras se establece un diálogo fructuoso entre solista y conjunto orquestal, rebasando am-

pliamente los mecanismos o conceptos proverbiales para ofrecer amplias panorámicas sonoras de texturas intrincadas, donde se alternan secciones aleatorias y otras fijas con particular maestría, dado el balance impecable que así se alcanza.

Ambas obras están escritas con procedimientos radicales, a diferencia de lo que sucede en el *Concierto para dos guitarras y orquesta* (1992), cuya complejidad de lenguaje resulta menor, por comparación a otras partituras del propio Enríquez (Fondo INBA-SACM sin número de serie).

La interpretación de las tres obras resulta óptima: Manuel Enríquez dedicó su *Concierto para violín* a Hermilo Novelo, a Carlos Prieto el de cello así como al dúo Limón-Márquez el de dos guitarras. Conociendo el compositor los rasgos más notables de estos ejecutantes, sus capacidades espectaculares les proporcionó un terreno fértil para el despliegue de las mismas.

Tanto Novelo como Prieto y Limón-Márquez tocan con enjundia y refinamiento simultáneo, poniendo

su arte al servicio de cada detalle en la partitura, en modo ejemplar, con virtuosismo trascendente, pues no se trata de un mero despliegue de habilidades técnicas sino de llevar a cabo una genuina tarea musical.

En la música de cámara, Enríquez se ciñe a un ámbito donde —al no disponer de la opulencia tímbrica que la orquesta pone a su alcance— explora con habilidad extrema las calidades intrínsecas de cada componente instrumental. La geometría sonora resultante posee asimismo gran diversidad, marcada riqueza y solidez patente así como una imaginativa factura donde los recursos han sido dispuestos con penetrante capacidad estratégica.

El discurso adopta una naturaleza específica, sin perder las características que marcan el estilo del compositor, como son: la nerviosa agilidad rítmica, viraje continuo de climas y atmósferas, expresividad minuciosamente planeada en contraste sostenido, así como una viva fantasía combinatoria, invención tenaz, complejo sistema de granulaciones.

Así, el *Trío* (1974) para violín, piano y cello (Fondo INBA-SACM sin número de serie) está tipificado por una decantación de materiales, en medio de la que sus intérpretes actúan en completa autonomía. En consecuencia la articulación adquiere una importancia decisiva, a fin de incrementar la independencia de las voces. Los puntos de encuentro están dominados por un lirismo tenso, integrado con sutileza. Cada toque sonoro es objeto y resultado de un minucioso arte de dosificación que pone de manifiesto, una vez más, el impecable dominio del oficio, habitual en el compositor.

Como varios de los *Cuartetos*, el *Trío* procede por superposición: las colisiones sonoras cobran una función preponderante sobre las trayectorias horizontales. Este procedimiento de composición se acomoda en forma diversa a los lenguajes que utiliza Enríquez en sus *Cuartetos*. Al través de estas cinco obras puede seguirse en forma clara el proceso de su evolución, donde la personalidad del músico se expande y vigoriza.

Al escucharlos en conjunto, se torna fácil percibir lo que Leonora Saavedra señala como “un abandono progresivo de formas tradicionales”, cada vez más marcado.

Desde un neoclasicismo con perfiles siempre cambiantes —ora acedados, ya suaves, ágiles de pronto— hasta la más vigorosa expresión personal, alejada por completo de vertientes consabidas, en el manejo individualizado de planos que se entrecruzan con aguda plasticidad y economía marcante de medios.

Varias veces en los *Cuartetos* recurre Enríquez a una estructura cíclica, especialmente a lo largo de los episodios finales que parecen aglutinar por este medio todo el transcurso sonoro, recapitulando de manera afortunada. Como si el compositor sometiera a un autoexamen cuanto ha redactado en la misma obra.



■ Manuel Enríquez

Al insistir de modo recurrente en el uso de esta fuente sonora, Enríquez acierta de diversas maneras para enfatizar la importancia de los aspectos artesanales de su escritura; explora sin descanso sus posibilidades, viaja al centro mismo de su personalidad musical.

Y conforme va avanzando en esta introspección, se incrementa el radicalismo de su postura, el dibujo se va volviendo gradualmente más nervioso y asimétrico.

De este modo el *Cuarteto II* (1967) se vuelve revelador: el total queda situado sintácticamente a una distancia enorme del *Cuarteto I* (1957).

Ahora el género se aborda desde una perspectiva de notoria individualidad, muy novedosa, con la investigación como cúpula dominante.

Su conducta tajante, sin concesiones, encuentra paralelo feliz en el *Cuarteto IV* (1984), donde la aventura sonora se hace presente dominada por una energía irreprimible.

En dichas obras Enríquez distiende la materia sonora, la estiliza y esmalta. Atomizada, lo mismo que en expansión constante, ésta ve sometida a una pesquisa persistente al extremo, seductoramente agresiva. Ahí, rigor y flexibilidad coexisten a la vez que se equivalen, en medio de un devenir compulsivo e invención inagotable.

La abundancia de recursos no arrastra al compositor hacia lo prolijo, sino se constituye en manifestación patente de sus capacidades imaginativas que trabajan sin fatiga, con brío envidiable, para producir contextos espléndidos, como el que tiene el *Cuarteto III* (1973): lleno de hallazgos, pródigo en momentos espectaculares.

El estilo de Enríquez se concentra: se vuelve más compacto y firme, en párrafos apretados de espesor magnífico.

En el *Cuarteto V* (1988) reside una de las raras ocasiones en que aparece la mirada nostálgica en Enríquez. Por supuesto, sin sentimentalismos de ninguna clase. El compositor yuxtapone materiales heterogéneos, algunos de ellos con franca referencia al pasado. Y lo hace con éxito: tal es su habilidad para manejar morfologías diversas.

La importante producción pianística de Manuel Enríquez, se haya representada en su discografía por dos interpretaciones excelentes de David González Espinoza. (GALLO CD-550).

Hoy de Ayer (1981) y el *Móvil I* (1969) permiten percibir la elasticidad con que Enríquez ha sabido llevar a cabo —en términos propios— un diseño orgánico creado en colaboración con el intérprete, al disponer éste el orden de los segmentos integrantes de la partitura. (Incluso puede suprimirse alguno y/o ejecutarlo de nuevo).

La elocuencia alcanzada por el trayecto que vincula dichos formantes, rehuye todo mecanismo normativo. Obras abiertas que suman posi-

bilidades fugaces, en un clima con frecuencia exasperado, cuya índole maleable expande y repliega la experiencia auditiva con resultados gratificantes, pues renueva por completo la tarea de escuchar la música, lejos de toda actividad "digestiva" (como solía llamar Brecht al automatismo del consumidor cuando aborda experiencias manidas).

Por lo que toca a las transcripciones sea permitida la autocita: Enríquez traslada al cello "de manera magnífica, la materia sonora de las *Tres piezas para violín y piano* (1929) de Silvestre Revueltas (1899-1940), partitura de acre incisividad... La reescritura gana para lo creado por Revueltas, ciertas dosis de hondura y calidez. Los recursos, tanto técnicos como expresivos, del cello han sido utilizados con idéntico acierto.

"Constituye un deleite genuino oír a Carlos Prieto cantar la segunda pieza, mientras Edison Quintana borda al piano el canevá sencillo de su acompañamiento conmovedor, semejante a tañido de campanas, con gran sobriedad. (PMG 092101).

"En la última pieza se vuelve notable el tratamiento de las interjecciones instrumentales prototípicas de Revueltas. Con cualidades semejantes se presenta la parte para teclado, tan lograda como en la primera de las *Tres danzas tarascas* (1951) de Bernal Jiménez (1910-1956), transcritas también para el cello por Enríquez".

En este renglón se inscriben asimismo las orquestaciones de varios vales tradicionales mexicanos, como: *Sobre las olas*, *Club Verde y Dios nunca muere*. En ellas Enríquez despliega su saber orquestal hasta llegar a la opulencia. Sin embargo, a pesar de todos sus aciertos, el compositor parece olvidar que en un principio estas piezas fueron escritas originalmente para ser cantadas. Su tratamiento responde más a un punto de vista sobre el texto musical que al binomio voz-instrumentos. Han sido espléndidamente grabadas por Sergio Cárdenas y la Orquesta Filarmónica de Querétaro. (FQ-3).

Por lo que respecta a las obras destinadas al cello, Enríquez se manifiesta acaudalado en tensiones y con pronunciados arranques dramáticos: como en el primer movimiento de la *Sonatina para cello solo* (1962). Deslumbra en ella, al igual que en las



■ Carlos Prieto

atractivas *Cuatro piezas para cello y piano* (1961), la idoneidad de escritura y redacción que explotan de modo explorativo la naturaleza del instrumento, alcanzando descubrimientos sorprendentes.

Hay en la *Sonatina* una acción patente de complejidad y transparencia simultáneas: "dualidad errante que se dispersa y contrae... siempre dos y siempre juntos y opuestos, relación que no se vuelve ni en unidad ni en separación, significado que se destruye y renace en su contrario". (Octavio Paz: *Corriente alterna*).

Demostración palpable de ello: el ondulante cantabile durante el segundo movimiento de la *Sonatina*. Capítulo con marcada atmósfera de introversión. ¿Soliloquio o desdoblamiento? ¿Binomio rescindido? ¿Tercera mitad?

La travesía de la *Sonatina* finaliza con una abrasiva explosión de júbilo expresionista. Música ideal para Kirchner o Nolde. Manifiesto sentido melódico, con gran soltura. (PMG 092101).

En las *Cuatro piezas para cello y piano*, la seguridad e imaginación gemelas de Enríquez toman cuerpo con aplomo, (maestría, a decir verdad). Espléndidas de manera individual, así como conjunta, en su brevedad y concisión. Notable el acabado: dominio artesanal sin resquicios del músico. Hay que subrayar la vecin-

dad en la fecha de composición. Ambas pertenecen al magnífico periodo medio de la producción de Manuel Enríquez, en el que abundan manifestaciones de sus mejores cualidades creativas.

Tal como se empeña en demostrarlo la evidencia, el director de orquesta que ha realizado mayor número de grabaciones de obras compuestas por Manuel Enríquez (1926-1994), es Sergio Cárdenas, quien le ha dedicado dos discos compactos por entero, así como incluido otras partituras en un par de realizaciones suyas.

Cárdenas pone de relieve repetidamente un conocimiento palpable de la música escrita por Enríquez, dentro de las diversas líneas de conducta que adopta el compositor, según la índole respectiva que diseñó para cada obra.

La inteligencia, devoción y maestría del director marcan de manera palpable sus versiones. Así, en la *Obertura lírica* (1963), al frente de la Filarmónica de Querétaro actúa con mano diestra: capaz de energía y sutileza que se alternan de manera estimulante, dando su valor a cada dibujo y contorno, o énfasis rítmico, así como detalles de color instrumental o entreveramientos de voces. El trayecto recorrido de este modo se vuelve satisfactorio por completo.

La *Obertura lírica*, donde se percibe claramente la lección de Hindemith (1895-1963), fue escrita por encargo del Patronato de la Orquesta Sinfónica Nacional, misma que la estrenó bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente. "La idea primordial del compositor fue realizar una escritura transparente, con elaboración clara y horizontal, es decir con predominio del aspecto melódico y de contrapunto siempre".

Por su parte el *Concierto I para violín y orquesta* (1954), según lo hace notar Joaquín Gutiérrez Heras "está escrito en un lenguaje politonal y casi tradicional. Comprende los tres movimientos usuales, pero a diferencia de la mayor parte de los conciertos, su estructura es contrapuntística y el tratamiento orquestal más elaborado e importante. La orquesta es relativamente pequeña: seis instrumentos de viento, un percusionista y cuerdas. Escrita por un profesional del violín, la parte solista revela el

conocimiento a fondo del instrumento, pero se abstiene de cualquier ostentación técnica que no esté realmente condicionada por la sustancia musical”.

La acción del solista comienza de inmediato, tras apenas unos acordes breves de la orquesta dispuestos en forma simétrica. El devenir continuo de la línea asignada al violín — a la que animan sus tareas en contraste, tan versátiles— y su ilación parece recordar un poco la manera de dibujo en Bartók (1881-1945), cuando utiliza este instrumento en su *Concierto II* (1930-31).

En realidad constituye una de las primeras manifestaciones de la personalidad —saber e invención— de Enríquez, quien de manera tenaz hace girar toda su partitura en torno a la voz predominante del violinista, sin recurrir para ello a recetas consabidas ni métodos que han adquirido eficacia probada por medio de reiteraciones maquinales en el academismo.

Tanto el solista como la orquesta tienen a su cargo cometidos esenciales que trenzados o al alternarse, mediante encabalgamientos y confluencias o yuxtaposiciones, aportan una vitalidad patente al tratamiento de los materiales, mediante procedimientos cuyo efecto ha sido cuidadosamente calculado.

De especial interés y relieve se vuelve el segundo movimiento, con ambientes introspectivos donde aflora el lirismo de Enríquez, ascético y sugerente.

Amplia meditación de clima íntimo cuya expresividad se despliega en gestos vastos, reposados, a la vez sutiles y penetrantes.

Necesario subrayar la presencia de Adrián Justus quien lleva a cabo su tarea como violinista en forma ejemplar. Un solista magnífico. (Fondo INBA-SACM, sin número de serie).

Durante *Ely... ellos* (1971) —para violín y orquesta de cámara— toma cuerpo una sobria reflexión: su diseño ha sido dispuesto con marcada economía, lejos de todo aliento o impulso efusivo.

Una vez más Enríquez maneja sus componentes con tino orgánico palpable. Se trata de una de las obras donde el compositor alcanzó mayor coherencia, gracias a la interpenetración de sus materiales de base,



■ Luis Herrera de la Fuente

mediante un balance cuidadoso así como el acentuar paso a paso el notorio parentesco entre los mismos. Esta pieza concertante encierra en su apretada extensión una plasticidad abstracta, característica de Enríquez. Las líneas concurrentes a integrarla se ven vigorizadas por la aparición de articulaciones y texturas no empleadas anteriormente por él, como resultado de la voluntad explícita de ampliar su vocabulario mediante la exploración tenaz.

Espléndida la interpretación de Eduardo Sánchez Zúber como solista al violín. La Filarmónica de Querétaro y Sergio Cárdenas alcanzan aquí uno de sus logros mejores, digno de elogio.

¿Autorretrato del compositor? ¿Páginas autobiográficas de Enríquez? ¿El creador medita sobre la propia condición así como las vetas diversas de su tarea musical? Todo esto a la vez, probablemente.

El *Poema* (1962) para cello y orquesta de cuerdas filtra sus elementos constitutivos con aplomo envidiable. La idoneidad de su escritura para el cello da grandes oportunidades para que el ejecutante de la parte solista ponga de relieve su destreza y capacidad de canto. El discurso así como el trayecto que se recorre en el mismo mantienen un equilibrio impecable a la par de esa transparencia distintiva de la materia sonora en

Enríquez. Se diría un cruce de caminos óptimo entre su escritura orquestal y la que caracteriza a la música de cámara del compositor mexicano.

En el violoncello actúa Natella Zaharian en forma tan escrupulosa como fluida.

En el disco que Sergio Cárdenas —al frente de la Filarmónica del Bajío— consagra a otra serie de partituras de Manuel Enríquez aparecen dos obras cuya vinculación se vuelve notoria de antemano: *Interminado sueño* (1981) y *Manantial de soles* (1984), pues en ambas aparece la voz hablada como parte fundamental de la trama sonora. Más aún: podría decirse que en ambos casos ésta se vuelve el eje o núcleo para su respectivo desarrollo.

El origen de tal determinación se vuelve evidente: nace de la desconfianza marcada de Enríquez hacia la conducta habitual de cantantes no entrenados en el ejercicio de la música contemporánea. Dicho de otro modo: Enríquez tenía horror del engolamiento y posturas artificiosas características del canto operístico tradicional, que el músico mexicano consideraba más bien atávico. De ahí la escasez de su producción vocal: no quería sufrir los embates de una retórica ampulosa limitada, cronológica y conceptualmente, al siglo XIX así como sus derivados conservadores.

A diferencia, cuando Enríquez empleó la voz cantada trató de expandir su funcionamiento utilizando no sólo recursos de vanguardia sino, además, otros claramente provenientes del periodo monteverdiano. Como resulta evidente, ahí residen asimismo otros tipos de conducta vocal, susceptibles de enriquecer el repertorio y perspectiva de los intérpretes.

Interminado sueño se basa en textos de Ernesto Flores, recitados por una actriz. La relación entre ésta y el conjunto orquestal trasciende toda posible conducta anecdótica: sus tareas respectivas se ven originadas de manera recíproca a lo largo de la obra con base en posibilidades sonoras no narrativas. Enríquez tanto sugiere atmósferas como disocia trayectorias, las antagoniza o entrecruza a manera de experiencia global. Rehusa la ilustración obvia. A diferencia establece un sistema de fuerzas

susceptibles de entretejerse. Experiencia singular, sin duda, donde el compositor formula una propuesta llena de riesgos que sortea con habilidad, de modo convincente. Esto lo arrastra, se diría, hacia una elocuencia inédita.

En todo el catálogo de Enríquez, la tentativa más clara y exitosa de manejar situaciones así como elementos de tipo dramático, reside claramente en *Manantial de soles*. Esta partitura —una de las obras maestras de Enríquez— nace del poema *Eje* de Octavio Paz (1914). La clara naturaleza erótica del texto así como las permutaciones del mismo llevan al compositor a establecer un dispositivo teatral *sui generis*: la voz del amante habla, mientras la amada canta, sin por ello adoptar roles limitantes.

Se trata de un teatro de sonidos, donde los personajes no necesitan de una indumentaria que los caracterice. Tanto ésta como la escenografía o los cambios de luz residen en las incidencias de la partitura, que por sí sola se basta para crear un foro ideal y un evento escénico imaginado.

El poema como fuente esencial del drama. La música como vehículo de una tarea histriónica nueva. Ambos como motores de una entidad artística que rompe moldes establecidos para albergar en su espesura un contexto móvil, susceptible de no sólo múltiples lecturas sino audiciones diversas. Pluralidad de significados, con esplendor inusitado.

Constelación de signos concomitantes: la partitura de Enríquez enfatiza tanto como enriquece, comenta o sintetiza las peripecias así como significados posibles del poema, que así adquiere otra serie de proyecciones y enigmas. Música orgásmica y murmurante. Epifanía del expresionismo abstracto. Imagen y paradigma de su tiempo.

Recordando a Juan de Lianas (1988) para orquesta de cuerdas se hermana, en cierta forma al *Concierto Barroco* (1978) para dos violines, clavecín y cuerdas. En proporción distinta, ambas obras miran hacia el pretérito como módulo o punto de partida.

Al respecto, en el caso de *Recordando a Juan de Lianas*, lo más notable reside en cuanto señala Luis Pérez Santoja: "Original y producto de la imitación, en esta pequeña pieza



■ Edison Quintana

Enríquez no niega la asimilación de las fuentes que le influyen, pero también reafirma que aun sirviéndose de otros, sigue siendo Enríquez".

En efecto, durante esta obra el compositor trae a primer plano la fragancia de la música colonial, escrita en la Nueva España. Y lo hace en términos propios, en un afortunado proceso de ósmosis mediante el que establece una interacción particularmente lúcida, llena de dinamismo y sutileza, con resultados felices.

Desde el inicio, con un aire por igual majestuoso y sereno Enríquez borda el devenir transparente, nítido, de la partitura con tanta maestría como discreción.

Hay una decantación notable, cuyas líneas de filtraje han sido establecidas y manejadas con capacidad así como desenvoltura evidentes, que vertebrada la meditada arquitectura del total en su sencillez conmovedora.

La cuerda se vuelve depositaria de hermosas sonoridades, obtenidas por medio de líneas muy depuradas. El balance y destreza del artesanado se suman sin ostentación, con eficacia extrema. Del mismo modo la minuciosa llaneza del tratamiento armónico contribuye decisivamente a dar densidad meditativa a esta urdimbre de rara perfección.

No sería descabellado afirmarlo: esta obra pone de manifiesto las en-

señanzas recibidas por Enríquez de su maestro Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) y lo vinculan a él, pues la anima un hábito espiritual semejante al de la actitud creativa y postura estética —mas que el tipo de escritura— del músico michoacano.

Para la *Cantata a Juárez* (1983), Enríquez vuelve la mirada a Carlos Pellicer (1899-1977), otro poeta esencial. A priori tal decisión parecería como ideal pero, por desgracia, dista mucho de serlo. Porque Enríquez no logra penetrar por completo en la opulencia expansiva ni emotividad lírica de Pellicer para asir su conducta poética y encontrar una música que integre una aleación vívida, atractiva, con el texto.

Por supuesto, la redacción de lo compuesto por Enríquez muestra en repetidas ocasiones su solvencia técnica, pero ésta no basta para aportar brillo, nervio, colorido, pasión o arrastre a un discurso carente de sazón, pues pareciera limitarse a utilizar a Pellicer como mera fuente silábica.

Así, la obra no logra consolidarse: cuando intervienen las voces del conjunto coral o el barítono solista, éstas carecen de líneas de canto atractivas; parecen encerrarse de modo tenaz en una salmodia previsible, sin sabor o perfiles dramáticos.

Por su parte las secuencias instrumentales toman el aire de adoptar derroteros de otro tipo, en las ocasiones en que están referidas al universo sonoro proverbial de Enríquez. Pero cuando el compositor intenta integrar ahí materiales pertenecientes a la tradición musical oaxaqueña, el entorchado resultante se resquebraja primero y disocia después: los componentes no se coaligan ni ensamblan de manera convincente.

Enríquez lucha entre su propósito de crear un clima épico de contenido emocional manifiesto e impacto inmediato y las necesidades orgánicas del tratamiento que, de modo unánime reclaman o exigen aquellos elementos nacidos de incursiones episódicas a zonas experimentales.

Los problemas lingüísticos que de ahí nacen, toman cuerpo en choques dissociatorios. Dichas colisiones internas impiden la solidificación, dada la heterogeneidad de orígenes —se diría que incompatibles— en las dos vertientes o cauces predomi-

nantes, cuya naturaleza divergente obstaculiza su amalgama. En consecuencia, los núcleos quedan polarizados, de modo irremisible.

Tal bifurcación auspicia que la partitura oscile de modo continuo e inestable, sin que se resuelva la antinomia. No alcanza una epifanía nacional nutrida por el fervor cívico, ni el uso imaginativo de materiales de índole popular en medio de un lenguaje moderno.

Baste traer a colación dos ejemplos muy conocidos para demostrar que tal alianza puede llevarse a cabo con éxito y plenitud radiante: *Aleksandr Nievski* (1938-39) de Prokofiev (1891-1953) así como *Juana de Arco en la hoguera* (1934-35) de Honegger (1892-1955).

Autocita: "En asuntos artísticos la calidad no es suficiente: puede volverse inherente".

A diferencia, el *Díptico III* (1987) para percusión y cuerdas sabe mezclar ingredientes que provienen de la tradición mejor del siglo XX (insistencias rítmicas bartokianas) con situaciones propias de directivas post-seriales. La articulación juega un papel decisivo, pues el compositor pone en evidencia continuamente la similitud de sonoridades obtenidas en la cuerda (ricochet, etc.) con modos de ejecución propios de los instrumentos percutidos, a gran velocidad.

Aquí, la continuidad está tipificada por la fragmentación y polifonía multilínea, dado que abundan frases integradas por figuras cortas. Al unirse los toques tímbricos breves, en sucesión llegan a conformar un espacio que permite a las partes una conducta autónoma, cuya simultaneidad se imbrica hasta dar por resultado un devenir continuo. Algo así como una versión renovada de los procedimientos estructurales más en boga durante el siglo XVIII. Al punto de constituirse casi en común denominador, por paradójico que esto pueda parecer.

Sorpresivamente en la parte central del *Díptico III* aparece un pasaje que puede considerarse romántico. Dicha presencia marca un punto de distensión, colocado con especial destreza para viajar hacia terrenos más enérgicos.

Así, el carácter híbrido de este *Díptico III* maneja lo inesperado como elemento decisivo. Las granulaciones



■ Sergio Cárdenas

de la obra se antojan con frecuencia misteriosas añoranzas, insinuantes de parajes irreales a la vez que tangibles. Sin que ello implique intenciones o vínculos extramusicales en el compositor, al momento de ejercer su tarea creativa, se diría un equivalente auditivo a la tentación.

Partitura cercana a situaciones oníricas o regiones míticas por medio de la fusión continua de sus materiales. Ahí, Enríquez despliega tanta habilidad como refinamiento.

No resulta difícil percibir las numerosas cargas subjetivas que la trama musical asimila y esencializa, así como despierta en quien escucha, precisamente al ceñirse a una tarea efectuada de modo tenaz en territorios rítmicos y de color instrumental. En ello reside la riqueza paradójica de una música como ésta: apegada a su naturaleza primordial de organización sonora, es capaz de llevar consigo en el trasfondo estímulos a la capacidad imaginativa del oyente, sin alianzas obvias con imágenes literales ni referencias narrativas directas. Una partitura como el *Díptico III* nada cuenta, todo sugiere.

La presencia del *Poemario* (1983) para dos guitarras aporta una diversificación notoria al panorama discográfico, pues introduce otro tipo de fuente sonora. Esta partitura se vuelve punto de partida para

otras experiencias del compositor, como: sus *Tres Instantáneas* (1988) para guitarra sola, al igual que —de manera evidente— el *Concierto para dos guitarras y orquesta* (1992).

Ante todo el *Poemario* permanece ajeno a todo lugar común guitarrístico, en la brevedad epigramática de cada una de las cuatro piezas que lo integran.

Para que esta obra se vuelva una experiencia auditiva gratificante, la colaboración de los intérpretes resulta fundamental. Por fortuna en su grabación (Wayjel-CENIDIM, sin número de serie), tal tarea está a cargo del dúo Castañón-Bañuelos. Sus miembros integran un equipo formidable de trabajo, para el que han escrito numerosos compositores mexicanos, siempre con frutos óptimos.

Margarita Castañón y Federico Bañuelos ofrecen un trayecto terso y dramático, situado en un mundo vecino tanto a los *Cuartetos de cuerda* de Enríquez como al *Móvil I para piano*.

El *Poemario* alberga una serie de puentes encadenados que explota la riqueza polifónica de la guitarra. Intermitencias que dialogan hasta constituirse en un itinerario diverso, amplio e íntimo de manera simultánea, pródigo en estímulos para el ejecutante participativo o el consumidor.

Vale la pena insistir: hasta el momento de escribir esto en la discografía de Enríquez, están representados varios géneros significativos que permiten apreciar la extensión, riqueza y versatilidad de su catálogo. Aun cuando se anuncia inminente la aparición en disco compacto de otras obras suyas, dirigidas por Sergio Cárdenas (*Música incidental* así como *Concierto Barroco*) y Fernando Lozano (*Rapsodia Latinoamericana*), se vuelve notoria la ausencia —por el momento— de ciertas obras representativas. Entre las orquestales se encuentran, principalmente: *Trayectorias* (1967), *Fases* (1977-78), y *Sonatina* (1980). Del mismo modo resulta urgente la grabación de una partitura tan importante como el *Políptico* (1983) para seis percusionistas, que aglutina con brío resplandeciente algunas de las cualidades más notorias en la escritura propia de Manuel Enríquez. ■

Graciela Agudelo

POR
AURELIO TELLO*

Los caminos que ha recorrido Graciela Agudelo, nos revelan el perfil que se ha forjado en esta época de grandes cambios y búsquedas sonoras.

Aurelio Tello: *Graciela, quisiera comenzar esta entrevista preguntándote acerca de tus orígenes, de tus inicios en la música, y cómo es que llegas a la composición, que es la actividad que te ha definido últimamente.*

Graciela Agudelo: Mi madre era pianista. Desde muy joven estudió piano y cuando yo nací ella tocaba bastante.

¿Era pianista profesional?

No profesional, porque ya se había casado y tenía hijos. De soltera sí, pero después ya no...

...pero tocaba el piano...

Lo tocaba bastante bien. Entonces, yo la veía siempre estudiando. Se daba tiempo todos los días para estudiar y tocar sonatas de Beethoven y estudios a Chopin y todo lo demás. Ese fue el medio en donde nací y crecí. Gateaba bajo el piano y me encantaba oírlo por abajo y ver el movimiento de los pedales. Recuerdo eso muy vagamente. Después tomé clases de piano, como a los seis años. Un poquito más grandecita, a la edad de mucho jugar, sí representó para mí algo así como una obligación, porque me ponían con el reloj en el piano y decían que, mínimo, tenía que practicar una hora diaria...

...había que cumplir la tarea...

Había que cumplir. Eso me fastidiaba un poco ¿no?. Pero, bueno, en ese tiempo los hijos éramos bastante obedientes con los padres...



■ Graciela Agudelo

* Investigador del CENIDIM

¿Y eso no disminuyó tu afecto por la música?

No, yo nada más estudiaba, terminaba de hacerlo y me sentía muy contenta, muy satisfecha, con la conciencia tranquila, porque me decían: "primero haces la tarea, estudias y después te vas a jugar todo lo que quieras". Entonces yo terminaba de estudiar y feliz me iba a jugar.

... como hacer la tarea del colegio...

Exactamente. No me causó ningún conflicto, y después ya le tomé gusto. Como a los 10 ó 12 años, no sé, le tomé mucho gusto. Dí algunos recitales y a los 14 años entré a la Escuela Nacional de Música donde me inscribí en la carrera de pianista. También jugaba con el piano e inventaba pequeñas piececitas. Mi mamá me decía: "escríbelas". Yo ya tenía mi solfeo, armonía, bueno, pues, ahí las escribía. Para esto no había estudiado jamás nada de composición; sino que me nacía. Siempre estuve escribiendo pequeñas cositas que hacía aquí y allá. Inclusive para violín y no sólo para piano. Todo eso lo fui guardando y ya más grande, con mucha cautela y con mucha pena, se la enseñé a algunos maestros y me aconsejaron que sin dejar el piano, estudiara composición. Entonces fue cuando, siguiendo sus consejos, ingresé al Taller del Conservatorio, que era de Bellas Artes, el que fundó Carlos Chávez; fui de la última generación de ese taller.

¿Quiénes estaban contigo en ese grupo? ¿lo recuerdas?

Estaba Víctor Medeles..

¿Arturo Márquez?...

No, él entró un poquito después, yo creo que cuando el taller funcionaba en la Sociedad de Autores y Compositores. Estaba Juan Herrejón...

Que ya falleció...

... y estaba a punto de terminar, en ese momento, justo cuando yo entré, José Luis González. Entró también, durante un tiempo, un muchacho que vive en Jalapa que se llama Francisco González Christen.

Sí, sí lo conozco, y de él hemos tocado obras en el Foro de Música Nueva.

Había una vacante que cuando yo terminé nunca supe si se ocupó.

¿Y llegaste a recibir clases de Carlos Chávez o de Quintanar?

El maestro Chávez se había jubilado y se había retirado. Quedaron Quintanar como director y Mario Lavista como subdirector y fue con ellos con quienes estudié. Directamente, con Quintanar.

¿Y sentiste que tu carrera como pianista quedó a un lado...?

Sí, fue quedando un poco a un lado. Además, la vida me puso en otro aspecto de la música que fue la enseñanza. Desde un poco antes, yo me dedicaba a la enseñanza de música para niños de edad preescolar. En eso trabajaba y de hecho en eso estuve durante veinte años junto con la composición. Ya no hubo, desde entonces, carrera

como pianista, sino que yo toda la vida he tocado el piano lo cual me ha servido mucho, tanto en la enseñanza con en la composición, pero no ejerzo como pianista.

Más bien te dedicaste a la docencia de un lado y a la composición del otro. ¿Ha habido alguna relación entre ellos? ¿Algo de la actividad docente que haya servido o alimentado tu trabajo creativo?.

Yo creo que al revés, mi trabajo creativo me sirvió mucho para la docencia porque, cuando yo empecé, era difícilísimo encontrar qué enseñarle a los niños. Porque el problema serio era que existían aquí metodologías europeas de una muy buena factura, pero sin embargo, no muy apegadas a las necesidades de los niños mexicanos...

... idiosincráticamente ajenas, como el método Orff, o el método Kodaly...

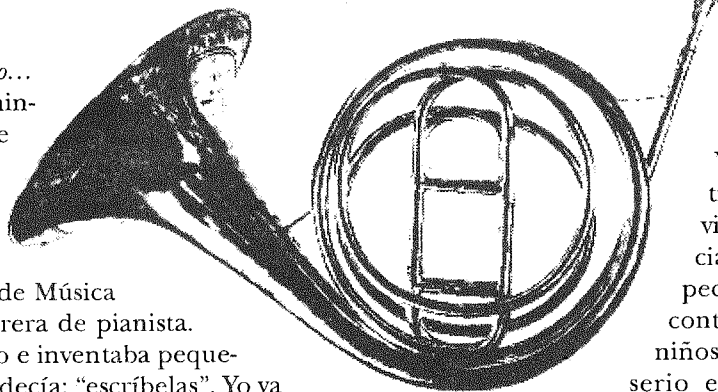
... el método Kodaly o el van Hauwe o el Dalcroze y todo este tipo de cosas. Yo estuve siempre buscando material y en todos esos veinte años fui juntándolo. En menos tiempo me di cuenta de que yo tenía un método. Porque las canciones para abordar ciertos problemas en el niño que no existían yo las podía hacer. Que si yo necesito que el niño vocalice en todo lo largo de su voz, toda la tesitura de su voz; bueno, pues le voy a hacer una canción donde él, jugando, aprenda a soltar la voz y a superar muchas cosas, como son problemas rítmicos, problemas de locomoción, de coordinación motriz gruesa, de coordinación motriz fina...

... todo el aprestamiento auditivo, la discriminación de sonidos agudos, graves, fuertes, suaves...

... sí, todo eso. Yo intenté, en el método que salió finalmente, que recientemente recibió un apoyo del FONCA, y que ahora está en proceso de edición, de rescatar algo del cancionero tradicional infantil, principalmente de México y América y del hemisferio occidental. Para mí, la composición y el piano fueron básicos para este aspecto de mi carrera musical que fue la docencia.

... ¿tu actividad docente se ha dirigido a la formación propiamente musical de los niños, o ha tenido que ver, por ejemplo, con la aplicación de la música en escuelas o en jardines de infantes? Es decir, ¿ha llenado ese hueco que existe, que es patente además, patente y patético, en las escuelas de iniciación, los jardines, los kinder, donde prácticamente vacunan a los niños contra la música, los vuelven desafinados, arrítmicos, sordos, y hacen todo lo posible para que después no les guste la música?

... exactamente. Fíjate que he estado seriamente preocupada, porque después de haber trabajado tantos años con los niños, me he dado cuenta que ellos, en México, tienen un serio problema para emitir la voz. Pero no es un problema físico, ni de ningún tipo, sino que no tienen de dónde aprender a cantar, ni de dónde aprender a oír.



Lo que el chico recibe en la radio, en la televisión, no vale la pena ni hablar de ello ...

... es deformante, no solamente del gusto, sino de sus propias posibilidades de expresión...

... esto yo lo he propuesto para las escuelas de iniciación musical, porque precisamente en la primera fase de la enseñanza, está encaminada a las dos cosas, o sea puede ser algo general, como parte de la formación en el jardín de niños, pero también, una vez que yo pudiera seguir con el planteamiento metodológico, sería muy útil para niños de mayor edad. Incluso, yo quisiera más adelante poder cubrir toda la primaria bajo una metodología consecuente con esto que ya se tiene en principio.

Y en cuanto a la escuela en general, ahora, con la reforma educativa, tuve la fortuna de que me llamaran de Editorial Patria para colaborar en el libro de secundaria en el área de música...



... cuando ya es un poco tarde para enderezar los árboles torcidos...

... sí, por supuesto. Esto es, tener toda una secuencia hasta la preparatoria...

... que tiene que empezar en el kinder y que debería concluir en la universidad. Pero esa es una carencia muy grave que hay a nivel de formación musical. En realidad, esa materia de "cantos y juegos" que tienen en los kinder no sirve para nada, ni para que canten, ni para que jueguen...

... no, simple y sencillamente. En el mejor de los casos hay un acompañante que toca el piano, pero la que canta es la educadora. Si ésta es desafinada, o perezosa para cantar, o que sé yo, eso es lo que los niños reciben...

... y aprenden mal las canciones...

... y no están enfocadas ni en su música ni en sus textos hacia el aspecto musical, sino más bien al "me lavo los dientes". Más bien para la coordinación y lo que tiene de finalidad el jardín de niños. Pero yo creo que la música es importantísima y sí estoy muy preocupada y tengo muchos planes de hacer algunos proyectos para colaborar con mi granito de arena para llenar esa gran laguna.

Para que la actividad musical también sea educativa en sus propios términos, ¿qué hacer?. Hay un bache tremendo en los responsables de la educación de los niños, es decir, en los maestros. ¿Qué hacer con ellos, qué hacer con la maestra del aula que no puede emitir correctamente los sonidos, que no tiene cultura musical, porque es frecuente que la maestra no conozca repertorio, ya no digo de obras clásicas, sino simplemente repertorio adecuado para niños? ¿Has tenido alguna preocupación respecto a esto?

Me ha preocupado mucho eso y creo que es una laguna urgente de cubrir. Yo quisiera aprovechar ahora los programas de apoyo a proyectos y todo este tipo de cosas para presentar uno que atañe exactamente a esta preocupación...

... es decir, que ayude a cubrir las deficiencias del magisterio porque yo siento que es también allí donde está el problema.

Sí, y además sin perder de vista que desgraciadamente en nuestro país siempre estamos cortos de presupuesto. Entonces yo tengo hechos otros proyectos, mínimo para toda la primaria y es una de las cosas que quiero, cuando salga otra convocatoria, presentar muy seriamente al FONCA para ver si puedo colaborar en este asunto.

Veo, pues que hay una preocupación por los problemas educativos, por los problemas de formación y eso tiene que ver también con el quehacer creativo porque si no se forma desde temprana edad al público que va a consumir la música que uno inventa, entonces no vamos a tener público...

... ni aceptación, ni siquiera comprensión...

... eso menos que nada. Bueno, pues, hablemos entonces de tu trabajo creativo, ¿Cómo lo encaminaste, cual ha sido el desarrollo de tu actividad composicional, cómo es que Graciela Agudelo decide hacer su Opus 1?

Yo estudié en el taller de composición y ahí teníamos un trabajo creo que bastante profundo y exhaustivo en el sentido de que se basaba muchísimo en el análisis, pero no sólo en el análisis porque eso es en cualquier parte, sino que después de haber analizado, por ejemplo, un cuarteto de Beethoven o una sonata de Mozart, aparte de muchos ejercicios previos, teníamos que componer una obra en el estilo beethoveniano, o una sonata mozartiana con sus tres o cuatro movimientos y a la par hacíamos obras libres. Ibamos viendo con Mario Lavista, paralelamente con los clásicos, música del siglo XX y también hacíamos análisis a partir de Schoenberg. Entonces tuvimos que componer obras dodecafónicas, obras seriales y de lenguajes más contemporáneos y fue así como empezaron a surgir obras que ya se presentaban en concierto aunque eran, todavía, obras de estudiante, me refiero a las libres...

... las personales...

... exactamente. Son obras que se presentaron en conciertos y que fueron integrando el catálogo, no en un sentido muy profesional todavía, pero sí en el sentido de que dejaste parte de tu alma al hacerlo...

... *hay una voz propia en cada uno de estos pequeños trabajos que se van haciendo. ¿Cuál fue tu primera obra?*

Mi primera obra tenía un nombre muy técnico y después le puse *Nebulario*. Estaba hecha con una serie de cinco notas y yo escogí una dotación muy... bueno, es que una de repente sueña demasiado, más allá de las posibilidades o de la realidad; la obra era para guitarra, piano, violín, trombón y celesta...

... *una dotación un poco extraña, un poco curiosa...*

... después la revisé, muchos años después, por eso de que la oye uno y dice: "Bueno, de aquí surgen cosas que pueden ser muy explotables". Entonces fue cuando le cambié el nombre y la empecé a revisar y a corregir, y a hacerle cosas que, sin embargo, por otras que vienen, que le atropellan a uno el trabajo, se han quedado sin terminar. Pero está comenzada a revisar y se llama actualmente *Nebulario*...

... *que sería la versión actualizada...*

Una versión actualizada, ya corregida, exactamente, de aquella primera pieza.

¿Cuál es la relación, desde el punto de vista técnico o estético, que estableces con tus predecesores? ¿Hasta dónde tu obra está vinculada a Quintanar, a Lavista, o a Chávez? ¿Tú te sientes parte de una cadena histórica?

Sí, por haber sido alumna de ellos; pero en cuanto a lo estético, no siento que haya conducción directa entre ellos y yo en absoluto. Yo pienso que las influencias no las puede uno evitar, están en el subconsciente muy intensamente marcadas. Sin embargo, conscientemente, jamás he tomado algo de un maestro, "Esto hace mi maestro, esto hizo mi maestro y me gusto mucho, lo voy a hacer", en absoluto. Ni de ninguno de los clásicos que también son nuestros maestros, supongamos un Ravel. Fuera de hacer muy conscientemente una especie de homenaje a Ravel en una pieccecita de piano, o cosas así, no en la obra que tiene búsqueda. Nunca.

¿Qué define tu lenguaje personal?, ¿Te preocupa el lenguaje?

Por supuesto; me preocupa principalmente ser auténtica con lo que yo quiero expresar, no tratar de quedar bien con nadie por aquí o por allá. Uno escribe por un deseo de comunicación, de expresión...

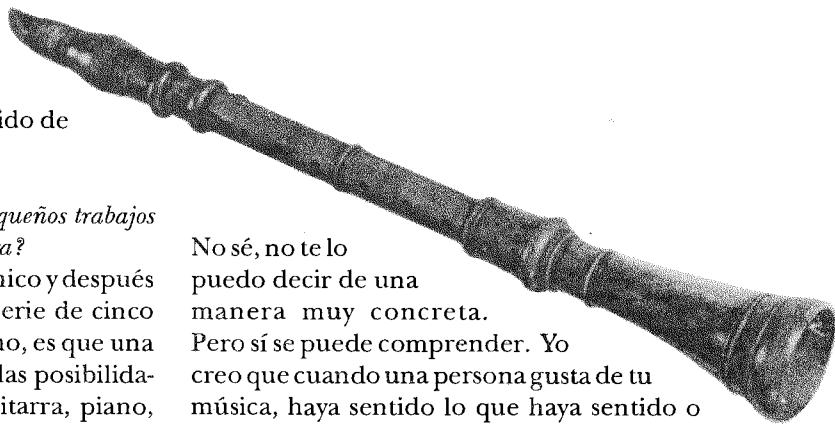
¿Te importa ese aspecto comunicativo?

Me importa en el sentido de que una de entre muchas razones por las que yo compongo es la comunicación. En la medida en que la gente comprenda mi obra, yo también me siento comprendida. Hasta ahí me importa, como a cualquiera le importa ser comprendido.

¿Se puede comprender la música?

Yo creo que sí, yo creo que la música se comprende.

¿Qué se puede comprender de la música?



No sé, no te lo puedo decir de una manera muy concreta. Pero sí se puede comprender. Yo creo que cuando una persona gusta de tu música, haya sentido lo que haya sentido o percibido, hubo comprensión.

¿Subjetiva? ¿Inefable, digamos, totalmente indefinible en palabras? ¿Y eso ha sido constante con tu obra?

Afortunadamente. No siempre con las mismas personas, pero generalmente ha tenido una atracción, ha tenido comprensión por diferente público o diferente gente.

¿Qué te separa del resto de compositores? ¿Qué es distinto en ellos?

¿Aquí en México?

Teóricamente hay una línea de continuidad que va de Chávez a Quintanar y de Quintanar a Agudelo, digamos. ¿Te interesa, por ejemplo, el Chávez nacionalista o el Chávez posterior?, ¿Hasta dónde asimilaste esta especie de vanguardismo que cultivó Quintanar en los años 60 o 70? ¿Y cuál fue tu actitud como compositora frente a eso?

Yo creo que lo asimilé solamente en las obras del taller; hasta allí tal vez se vea una asimilación de ese vanguardismo de Quintanar. En cuanto al maestro Chávez, lo estudié en un momento y yo, hasta ahora, no me siento muy involucrada en el mundo de Chávez. Te lo digo con toda honestidad.

¿Te resulta un músico ajeno?

Me resulta un poco ajeno; a pesar de su nacionalismo, me resulta un poco extraño... a mi sensibilidad, a mi subjetividad; me resulta lejano. Lo admiro, admiro su tesón, su capacidad de trabajo. Sin embargo, ya subjetivamente, no voy por su línea estética, lo estudio, lo he estudiado y ya. Ahora, yo veo en las generaciones recientes, en el músico mexicano, una preocupación muy grande, y eso me inquieta, por seguir ciertos lineamientos y modas europeas. Yo no soy nacionalista, soy mexicana nada más, soy americana y soy universal hasta donde puedo, pero sí veo una cierta preocupación por los mandatos que nos vienen del viejo mundo.

Es que hay una hegemonía de la cultura occidental y el que no se alinea a los dictámenes de Donatoni o Ferneyhough está fuera de la jugada...

... o en su momento Stockhausen

... *de Stockhausen, claro, o de la escuela de Darmstadt...*

... la de Darmstadt, o Messiaen o ahora Ferneyhough y la nueva complejidad. Si no perteneces a ellas, estás mal, porque hay una hegemonía que todavía viene de Europa, y eso me inquieta mucho. Pienso que en nuestra tierra y en nuestra América entera, desde Alaska hasta el



Cabo de Hornos, hay mucho qué hacer. Y han habido compositores que han tratado de tomar de ahí sus recursos, sin hablar de "nacionalismo", sino que han tratado de nutrirse de esas fuentes y han pasado desapercibidos totalmente. La música de Alaska, por ejemplo. Es fantástico cómo dos cantores cantan recibiendo y dándose el aliento uno del otro. Todo eso se está desperdiciando, cómo cantan los indios en el Amazonas, cómo cantan o como se cantaba aquí. No estoy hablando de volver a hacer música indigenista o cosas de esas. Por supuesto, nada más lejos de mí que eso, pero sí creo que América y Europa son dos continentes diferentes, con un clima, una fauna, una flora y una sensibilidad muy diferentes, un modo de recibir el sol totalmente diferente. Entonces, a mí me preocupa mucho ver que seguimos, a fines del siglo XX, captando lo que se dice y hace en Europa...

... hoy casi nos vemos obligados a que lo que pase en Darmstadt tenga que pasar en México.

Exacto. A mí eso me entristece pues yo no he visto que le importe, salvo a dos o tres compositores, involucrarse con lo de este continente.

¿Crees que el trabajo creativo debería llevar implícito un sentimiento de identidad, por ejemplo?

Creo que sí. Sería lo más honesto.

Hay compositores que sostienen que eso ya pasó, que ya se hizo con el nacionalismo de Chávez y Revueltas, de Roldán y de García Caturra, de Villalobos y Ginastera, que esas son historias pasadas. Hoy estamos en la época de la globalización, todos usamos computadoras y entonces nuestra música tiene que ser universal. ¿Es en realidad universal la música?

Pretende ser "universal" entre comillas, pero sí creo que hay una búsqueda de identificación, con ciertos lenguajes de Europa. Si tu no escribes de una u otra manera, o no estás al día con ciertos estilos, hay quienes piensan que más bien estás fuera de lo que debe ser la composición o la música. Yo sí estoy completamente de acuerdo en que la música, si no lleva algo de identidad, no es tan auténtica. Desconfío...

... del mismo modo que hay que desconfiar de todos los que escriben música siguiendo los "ismos" de moda

...exacto. Y eso se da muchísimo. Hay que afiliarse al "ismo" que está de moda, lo sientas o no lo sientas, de todas maneras. Además, hay una cantidad tremenda de grandes músicos en México, buenos compositores, con muy buena formación, que han estudiado aquí o en el extranjero, pero tienen los oídos hacia afuera. Me parece que no se oyen. Yo también comprometo mucho la composición con ciertas expresiones existenciales, filosóficas y de todo tipo porque es un arte y un arte no es una moda. Entonces, si no me oigo, si no pienso qué quiero, cómo siento la vida, cómo existo, voy a escribir quizás cosas muy exitosas pero lo voy a hacer obedeciendo siempre lo que me llega de afuera, lo que me conviene o lo que me gusta. Pero no pasa de ahí.

En este sentido ¿cómo ves el panorama de la composición en México actual?

Yo creo que falta un poquito de introvisión y un poquito de propuesta.

¿No responde esa actitud a una actitud mucho más general?. Es decir, México es un país que mira mucho al norte, que pudiendo ser la puerta de entrada del mundo a Latinoamérica, mira mucho a Europa, quiere ser del primer mundo y piensa que todo lo que está de Guatemala para abajo es atrasado, es el tercer mundo, no vale la pena de tomarse en cuenta, desconociendo que, por ejemplo, hay interesantísimos movimientos musicales en ciudades como Río de Janeiro, Sao Paulo, Santiago de Chile o Buenos Aires. ¿Necesitaríamos pues, imbuir de una actitud a los compositores que vaya más allá del mero ejercicio de hacer notas?

... yo creo que sí, definitivamente. Mucho más allá y creo que hablando de la música mexicana en general, me parece que sin generalizar y haciendo las salvedades y las excepciones, le falta ser propositiva a la música mexicana...

... imita mucho...

... siento que imita..

Yo encuentro algunas voces originales y, grosso modo, te podría citar cuatro nombres que me parecen bastante definitivos en la música Mexicana: Chávez, Revueltas, Enríquez y Lavista, situados a cierta distancia y cubriendo más o menos lo que va de este siglo. Tres de ellos ya están muertos y su obra acabada. Y el otro ya ha a entrado al terreno de la madurez (Mario Lavista) y creo que ha abierto ciertos cauces de expresión a la música mexicana. ¿Se puede hablar, después de ellos, de una nueva generación de compositores que digan algo particularmente propio, mexicano o latinoamericano o particularmente nuestro? Creo que sí, los hay, aisladamente. Pero no existe una escuela mexicana propositiva...

¿tampoco una generación? ¿no se puede hablar de generación?
... ¡No!, yo no soy una investigadora de esto. Te estoy hablando de lo que percibo desde mi actividad, que me paso muchas horas en mi escritorio, pero voy a conciertos, escucho música, y no lo creo.

Hay un hecho que también a mi me importa resaltar muchísimo y es una de las razones por las que estamos conversando hoy día. En la última década, yo diría que de los años ochenta para acá, la presencia de la mujer en el terreno creativo ha sido cada vez más afirmativa, cada vez más frecuente y tú formas parte de un grupo de compositoras en ejercicio, cosa que no ha sido habitual en la primera mitad de siglo por ejemplo y menos en el siglo pasado. ¿A qué crees que se deba la presencia de un grupo notable de compositoras ahora en la música de México?

Yo creo que esto obedece a todo un proceso histórico. Afortunadamente, ya no se tienen los tabúes que se tenían en el pasado, como el caso de Fanny Mendelssohn que escribió piecitas y los padres, considerando que era impropio de una mujer publicar, las editaron a nombre de Félix. Yo me siento parte de una generación coyuntural. A partir del ochenta y cinco en que se celebró el Año Internacional de la Mujer, se escuchó la voz de la mujer en todos los ámbitos, incluso en la composición. En México, antes de esta generación que tú nombras actual estaba Alicia Urreta, que era una voz sola...

... surgida de ninguna escuela...

... surgida de ninguna parte, y Gloria Tapia, que también fue alumna de Blas Galindo, me parece. Pero estaban muy aisladas.

Y antes que ellas Ma. Teresa Prieto...

...sí, había casos; Emiliana de Zubeldía en Chihuahua...

... que era una compositora más bien emigrada...

... y la misma Angela Peralta que creo que fue compositora también...

... sí, escribió una que otra pieza, valeses y piezas de salón...

Somos muy tímidos. No era bien visto, por ejemplo para Bach, que Ana Magdalena tocara el órgano porque tenía que separar las piernas. Tampoco era bien visto que la mujer tocara el cello ni que hiciera movimientos distorsionados tocando cornos o que sé yo. Tampoco era aceptable ni se veía tan común que la mujer compusiera y se manifestara.

Hoy tocan el corno, el trombón, la trompeta, el contrabajo, todos los instrumentos que antes estaban asignados al sexo masculino. Evidentemente también hay compositoras.

Todo eso es un proceso histórico que ha influido en que también la mujer ahora sea compositora.

¿No ha habido nunca un conflicto contigo al sentir que invades el terreno de los hombres?

No, nunca me ha causado complejo, ni conflicto, ni

nada. Lo registro intelectualmente como un hecho que así fue.

Yo creo que es muy saludable que ahora podamos encontrar en una programación indistintamente obras de hombres y de mujeres y hablar de compositores en el sentido general de la palabra.

No sé si tu leíste un artículo que escribí para *Pauta*, yo lo titulé: "Lo femenino en la música", pero que salió como "Las mujeres compositoras"...

... sí lo recuerdo.

Ahí digo que me llama la atención de que, a pesar de que las mujeres compositoras han existido desde Grecia, nunca fueron maestras de capilla, nunca dirigieron compañías de ópera, nunca fueron directoras de orquesta, nunca nada y actualmente, en 10 años, compiten hombre con hombre en el mundo de la composición, lo cual se me hace fantástico. Históricamente hubo poca práctica o reducida, pero ahora funciona.

Y en ese sentido, ¿cuáles son los principales problemas a los que se enfrenta hoy, un compositor en 1994, ya casi acabándose el siglo? Creo que ahora los problemas de las compositoras son los mismos que padecemos los hombres. ¿Cuáles son, a tu juicio, los retos principales a los que se enfrenta un compositor en esta época?

Bueno, hay varios y de todo tipo. Creo que lo que más destaca es, por ejemplo, el hecho de que se trabaja, se compone, se presenta la obra y la mayoría de las veces ella queda guardada después de una ejecución. En general, el músico tiene pocas posibilidades de oírse así mismo, de oírse en vivo. La grabación en cassette de su estreno es la pieza que va a oír durante muchos años y con la que se va a promover. O sea hace falta, creo yo, escucharse más para poder aprender de uno mismo.

La producción de música es bastante fuerte últimamente y sin embargo, las grabaciones y las ediciones son muy pocas en relación a ello. Hay mucha obra que se pierde porque no queda editada y no se registra.

Creo que ese es uno de los grandes problemas del compositor actualmente, lograr apoyos institucionales verdaderamente sólidos para la difusión...

Para la difusión de la obra que sería lo específico.

Precisamente; para eso es la publicación, para difundirse, y también eso tiene que ver con lo propositivo de la música mexicana porque a lo mejor hay partituras muy propositivas, pero si están guardadas ¿qué pasa?

¿Qué hacer? ¿Qué sugerencias? Se han establecido algunos programas como los compositores en residencia, con la Sinfónica Nacional. ¿Qué propondrías tú como compositora para que la música reciba una difusión adecuada?





Eso de los compositores en residencia me parece bien, pero sólo una orquesta lo tiene. Me parece que actualmente ya no existe eso, que sólo lo tuvo, cuando se creó, una sola persona y se acabó. Ninguna otra orquesta lo tiene. Esos programas serían fantásticos, aunque sean residencias de seis meses. Por otro lado, ciclos de conciertos en donde estemos presentando constantemente y escuchando lo que se está haciendo, escuchando lo de los colegas, lo que proponen. Yo creo que sería óptimo que las instituciones contaran con un presupuesto que propiciara la presentación de siquiera dos foros al año. Instituciones como Bellas Artes, la Universidad, el Consejo de Cultura, la UAM, no sé...

... y en los festivales tendría que haber un espacio para la música nueva...

... y en los festivales, claro. Tantos festivales que se hacen, por ejemplo el Cervantino...

... y esperamos que siga el Foro de Música Nueva...

... sí, claro, como el ciclo de música contemporánea del Cervantino...

... que se canceló hace dos años con la idea de que era un ciclo de especialistas.

Pues, con esas ideas creo que no vamos a llegar a ninguna parte. No sé quien tendría esas ideas, pero creo que las tenía equivocadas.

Graciela, te agradezco esta conversación que revela una serie de preocupaciones compartidas y te deseo mucho éxito en tu trabajo. ■

Tres miniaturas del siglo XX

POR
GRACIELA AGUDELO

1

Molto chiaro e leggero (♩ = 138 ca)

s. t. l. v.

f *f* segue *p* Red. l. v.

3 s. t. *f* *f* segue *mf* *lento* Red.

6 (eco) *p* *a tempo* *f* l. v. (♩ = ♩)

9 s. t. *f* *mf* Red.

12 (a tempo)

Musical score for measures 12-13. The piece is in 3/4 time and G major. Measure 12 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with a fifth-finger (*5*) fingering. The left hand has a bass line with a similar fingering. The instruction *Una corda* is written below the staff.

Musical score for measures 14-15. Measure 14 continues with the piano (*p*) dynamic. Measure 15 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and the instruction *non accentuare*. The right hand has a rapid sixteenth-note passage. The left hand has a bass line with a *cresc.* marking. Below the staff, there are two instructions: *poco a poco levare* (with a dashed line to *tre corde*) and *Ped. poco a poco bassare*.

Musical score for measure 17. The instruction *semplice* is written above the staff. The right hand is silent. The left hand plays a melodic line starting on a middle C, marked *mf*. The instruction *senza Ped.* is written below the staff.

2

Largo rubato, molto espressivo (♩ = 44 ca)

Musical score for measures 18-21. The piece is in 3/4 time and G major. Measure 18 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a *mf* dynamic. The left hand has a bass line. Pedal markings (*Ped.*) are shown below the staff for measures 18, 19, 20, and 21.

Musical score for measures 22-25. Measure 22 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 23 has a fortissimo (*f*) dynamic. Measure 24 has a piano (*p*) dynamic. Measure 25 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The instruction *rit. e marcato* is written above the staff. The instruction *rall. al fine* is written above the staff. The instruction *l. v.* is written below the staff. Pedal markings (*Ped.*) are shown below the staff for measures 22, 23, 24, and 25.

Allegro festivo (♩ = 116-124)

8^{va}-----

1 *f*

3 *dim.* *mf*

6 *(mf)*

8 *p*

10 *f* *ff* *mf* 8^{va}---

13 *cresc.* *f* 8^{va}-----

Durata: 1'30" ca.

Tres Miniaturas del Siglo XX

SIMBOLOS

SIGNS

Sin tiempo

s. t.
(senza tempo)

Without *tempo*

Calderón corto



Short *fermata*

Calderón regular



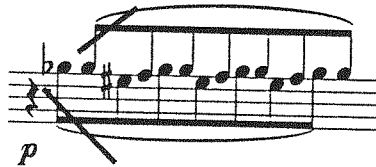
Medium *fermata*

Calderón largo



Long *fermata*

Grupos a tocarse lo más rápido posible



Groups to be played as fast as possible



Grupo a tocarse *accelerando* al inicio y *ritardando* al final



Group to be played *accelerando* at the beginning and *ritardando* at the end

Música para niños en México

Discografía de los Hermanos Rincón

POR
JULIO GULLCO I.*

UNIVERSO DE LA MÚSICA PARA NIÑOS EN AMÉRICA LATINA

Parece ocioso destacar la importancia que tiene la música para niños en una comunidad. Sin embargo, a riesgo de reiterar cuestiones conocidas, es necesario hacer algunas consideraciones sobre este universo particular de la creación musical a fin de poder ubicar en un contexto amplio la información que recoge esta discografía.

Es habitual que se utilicen las denominaciones música para niños, canciones infantiles, música infantil o canciones para niños, entre otras, para nombrar un conjunto indeterminado de producciones musicales con características y orígenes diversos, consideradas, en términos generales, como música propia de la infancia. No se toman en cuenta cualidades musicales o literarias, ni particularidades pedagógicas o relacionadas con la evolución psicológica del niño.

Para referirnos al ámbito latinoamericano, música para niños es el conjunto de melodías, textos, canciones, juegos y frases, a veces sólo palabras repetidas rítmicamente una y otra vez, que conforman repertorios en diversas regiones y países de América. Son, en general, canciones con textos en castellano y en las múltiples lenguas indígenas que se hablan, de características musicales y literarias diversas. La música para niños de Latinoamérica se alimenta de dos vertientes, a veces intercomunicadas: la lírica tradicional infantil y la canción de autor. La primera incluye obras anónimas; frecuentemente son versiones referidas a un mismo tema musical o a una misma historia o argumento literario original, originarias de diferentes regiones de Europa, principalmente España, y recreadas tanto en su lugar de origen como en América. Parte de estas melodías y textos integran juegos infantiles tradicionales, aunque en muchos casos se conoce o se repite la música mientras el juego se practica cada vez menos. La otra vertiente, la música de autor, es la obra de compositores, poetas y letristas creadores de música y textos, destinada especialmente a los niños.

* Investigador del CENIDIM.

Los niños de diferentes grupos sociales, regionales, étnicos y generacionales de los diferentes países de América Latina conocen y reconocen partes de este acervo. El mismo se ha ido integrando por el trabajo consistente de artistas profesionales y por la acción perseverante de la familia, la escuela y los medios de difusión masiva, que en momentos diversos han sido o son vanguardia en la difusión y la ampliación de este acervo.

Debemos distinguir este conjunto de otro que denominaremos música infantil, formado por música y textos creados por los propios niños en clases o talleres de música, la escuela y los que surgen del contacto con los medios de que disponen diversas comunidades para desarrollar su vida musical. Se amplía constantemente al integrarse a él nuevas versiones de canciones a las que los niños les cambian la letra que conocieron originalmente. Esto ocurre más frecuentemente que el caso inverso: una letra que se canta con distintas melodías.

La organización de los materiales que registran la música para niños y la música infantil actual y los que se pueden recopilar de otras épocas (partituras, grabaciones de campo, de estudio, comerciales o no, películas, videos, documentos escritos, imágenes de diverso tipo, testimonios orales) ofrece la posibilidad de realizar una lectura reveladora que los datos aislados no nos pueden dar. Analizar y comprender este universo requiere entonces reunir materiales musicales muy variados que dan testimonio de la música que ahora nos ocupa. En este universo adquieren especial relieve las grabaciones.

¿PARA QUÉ UNA DISCOGRAFÍA?

En el océano informativo y musical en el que cotidianamente nos desenvolvemos, la discografía constituye una fotografía informativa, una imagen dibujada con datos que es útil atrapar, aunque sepamos que velozmente esa imagen será modificada. Suele sacar de equívocos, ampliar horizontes de trabajo, y de vez en cuando poner en contacto con alguna canción reveladora o una interpretación extraordinaria de esas que uno lamenta no haber conocido antes.

Una labor permanente de recopilación y análisis de

partituras y grabaciones de música para niños creada y/o interpretada por músicos latinoamericanos ha permitido asentar y organizar la información para configurar un panorama más amplio de la música de América Latina, en la medida que incluye esta vertiente de la música popular, muy a menudo subestimada. También para detectar y a veces recalcar la riqueza que nos ofrecen sus creaciones. Es el caso de la música de los Hermanos Rincón.

¿QUIÉNES SON LOS HERMANOS RINCÓN?

Hace 23 años los Hermanos Rincón iniciaron una carrera de creación que hoy sigue dando frutos: música y poesía hechas canciones para niños, grabaciones y presentaciones en vivo para difundirlas. El registro sonoro de su producción musical se encuentra en 17 grabaciones.

Para quienes los conocen y no recuerdan y para quienes no los conocen, apuntaremos que los Hermanos Rincón se dieron a conocer en el programa «El Rincón de los niños» de Radio UNAM (sólo coincidencia) que dirigía Rocío Sanz, en 1971. Formado por varios hermanos de la familia Rincón, originaria de Chiapas, México, se incorporaron al grupo otros músicos que llevaban Rincón como segundo apellido, que no se apellidaban Rincón o que no pertenecían a la familia. Si bien la primera vez se escucharon por radio las canciones de los Rincón fueron interpretadas por Valentín Rincón sólo, luego ingresaron al grupo Eréndira y César Rincón. Al poco tiempo lo hicieron Xochitl Arévalo y Gabriela Partida.

En América Latina se denomina cantautores de música popular a quienes interpretan sus propias canciones; los Hermanos Rincón forman una agrupación cantautora por excelencia. Valentín Rincón es el creador de la mayor parte de la música de las canciones grabadas y de algunas letras y Gilda Rincón autora de casi todas las letras de las canciones propias que interpreta el grupo (en los primeros años del grupo también participó como intérprete). Andrés y Valentín Rincón, hijo y padre respectivamente, han realizado la gran mayoría de los arreglos musicales de las canciones compuestas por los Rincón.

Se debe mencionar una parte del trabajo que no queda registrada en los fonogramas, fundamental en la trayectoria de la agrupación: la creación y animación de sus propios espectáculos. Se han valido de la actuación, títeres, marionetas y otros recursos escénicos donde ha participado activamente Eréndira Rincón, que en el conjunto de las grabaciones aparece ocasionalmente. Concebir sus presentaciones musicales incluyendo el trabajo escénico que ha favorecido la integración y participación de los niños en el espectáculo y que se ha revertido en una recepción más completa de su música. Uno de los pocos elementos que caracterizan el sencillo y austero vestuario de los Hermanos Rincón, que es parte de su imagen, es el ya antiquísimo y simpático bombín.

Los datos que aquí figuran forman parte de un trabajo de investigación que se propone, entre otros objetivos, el análisis de la música y los textos de la música para niños en América Latina. Aunque no es el objeto de este artículo, debemos mencionar algunos elementos

que surgen del mismo.

Los Rincón se han caracterizado por utilizar una amplia gama de géneros musicales —especialmente hispanoamericanos—, para componer, aunque han realizado visitas a otros territorios. Han elaborado sus arreglos musicales sin ceñirse rigidamente a los conjuntos instrumentales tradicionales o característicos de cada género. Partiendo de la premisa de que la canción infantil es fantasía, imaginación y juego se han valido de numerosos recursos no tradicionales, desde los efectos sonoros más sencillos hasta el uso de instrumentos informales y, por supuesto, del sintetizador. Sus arreglos e interpretaciones se basan en un conjunto instrumental formado por guitarras, contrabajo o bajo eléctrico, xilófono, banjo y percusiones al que suman diversos instrumentos propios de la música folclórica latinoamericana cuando el género lo requiere. Los arreglos para voces han generado un sonido característico y un estilo fácilmente reconocible. En no pocas ocasiones participan en las grabaciones músicos invitados (flauta, violín y voces). Las letras de las canciones incluyen textos que acentúan sus elementos rítmicos, otros que revelan su intención poética y algunos más con objetivos francamente didácticos.

En la actualidad el grupo Hermanos Rincón está integrado por: Andrés Rincón, Valentín Rincón, Jazmín Rincón, César Ariel Rincón, Alma Madrid Rincón, Eréndira Rincón y Sara Illsley.

DISCOGRAFÍA: CRITERIOS Y PRECISIONES

La intención de este artículo es presentar la información discográfica de todas las grabaciones que han realizado los Hermanos Rincón o en las que participaron activamente, incluyendo las más recientes, aparecidas en los últimos meses de 1994.

En algunas, la agrupación aparece como Los Rincón y Trío Rincón debido a que en un momento se tuvo la idea de reflejar en el nombre una situación presente prácticamente desde el principio: no todos los integrantes del grupo eran hermanos. Con el paso de los años se fueron incorporando los hijos y/o sobrinos de los fundadores. Ahora son participantes activos y en algunos casos han tomado la dirección musical y realizado los arreglos —es el caso de Andrés Rincón— o han participado regularmente como intérpretes desde su incorporación, como Jazmín Rincón y Oscar Barroso Rincón.

Pero la tradición se impuso; no importó qué nombre estuvieran utilizando: su público se refería a ellos sin atender a las variantes que quisieron ensayar. Hermanos Rincón era insustituible y así se siguen llamando hoy.

En dos grabaciones de la *Lírica Infantil Mexicana* (tres en total), los Hermanos Rincón participan acompañando la interpretación vocal de Oscar Chávez y en Riquirán. En *Juegos y Arrullos* Valentín Rincón es intérprete y arreglista de varios temas junto a José Pepe Frank. En ambos casos se incluyen los datos de las grabaciones por tratarse de participaciones valiosas y centrales de todos o algunos de los integrantes de la agrupación. Se destacan los nombres en *itálicas* y *negritas*. Por ejemplo: *Los Rincón y la bola de niños/ Los Rincón*.

El formato de registro de los documentos fonográficos es el siguiente:

- I) Título y subtítulo del fonograma.
- II) Intérprete.
- III) Datos de edición.
- IV) Descripción física.
- V) Contenido.
- VI) Autoría y arreglos.
- VII) Localización.
- VIII) Notas

Es necesario hacer algunas precisiones:

1) Los fonogramas se presentan cronológicamente aunque algunos carezcan de datos impresos al respecto (fecha de producción, grabación o registro de derechos). Las fechas y algunas autorías que no figuran en los marbetes ni en las portadas de las grabaciones aparecen entre corchetes; fueron incluidos por el autor por conocer los datos de otras fuentes (entrevista con los Hermanos Rincón) y han servido para poder ordenar los documentos por su fecha de aparición en el mercado.

2) Cuando se asientan datos de grabaciones en los

que la agrupación aparece con un nombre distinto al de Hermanos Rincón, dicho nombre se destaca con itálicas y negritas.

3) No se consigna por separado el nombre de la serie porque coincide exactamente con el título (*El rincón de los niños y Lírica Infantil Mexicana*) del disco, variando el número de volumen.

4) Todas las grabaciones que aparecen editadas por Polydor - Polygram están descontinuadas o descatalogadas; no se encuentran en el mercado.

5) Las canciones con el mismo nombre contenidas en distintos fonogramas son las mismas; sin embargo puede variar la versión.

6) Las iniciales (J G) corresponden a Julio Gándara.

7) En el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chavez" (CENIDIM) se encuentran copias de todas las grabaciones que se consignan en esta discografía (cassette, LP, o copia grabada en cassette). ■

Fichas fonográficas

■ *El rincón de los niños Vol. I. El encanto de la música infantil* / Hermanos Rincón.- México: Polydor - Polygram, LPRN 16236 2389 092 Estereo, 1977.

1 disco 33 1/3 RPM

Contenido: Lado 1: El negrito zambo. 2. La ardilla. 3. Lagartija. 4. Pasteles de lodo. 5. Mi gatito. 6. La matraca traca. 7. El grillo. 8. La muñeca enferma. 9. El gusanito medidor. Lado 2: 1. Los números. 2. El arco iris. 3. Caracol. 4. La vaquita de Martín. 5. La rata cambalachista. 6. Abecedario de la pelota. 7. La tortugueta. 8. El sueño.

Letra: Gilda Rincón. Música: Valentín Rincón.

Localización: Colección privada (JG). CENIDIM.

■ *El rincón de los niños Vol. 2* / Hermanos Rincón.- México: Polydor - Polygram, LPRN 16274 2389 103. Estereo, 1978.

1 disco 33 1/3 RPM

Contenido: Lado 1: 1. *El niño robot. 2. *La campana niña. 3. *La máquina de escribir. 4. **El ornitorrinco. 5. **La clase de música. Lado 2: 1. *El trencito. 2. *El columpio. 3. *El rock del changuito. 4. *El sembrador. 5. *La gatita pinta. 6. *Apelotonaditos.

Letra: Gilda Rincón. * Música: Valentín Rincón. ** Música y letra de Valentín Rincón. Arreglos y

dirección musical: Julio Gándara. Localización: Colección particular (JG). CENIDIM.

■ *El rincón de los niños Vol. III* / Hermanos Rincón.- México: Polydor - Polygram, LP N° de Serie: LPR 16303 2389 118. Estereo, 1979.

1 disco 33 1/3 RPM

Contenido: Lado 1. 1. La pelota. 2. Blues de la cigüeña. 3. Pajarito cola blanca. 4. Caballitos de mar. 5. Ay, ay, ay 6. *Re-la-mi-do. 7. Las esdrújulas. Lado 2: 1. Sapito verde. 2. El trompo. 3. El doctor. 4. Arrullo de las palomas. 5. Los puerquitos. 6. Cuéntame mamá. Letra: Gilda Rincón. Música: Valentín Rincón. * Música y letra: Valentín Rincón. Arreglos y dirección musical: Julio Gándara.

Localización: Colección particular (JG). CENIDIM.

■ *El rincón de los niños Vol. IV. Abecedario de los Hermanos Rincón* / Hermanos Rincón.- México: Polydor - Polygram, LP N° de Serie: LPR 16369 / A2. Estereo, 1980.

2 discos 33 1/3 RPM

Contenido: Disco N°1: Lado 1. 1. La bruja A. 2. La B grande y la V chica. 3. La C. 4. D, de dedo. 5. Adivinanza de la E. 6. Fanfarinfas va con F. 7. La G y la J. Lado 2: 1. H y CH. 2. La I. 3. La K y la W. 4. LyLL. 5. Chacarera de la M. 6. La N y la Ñ. 7. La O.

Disco N° 2: Lado 1: 1. La P. 2. La Q. 3. La R y la RR. 4. La S. 5. La

T. 6. La U. 7. La X. Lado 2: 1. La Y y la LL. 2. La Z. 3. La bruja A (instrumental). 4. Adivinanza de la E (instrumental). 5. La I (instrumental). 6. La O (instrumental). 7. La U (instrumental).

■ *El rincón de los niños Vol. V* / Hermanos Rincón.- México: Polydor - Polygram, LP, No. de Serie: 16420 2389 183, Estereo, 1982.

1 disco 33 1/3 RPM

Contenido: Lado A: 1. La comida.* 2. Luna luna.* 3. Siete vidas.* 4. Canción andina.* 5. Las negritas de chocolate.* 6. Tiene el cielo estrellas.* 7. Las familias de la orquesta.* Lado B: 1. Los cangrejitos.+ 2. Los gatos de Rocío.+ 3. La infantina está enfadada.+ 4. El jicotito.+ 5. Susana la oruga.+ 6. La canción que te canto.+ Letra: Gilda Rincón. * Música: Valentín Rincón. + Música y letra: Valentín Rincón. Dirección musical y arreglos: Valentín Rincón excepto Lado A. 4. arreglo de Andrés Rincón.

Localización: Colección particular (JG). CENIDIM.

■ *El rincón de los niños Vol. VI* / Hermanos Rincón.- México: Polydor - Polygram, LP N° de Serie: LPR 16453 2389 197. 1983.

1 disco 33 1/3 RPM

Contenido: Lado 1: 1. *Marcha de los lápices. 2. *Muñeca de verdad. 3. *Yo quiero ser millonario. 4. *Avestrúz. 5. *Canción

para dormir una garza. 6. *La araña. 7. *Mira que preciosa estrella. Lado 2: 1. +Canción del relojito. 2. *Terrón de azúcar. 3. **Yo te quiero, tu me quieres. 4. *Pájaro carpintero. 5. *Tórtolas en la conchita. 6. **Payaso de circo. 7. +Oso peludo.

Letra: Gilda Rincón. * Música: Valentín Rincón. ** Música y letra: Valentín Rincón. + Música y letra: Rocío Sanz. Dirección artística y arreglos: Andrés Rincón y Valentín Rincón.

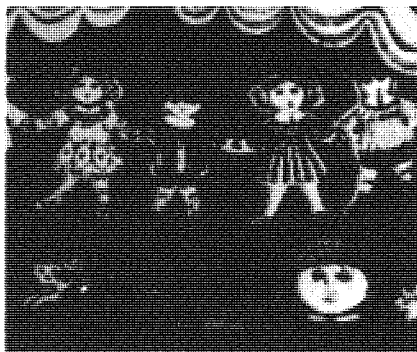
Localización: Colección particular (JG). CENIDIM.

- *Lírica Infantil mexicana Vol. I* / Óscar Chávez / *Hermanos Rincón*. - México: Polydor - Polygram, LP N° de Serie: LPRN 16542 825 843-1. 1985. 1 disco 33 1/3 RPM

Contenido: Lado A: 1. °La palomita azul. 2. *Martín tenía un violín. 3. °Los caballitos. 4. *La Virgen de Guadalupe. 5. °El cojo (A). 6. °Don gato. 7. *Las mentiras. 8. *El gorrincillo. 9. *El real y medio (A). 10. *Tanto baile con la moza del cura. 11. *Las horas. Lado B: 1. *El casamiento del piojo y la pulga. 2. °Ya te vide calavera. 3. *Doña Tadea. 4. *La ciudad " No sé dónde". 5. *La huermanita. 6. *Esta sí que es Nochebuena. 7. *La media muerte. 8. *Versos del coyote. 9. *La ensalada. 10. °La niña quiere piñones.

Letra y música: [anónimo-lírica tradicional mexicana]. * Arreglo de Valentín Rincón. ° Arreglo de Andrés Rincón. Dirección Musical: Valentín y Andrés Rincón.

Localización: Colección particular (JG). CENIDIM.



- *Lírica infantil mexicana Vol. II* / Óscar Chávez / *Hermanos Rincón*. - México: Polydor - Polygram, LP N° de Serie: LPRN 16549 825 844-1. 1985.

1 disco 33 1/3 RPM

Contenido: Lado A: 1. °Caballito blanco. 2. °La calavera. 3. °Mambrú 4. *Andándome yo paseando 5. *Cantos para pedir y dar posada. 6. *El zopilote 7. °La suegra y la nuera (1) 8. *El piojo 9. *María la pastora. 10. *La rana 11. *La muerte. Lado B: 1. *Mañanitas de Guadalajara 2. °Bartolo 3. °El cojo 4. *El marrano 5. *El real y medio (B) 6. °Ahí vienen los monos. 7. *Arrullo mexicano. 8. *Cuchito. 9. *La rana (B) 10. *Duermete niña bonita. 11. °La paloma azul.

Letra y música: [anónimo-lírica tradicional mexicana]. ° Arreglo de Valentín Rincón. * Arreglo de Andrés Rincón. Dirección musical: Valentín y Andrés Rincón.

Localización: Colección particular (JG). CENIDIM.

- *Lírica infantil mexicana Vol. III* / Hermanos Rincón. - México: Polydor - Polygram, LP N° de Serie: LPRN 16550 825 844-1. 1985.

1 disco 33 1/3 RPM

Contenido: Lado A: 1. * Tengo manita / La toca de la negra-2. °El nidito. 3. *El chombito. 4. *A madrú señores. 5. *La almoneda. 6. *Mire madre a Don José. 7. *Arrullo modeno de Chavinda. 8. Hilitos, hilitos de oro. 10. *Las pulgas. 11. *A la rorro. 12. °Milano. 13. *Campanita de oro. 14. *Ru, ru, ru, camaleón. 15. ° Al din don. Lado B: 1. *Conejo 2. *Un gato cayó en un plato. 3. *Los ratoncitos. 4. °Elisa de Mambrú. 5. *La patita. 6. *Arrullo mestizo de Chavinda. 7. *Apa caballito. 8. *Arrullo tojolabal. 9. °Arestín de plata. 10. *Yo me quería casar. 11. *Nana Caliche. 12. °El pan caliente. 13. *Arrullo del niño Dios. 14. *Mañana domingo.

Letra y música: [anónimo-Lírica tradicional mexicana]. * Arreglo de Valentín Rincón. Arreglo de Andrés Rincón. Dirección Musical: Valentín y Andrés Rincón.

Localización: Colección particular (JG). CENIDIM.

- *Los Hermanos Rincón y la vaquita de Martín* / Hermanos Rincón. - México: Discos Pentagrama, Cs. N° de Serie: CP- 080 Estereo, 1988.

1 cassette

Contenido: Lado A: 1. *La vaquita de Martín. 2. Marcha de los lápices. 3. La matraca - traca. 4. Los puerquitos. 5. La gatita pinta. 6. Los números. 7. La bruja A. Lado B: 1. Negrito Zambo. 2. Caballitos de mar. 3. Las negritas de chocolate. 4. El sembrador. 5. Blues de la cigüeña. 6. Caracol. 7. El sueño.

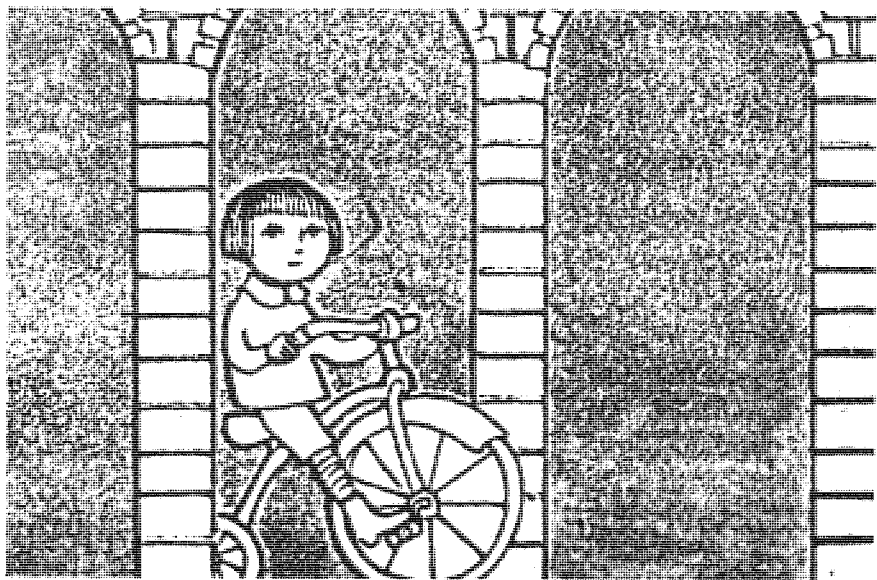
Letra: Gilda Rincón. * Letra y Música: Valentín Rincón. Música: Valentín Rincón. Dirección musical y arreglos: Andrés Rincón.

Localización: Mercado. CENIDIM.

- *Los Hermanos Rincón y su niño robot* / Hermanos Rincón. - México: Discos Laúd. Cs. N° de Serie: CME 338 Estereo, s. f. [1988].

1 cassette

Contenido: Lado A: 1. El niño robot. 2. Pajarito cola - blanca. 3. Ay. ay. ay. 4. Fanfarifas va con efe. 5. La pelota. 6. Gusanito medidor. 7. La infantina está enfadada. Lado B: 1. Rock del changuito. 2. El columpio. 3. Lagartija. 4. Pasteles de lodo. 5. La rata calambachista. 6. El trencito. 7. *Oso peludo.



Letra: Gilda Rincón. Música: Valentín Rincón. * Letra y Música : Valentín Rincón. Dirección musical y arreglos: Andrés Rincón. Localización: Mercado. CENIDIM.

- *Los Rincón y la bola de niños / Los Rincón.*- México: Discos Laúd. Cs. N° de Serie: LA - 02 Estereo, s. f. [1990].

1 cassette

Contenido: Lado A: 1. **La bola de niños. 2. *Negrita bailarina. 3. **El ornitorrinco. 4. *La muñeca enferma. 5. **Juglares, malabaristas y saltimbanquis. Lado B: 1. *Abecedario de la pelota. 2. *La campana niña. 3. *El zorro diente fino. 4. *La By la V. 5. *En un rincón del patio. 6. *La Ky la W (El kiwi). 7. *Arrullos.

Letra: Gilda Rincón. * Música: Valentín Rincón. ** Música y letra: Valentín Rincón. Dirección musical: Andrés Rincón. Arreglos: Andrés y Valentín Rincón.

Localización: Mercado. CENIDIM.

- *Los Rincón y Don Pulpo / Los Rincón.*- México: Discos Pentagrama, Cs. N° de Serie : CP - 161. 1991.

1 cassette

Contenido: Lado A : 1. *Don pulpo. 2. *La comidita. 3. *El trompo. 4. *Siete vidas. 5. *Los pingüinos. 6. *Cuéntame mamá. 7. *Las esdrújulas. Lado B : 1. *Tres hipopótamos. 2. **Re-la-mi-do. 3. **El baile griego. 4. *Navidad, Navidad. 5. *La máquina de escribir. 6. *Los cangrejitos. 7. *Arrullo.

Letra: Gilda Rincón. * Música : Valentín Rincón. ** Música y letra : Valentín Rincón. Dirección musical: Andrés Rincón. Arreglos: Andrés y Valentín Rincón.

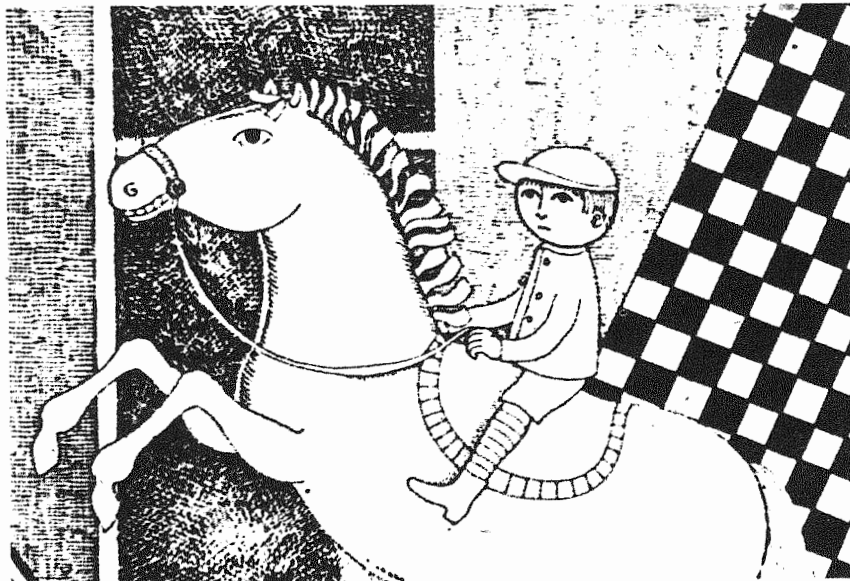
Localización: Mercado. CENIDIM.

- *Un maullido en la azotea / Trío Rincón.*- México: Discos Laud. Cs. N° de Serie : LA- 03, s. f. [1993].

1 cassette

Contenido: Lado A: 1. °Los gatos locos. 2. =Gato de barrio. 3. *Siete vidas. 4. *Los gatos de Rocio. 5. *Mi gatito. 6. +Gato viudo. 7. * Gatita pinta. Lado B: 1. ++Chacarera de los gatos. 2. **Los gatos banda. 3. **La bruja cizaña. 4. **Drácula. 5. °¿Dónde está mi gato? 6. La bruja.

Letra: Gilda Rincón. Música: Valentín Rincón. Letra y Música: **Valentín Rincón; Óscar Huerta; ++ María Elena Walsh; Tintán y Marcelo; +Folklor jarocho. Direc-



ción musical y arreglos: Valentín Rincón.

Localización: Mercado. CENIDIM.

- *Riqui-ran. Juegos y Arrullos / Pepe Frank y Valentín Rincón.* s.d. s.f. [1994].

1 cassette

Contenido: Lado A: 1. °Riqui ran. 2. *Cinco ratoncitos. 3. *Cállate grillito. 4. **Debajo el botón. 5. *Tengo manita. 6. *Musiquita. 7. **Oso peludo. 8. **Arullo. Lado B. 1. ** A un granito de maíz. 2. **Un grillito. 3. *Mueve la pata. 4. ** Quién te enseñó, lavandera. 5. *Cinco lobitos. 6. *Campanita de oro. 7. *Arrullo mexicano. 8. **Coplas de Arrullo. 9. *Arrullo tojolabal. 11. **El bebé Coquis.

Letra y música: Lado A 1) Popular mexicana. 2) y 3) Esther S. de Schneider 4) Popular española. 5) Pepe Frank. 6) Canción sefardita, texto adaptado por V. Rincón. 7) Valentín Rincón. 8) y 9) Gilda y Valentín Rincón. Lado B 1) Canción peruana. 2) Transmitida por L. Teitelbaum. 3), 6), 7) y 9) Popular mexicana. 4) Popular brasileña, texto de Cecilia Kamen. 5) Copla tradicional, recopilada por Judith Akoschky. 8) Coplas tradicionales españolas, música de Valentín Rincón. 10) Pepe Frank.

Arreglos de: Andrés y Valentín Rincón. * Valentín Rincón. ** Pepe Frank.

Localización: Mercado. CENIDIM.

- *Los Hermanos Rincón y la pájara pinta / Hermanos Rincón.*- México: Editora Laúd, S. A. Cs. N° de Serie: LA - 06 Estéreo, s. f. [1994]

1 cassette

Contenido: Lado A : 1. Güero, güerumbo. 2. A madré señores. 3. La viudita de Santa Isabel. 4. Un gato cayó en un plato. 5. Juan Pirulero. 6. De México ha venido. 7. La rueda de San Miguel. 8. Elisa de Mambrú. 9. La pájara pinta. 10. Apa caballito. 11. La tarara. Lado B : 1. Hilitos, hilitos de oro. 2. Doña blanca. 3. El chombito. 4. Los pollitos. 5. El nidito. 6. Los padres de San Fransisco. 7. Señora Santa Ana. 8. Don Pirulí. 9. Al Din Don. 10. A la mar fuí por naranjas. 11. Mañana domingo. Letra y música: [anónimo - lírica tradicional mexicana]. Dirección musical y arreglos: Andrés y Valentín Rincón.

Localización: Mercado. CENIDIM.

- *Los Hermanos Rincón y la víbora de la mar / Hermanos Rincón.*- México: Editora Laúd S. A. Cs. N° de Serie: LA- 05 Estereo, s. f. [1994].

1 cassette

Contenido: Lado A: 1. Una paloma. 2. Nana caliche. 3. Naranja dulce. 4. El conejo. 5. Las pulgas. 6. El patio de mi casa. 7. La almendra. 8. Somos "indítaralas". 9. Los ratoncitos. 10. La víbora de la mar. 11. Mire madre a Don José. 12. El pan caliente. Lado B : 1. Riqui ran. 2. Tengo una muñeca. 3. Yo me quería casar. 4. San Serafín. 5. Las estatuas de marfil. 6. Qué llueva. 7. Milano. 8. El cojo. 9. Eráse una viejecita. 10. Sale una serpiente.

Letra y música: [anónimo - lírica tradicional mexicana]. Dirección musical y arreglos: Andrés y Valentín Rincón.

Localización: Mercado. CENIDIM.

Programas de escritura musical: *Finale*

POR
ARTURO MÁRQUEZ*

El dibujo manual de partituras suele ser bastante personal e irregular de acuerdo a diferentes factores de formación, gusto, habilidad y experiencia del dibujante (profesional, amateur o compositor), el cual puede ser lentísimo cuando es limpio y escrupuloso y lo contrario cuando es veloz. Sin embargo esta ha sido la forma principal de trabajar el dibujo de la notación musical durante siglos e independientemente si el resultado visual haya sido bonito o feo, o haya sido lento o rápido, lo real es que ha funcionado como la herramienta principal para documentar la infinita cantidad de músicas que se le han ocurrido a todo tipo de compositores.

Actualmente la herramienta más eficaz para estas labores es la computadora, ésta no sugiere ningún método nuevo de escritura musical, al contrario, sus programas tratan de imitar lo más fielmente posible a las grafías musicales profesionales tradicionales y contemporáneas.

El programa de escritura musical es una especie sofisticada de procesador de textos, el cual utiliza tipos (Fonts) musicales y también el alfanumérico cuando se necesita. Algunos ofrecen la flexibilidad de crear grafías personales, que frecuentemente se necesitan en la música del siglo XX y la mayoría tienen implementado el sistema MIDI (Mu-

sical Instruments Digital Interface=Interface digital de instrumentos musicales), que se conecta a todo tipo de sintetizadores y sampleadores, no solamente para escuchar lo que hemos escrito sino también para introducir música a la computadora, la cual se encargara de transcribirla a signos musicales.

Los programas de notación musical para computadoras personales se han desarrollado desde finales de los años setenta, cuando estas pequeñas máquinas empezaron a aparecer en el mercado. En este breve lapso de tiempo, los adelantos han sido verdaderamente asombrosos, esto se debe al constante progreso de la tecnología digital y a la aparición del sistema MIDI a principios de los años ochenta. MIDI es un lenguaje digital unificado a ciertas convenciones, que comunica a instrumentos musicales electrónicos y computadoras de igual o distinto fabricante, de manera que puedan interactuar entre ellos de distintas maneras. Por ejemplo, cuando se toca un *do* central en un teclado MIDI que está conectado a una computadora, ésta inmediatamente identifica a tal «nota» ya que ambos aparatos se comunican por un mismo lenguaje.

Las ventajas de estos programas sobre la del dibujo manual son numerosas siendo las más importantes las siguientes:

1. Disminución considerable de

tiempos de trabajo.

2. Claridad
3. Archivos permanentes que permiten imprimir cualquier número de originales.
4. Cambios y/o correcciones posteriores inmediatos.
5. Impresión automática de *partichelas*.
6. Audición musical de la partitura.

Sin embargo, para tener estas ventajas en un 100% es necesario escoger un programa que corresponda con las capacidades de la computadora, si ésta es de gran capacidad de memoria RAM (4 Mg en adelante) y con velocidad alta (25 Kb en adelante) podrá manejar cualquier programa grande o chico; pero una computadora grande puede causar verdaderas pesadillas que han sido la causa de que muchos regresan al papel y la pluma. Cabe aclarar que hay ciertos programas chicos que solamente corren en bajas velocidades.

Por otro lado hay que tomar en cuenta el tiempo que se necesita para manejar una computadora y posteriormente aprender el programa de grafía musical, que varía considerablemente de unas cuantas horas a varios meses, de acuerdo a tres factores principales:

1. El tamaño del programa, es decir la cantidad de rutinas o herramientas que ofrece, las cuales aumentan de acuerdo a la versatilidad en los detalles.

* Investigador del CENIDIM.

2. La arquitectura del programa, algunos son más «amigables» que otros.
3. La experiencia del usuario en computadoras y otros programas de música.

Una buena decisión para escoger un programa de este tipo es vital, ya que la mayoría necesita una buena dosis de tiempo para aprenderlo y por razones prácticas siempre es mejor concentrarse con un solo programa que con varios. Cada programa tiene sus propias virtudes pero lo importante es que éstas se apeguen a nuestras necesidades y al presupuesto de nuestros bolsillos.

Algunos programas interesantes son:

Macintosh	PC
Mosaic	Music Manuscriptor
Overture	Score
Finale	Finale
Nightingale	Music Printer Plus
Encore	Encore
Cubasee	Cubase

El programa de notación musical popular en los últimos años ha sido *Finale*, quizá porque fue el primero que ofreció la gama más completa para el dibujo musical en computadoras. Aunque originalmente fue creado exclusivamente para Macintosh, actualmente se puede encontrar también para PC's con Windows, aunque éste es aún bastante lento en comparación con el sistema de la Mac.

Finale utiliza una serie de herramientas que son maniobradas por el ratón (mouse), el teclado alfanumérico y el controlador MIDI. Estas herramientas tienen distintas funciones y pueden clasificarse en las siguientes familias:

1. Básicas - Herramientas para añadir pentagramas, compases; especificar la armadura, el signo de tiempo, las barras, los corchetes, etc.

2. Notación - Simple, veloz, en tiempo real, por secuenciador.
3. Articulaciones, matices.
4. Edición.
5. Texto y cifrado.
6. Sonido.
7. Formateo.

Finale se caracteriza precisamente por la notación en tiempo real por medio de un controlador MIDI, en el cual se asigna una nota o un pedal para marcar el pulso mientras unas o dos manos ejecutan la música que casi instantáneamente aparece en pantalla. Es capaz de enviar parcheos, acentos, rit., acelerandos, a tempo, cambios de tempo, etc. Además de contener las herramientas usuales para el dibujo musical, tiene un módulo de diseño gráfico para partituras contemporáneas. Prácticamente se puede variar cualquier parámetro de los signos musicales, ya sea de movimiento y forma. Formatea de manera inteligente parte o el total de la partitura. Varias de sus herramientas incluyen macros e imprime *partichelas* a partir de la partitura original. Escribe texto con sus propio procesador de palabras ó importándolo de fuera. La partitura en la pantalla se puede ver en diferentes porcentajes de tamaño. Se puede crear cualquier armadura tradicional o especial y también puede crear compases compuestos.

Desde que introdujo al mercado en 1988, con el lema de que era el último programa que se necesitaría para la escritura musical, *Finale* ha desarrollado una gran cantidad de habilidades programáticas que lo han colocado como el programa más uti-

lizado por compositores, editores, dibujantes de música, etc. Sin embargo ha creado la reputación de ser uno de los más difíciles de aprender y con justa razón, ya que las primeras versiones utilizaban cerca de 350 ventanas y con un lenguaje más enfocado a programadores que a los músicos a quien iba dirigido, todo esto aunado a que las máquinas eran más lentas. Las versiones consecutivas fueron mejorando considerablemente las fallas del principio, gracias a la experiencia de los usuarios músicos y editores que dieron su opinión y recomendaciones para su superación.

La nueva versión 3.0 reúne justamente toda esta experiencia de seis años y la aplica con habilidad y claridad. Las mejoras con respecto a la versión anterior son infinitas; se cambió en principio todo el diseño aunque respetando la arquitectura básica; las ventajas se redujeron ya que dos o más de ellas se combinaron en una; el lenguaje es con más términos musicales, por ejemplo, «expresión de nota» cambió por «articulaciones». Se incorporaron los «globos de ayuda», que es un manual sintetizado dentro del mismo programa. Se pueden abrir varios archivos diferentes. Prácticamente todas las herramientas tienen algún cambio que indudablemente la ha beneficiado.

A pesar de la gran cantidad de cambios provechosos de esta nueva versión, *Finale* sigue siendo un programa que necesita meses de entrenamiento que seguramente serán recompensados. La versión 3.0 tiene 1.5 Mb, lo que significa que se necesita 2 megas de RAM en la Mac (de preferencia 4 megas) con 25 KHz y 4 megas en las PC's (386, Win 3.1). ■

La música en México en tiempos de Sor Juana Inés de la Cruz*

POR
JUAN MANUEL LARA CÁRDENAS**



Es bien sabido que con la llegada de los conquistadores europeos al continente americano llegó también la cultura que ellos representaban. Su sistema político, su religión, su arte, su pensamiento filosófico, su literatura, se fueron imponiendo inexorablemente sobre los nativos de estas tierras, primero por medio de las armas, luego por medio de las instituciones: la eclesiástica, la corte virreinal, la universidad, etcétera.

* Ponencia leída en el Simposio "Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano", realizado los días 10 y 11 de noviembre de 1994 en la Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, Estado de México.

** Investigador del CENIDIM.

La música europea llegó también con los conquistadores que, con propósitos de evangelización, de celebración o de recreo, la utilizaron desde el primer momento de su llegada, borrando o desplazando casi totalmente la música aborigen.

Para la época de la conquista, España empezaba a vivir su época de mayor esplendor. No solo había llegado a conquistar el imperio más grande de todos los tiempos, sino que culturalmente llegaba también a su apogeo.

En cuanto a la música, después de un largo proceso de desarrollo, la polifonía vocal llegaba a ser en esa época un fruto maduro y succulento.

La polifonía vocal, que es la músi-

ca característica del Renacimiento, tuvo su origen en el canto eclesiástico cristiano medieval. Este canto de la Iglesia cristiana de la Edad Media, más conocido como "canto gregoriano", proviene de la música del Medio Oriente antiguo, principalmente de la música hebrea y griega, y fue el que marcó la pauta durante mil años. Cultivado por los clérigos y los monjes, llegó a su mayor esplendor en los siglos VII al X. La música "profana", la que ejecutaban fuera del recinto sagrado los juglares, los goliardos y los trovadores en los siglos finales de la Edad Media, se ajustaba a los parámetros del canto eclesiástico en cuanto al sistema modal, la escritura y las formas musi-

cales, aunque no en el ritmo ni en los textos.

Justamente hacia los siglos IX y X se iniciaba otra nueva corriente musical en Europa, trabajada y desarrollada también por los clérigos y los monjes: la polifonía vocal, elaborada a partir de las melodías del canto eclesiástico.

Después de un lapso de setecientos años de tanteos y experimentación, a través de varias etapas de desarrollo, la polifonía vocal llegaba a su edad de oro en los siglos XV y XVI, patrocinada siempre por la institución eclesiástica, y ahora también por los reyes y los nobles. Por ello, todas las grandes conquistas de la música del Renacimiento, —como dice Bryan Trowell— se realizaron dentro de la música sacra.

España, por su parte, contaba con ilustres representantes de esa vanguardia musical: Juan de la Encina, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria, Alfonso Lobo de la Borja, Antonio de Cabezón, Sebastián Aguilera de Heredia, Francisco Correa de Araujo, Diego Ortiz, Juan Vázquez, Luis de Milán, Luis de Narváez y Luis Venegas de Henestrosa entre muchos otros.

Es en esa fase de la evolución musical de Europa cuando llegan a América los conquistadores españoles, los cuáles, una vez vencida la resistencia indígena, empiezan a ejercer su dominación en estas tierras a través de sus instituciones. En 1524, apenas tres años de conquistada la capital azteca, Fray Pedro de Gante establece en Texcoco —antiguo reino de Nezahualcoyotzin— la primera escuela para los naturales. En ella, la música tiene gran importancia, no solo formativa, sino también práctica, pues se pretende que salgan de ahí cantores y *ministriles* o instrumentistas.

Otros dos franciscanos, Fray Juan Caro y Fray Arnaldo di Basaccio se dedican a la enseñanza formal de la música polifónica, llamada en aquella época *canto de órgano*. En las catedrales y en los conventos se institucionaliza la enseñanza musical, de tal manera que con el tiempo se convierten en verdaderos conservatorios donde se enseñaba la música teórica y práctica.

Los indios responden al estímulo con sobrada ventaja —según los cronistas españoles—, ya que desde an-

tes de la llegada de los extranjeros ellos tenían un entrenamiento musical en la Calmécac, en la Telpochcalli y en la Cuicacalli, pues para nuestros antepasados mexicah, como para todos los pueblos antiguos, la música tenía una importancia vital. Aprenden con sorprendente rapidez y efectividad —aseguran los cronistas— los secretos del *canto llano*, del *canto de órgano*, la notación mensural y la ejecución de instrumentos como la trompeta real, la trompeta bastarda, el clarín, la chirimía, el sacabuche, el orlo, la dulzaina, el arpa, el rabel, la vihuela, la vihuela de arco, etcétera, antes desconocidos para ellos.

Así, poco a poco empiezan a proliferar las capillas musicales formadas por cantores e instrumentistas indígenas, que dan vida y solemnidad a las celebraciones religiosas y cívicas de la sociedad virreinal, y que con su arte causan la admiración de los conocedores.

Los puestos de mayor responsabilidad en la música, como el de maestro de capilla, sobre todo en las catedrales más importantes del virreinato —la de México y la de Puebla—, son desempeñados por maestros destacados que llegan al Nuevo Mundo, sea a solicitud de las autoridades eclesiásticas, sea por su propia iniciativa en busca de una vida mejor y un campo de acción más adecuado a sus aspiraciones. Así tenemos, por ejemplo, la presencia de músicos notables como el padre Fernando Franco en la Catedral de México a fines del siglo XVI, y en la primera mitad del XVII a Gaspar Fernández y Juan Gutiérrez de Padilla en la de Puebla. Ellos, junto con los demás músicos llegados del viejo mundo, trasplantaron a estas tierras el gran arte de la polifonía francoflamenca y el arte de tañer y glosar. Más tarde serán los propios músicos nativos los que ocupen esos cargos al frente de las capillas musicales. Desde los primeros tiempos del virreinato las obras de los músicos europeos más renombrados, no solo españoles, enriquecen los incipientes archivos y bibliotecas catedralicias y conventuales.

De fines del siglo XVI —nada menos— datan las obras polifónicas mexicanas más antiguas, con textos en náhuatl, atribuidas ya a un cacique indígena, ya al mismo Fernando Franco, las cuales merecieron ser conservadas en uno de esos maravi-

llos libros de coro que engalanan aún los archivos de algunas de nuestras catedrales. Se trata de dos plegarias a la Virgen María, una en forma de *motetey* otra en forma de *villancico*, conservadas entre obras de Palestrina, Alfonso Lobo, Juan Esquivel y Pierre Colin en el Códice Valdés, hoy lamentablemente perdido.

Veamos ahora el panorama de la música de México en el siglo XVII novohispano.

Dentro de nuestra historia, el siglo XVII resulta menos conocido y valorado que otras épocas. Octavio Paz afirma: "Hay dos versiones populares de la historia de México, y en las dos la imagen de la Nueva España aparece deformada y disminuída, como una proyección de nuestras deformaciones[...] Es claro, —continúa diciendo— aunque la opinión oficial, por una aberración mental y moral se niegue a aceptarlo, que hay mayores afinidades entre México Independiente y la Nueva España, que entre ambos y las sociedades prehispánicas [...] porque los elementos novohispánicos son los más numerosos y decisivos, puesto que entre ellos se encuentra el idioma, la religión y la cultura".

El siglo XVII, una época "estática y decadente" según algunos es, según otros, brillante y decisiva en la historia del México nuevo.

Un "luminoso siglo XVII" le llama el padre Alfonso Méndez Plancarte; un "virreinato de filigrana" le denomina el maestro Alfonso Reyes; una "edad de oro de la pintura mexicana" le proclama con enorme razón don Manuel Romero de Terreros.

El siglo XVII es el siglo que, pasadas las empresas de conquista material y de afianzamiento de las instituciones, con las aportaciones de diferentes razas "se empieza a formar una nacionalidad en lenta e incontenible fermentación" junto con un "sentimiento de grandeza".

Este siglo —"el más desconocido e incomprendido de todo nuestro proceso histórico"—, fue, en palabras del historiador venezolano Mariano Picón Salas, una época de extraordinaria vitalidad ya que, por lo menos en lo que toca a la nueva España fue un siglo de grandes realizaciones pictóricas y poéticas, de plasmación y florecimiento del sistema cultural escolástico que correspondía por necesidad histórica a esa



fase de nuestra cultura; el siglo que vio los primeros empeños científicos de nuestra historia nueva.

El siglo XVII fue también el siglo de las pintorescas mascaradas donde las clases sociales se diluían para mezclarse en un solo espíritu festivo; el siglo de los certámenes poéticos, herencia de la Arcadia europea, pero seguramente también herencia de aquellos concursos poéticos organizados por Nezahualcōyotl dos siglos antes.

Para más abundancia, el siglo XVII, el siglo de Juan Ruíz de Alarcón y de Sor Juana, es el que vio nuestra ciudad de México, centro político religioso de la Nueva España, engalanada con palacios de cantera y tezontli, de vistosos balcones con rejas de hierro labrado primorosamente e iglesias platerescas y barrocas luciendo artesonados de oro y cúpulas brillantes bajo el sol; un siglo lleno de personajes pintorescos y leyendas sugestivas, rescatadas para nosotros por las plumas de don Luis González

Obregón, don Artemio de Valle Arizpe, don Manuel Orozco y Berra, don Joaquín García Icazbalceta y otros.

Pues bien, sobre ese pintoresco panorama del siglo XVII novohispano que he intentado evocar, la música tiene un lugar muy destacado, digno de atención.

Nuestro siglo XVII no fue solo un siglo de oro de la pintura, de la arquitectura y de las letras barrocas: también lo fue de la música vocal polifónica. ¿Porqué esta afirmación?.

Recordemos primero que la sociedad novohispánica fue una sociedad dependiente de un estado de régimen patrimonialista, muy centralizado en la cual el poder político era compartido entre la institución eclesiástica y el gobierno civil representado por el virrey y la Real Audiencia. En esta sociedad todo estaba regido por la iglesia y la corte virreinal, las cuales, aún protegiendo los particularismos de los diferentes grupos sociales, apoyándose mu-

tuamente imponían los modelos de la cultura aristocrática europea en los distintos aspectos de la vida social e individual. Por ello es fácil comprender que la expresión musical de mayor significación era la que se utilizaba para solemnizar la vida religiosa y cívica del virreinato, como se puede constatar en las crónicas y relaciones de los eventos sociales de la capital novohispana.

Se debe precisamente al cuidado y la protección que puede brindar una institución tan bien organizada como la iglesia el hecho de que podamos ahora tener y rescatar una cantidad importante de esa música, conservada en los archivos catedralicios y conventuales, a pesar de los avatares de nuestra historia política y la ignorancia e incuria que han caracterizado a no pocos eclesiásticos y funcionarios públicos, quienes, especialmente a partir de las Leyes de Reforma, teniendo el compromiso de cuidar y conservar alguna parte de nuestro patrimonio artístico e histórico puesto bajo su autoridad, lo han descuidado o malbaratado.

Pues bien, en base a esos testimonios guardados en los archivos de algunas de nuestras catedrales más antiguas, con todo y lo mermado que se encuentran actualmente, podemos afirmar que el siglo XVII en la Nueva España fue una "edad de oro de la música vocal polifónica", pues se dio un gran florecimiento de ésta, manifestado principalmente en dos vertientes: la música litúrgica en lengua latina, de elaboración contrapuntística y de carácter grandioso y solemne en su mayoría, la cual se utilizaba para dar esplendor y embellecer la celebración de la misa y el oficio de las abundantes fiestas del calendario religioso, y la música que ahora llamaríamos "paralitúrgica", de ritmo más marcado y de carácter más ligero y desenvuelto, cantada en lenguas vernáculas como el español, el portugués, el gallego, el nahuatl, o en la jerga particular de los negros, y que muestra una sensible influencia de la música popular.

Ejemplos de la música "litúrgica" son: los motetes, las misas, los himnos, los responsorios, las lamentaciones, las pasiones de Semana Santa y los salmos.

Ejemplo de la música "paralitúrgica" son los villancicos, las chanzonetas, las jácaras, los tocotines, las

ensaladas, etcétera, que, sin formar parte del ritual, se incluían en las celebraciones litúrgicas.

Esta música solía tener acompañamiento instrumental como apoyo para mantener la correcta entonación. Los instrumentos, ordinariamente de viento, duplicaban las partes de las voces, apoyados a su vez por el órgano que tocaba el conjunto de armonía resultante. Solo en los tiempos litúrgicos de Adviento y Cuaresma estaba prohibido el uso de los instrumentos, incluso del órgano; pero se utilizaba de todos modos —y con mayor razón— el *bajón*, especie de fagot, para apoyar el conjunto coral. Es significativo que varios de los maestros de capilla notables, cuyos nombres han trascendido el tiempo, hayan sido bajoneros u organistas, o ambas cosas a la vez.

Los documentos donde aún se conserva esta importantísima herencia musical del virreinato novohispano son de tres clases. En primer lugar, los libros llamados “de coro” que son libros gigantescos y voluminosos, con hojas de pergamino o de papel, con cubiertas de madera forradas de cuero, ornamentados por fuera y por dentro con filigranas doradas, viñetas policromadas, elegantes letras capitulares, y un bello —y muchas veces exquisito— dibujo musical; confeccionados por artesanos especializados en cada aspecto del trabajo librario como el dibujo musical, el texto, la ilustración, el coloreado, la encuadernación, etcétera.

De esos libros, unos contienen la música de todas las partes de la misa y del oficio para todos los días del año litúrgico en el llamado *canto llano*; otros, la música polifónica de que se ha hablado. En éstos últimos, las partes de las voces del coro se hallan repartidas en ambas páginas del libro abierto. En la página izquierda las partes de las voces agudas, arriba la voz femenina y abajo la masculina; en la página derecha las partes de las voces graves, igualmente colocadas; alrededor de ellos se agrupaba el coro para cantar.

En segundo lugar, los llamados “libros de partes”, que son pequeños cuadernillos para uso individual, donde se encuentran las partes de las voces por separado, de un pequeño número de obras.

Por último, la música polifónica

virreinal se encuentra también en hojas sueltas que contienen las partes de las voces o los instrumentos, por separado, de una sola obra musical.

La música que se encuentra en estos viejos documentos está escrita en el sistema de notación llamada “mensural” utilizado en el Renacimiento, por lo cual es necesario “traducir” esos signos a la notación de la música actual para que pueda ejecutarse y ser escuchada de nuevo. Esto requiere el paciente y concienzudo trabajo de un buen equipo de musicólogos especializados en paleografía musical.

Y, ¿quiénes fueron los creadores y artífices de toda esa riqueza musical?

Los libros de coro, las actas de los cabildos catedralicios y otras fuentes documentales nos revelan los nombres de algunos de esos compositores: Pedro Bermúdez, Gaspar Fernández, Juan Gutiérrez de Padilla, Juan García de Céspedes, Francisco Vidales, Miguel Mateo de Dallo y Lana, maestros de capilla de la Catedral de Puebla; Juan de Lienas, maestro de capilla del Convento de la Encarnación de la Ciudad de México; Juan Hernández, Antonio Rodríguez de Mata, Luis Coronado, Fabián Pérez Ximéno, Francisco López Capillas, José de Loaysa Agurto y Antonio de Salazar, maestros de capilla de la Catedral de México; Juan Matías, indio zapoteca, Mateo Vallados, maestros de capilla de la Catedral de Oaxaca.

Todos ellos, cuyas vidas transcurren entre fines del siglo XVI y principios del XVIII, fueron hábiles compositores y ejecutantes, que abordaron con igual competencia y versatilidad tanto la música litúrgica como la no litúrgica.

De algunos existen más obras que de otros, como es fácil deducir, pero ello no demerita su competencia y su talento, aún si se les compara con los compositores europeos más reconocidos de su época. Todos ellos pertenecen ya a nuestra historia cultural.

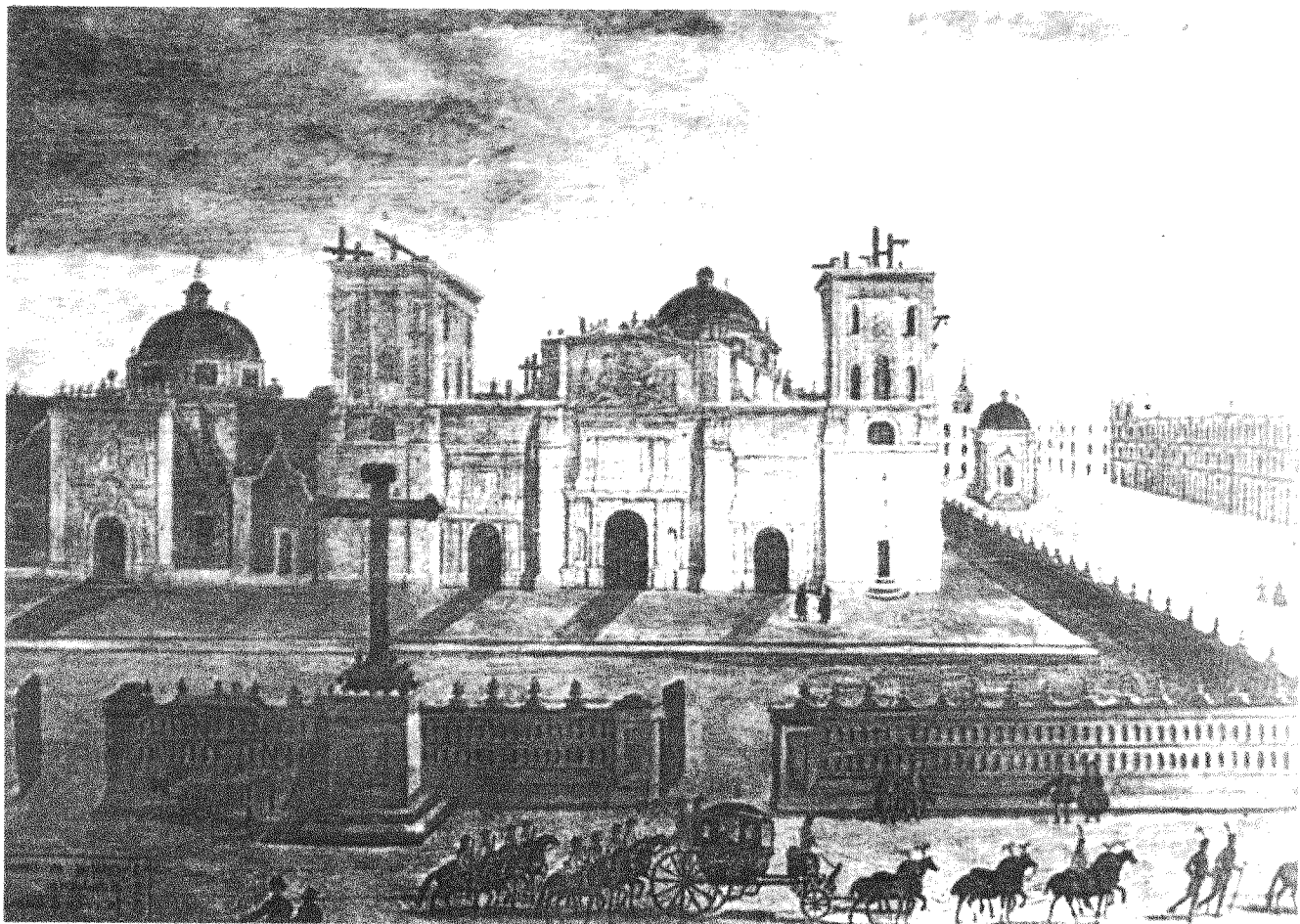
Se sabe que cuatro de los compositores mencionados: José de Loaysa y Agurto, Mateo Vallados, Miguel Mateo de Dallo y Lana y Antonio de Salazar, pusieron música a varios de los villancicos que Sor Juana compuso para las catedrales de México y Puebla. Algunos de los compositores

antes mencionados fueron nativos de México, como Francisco López Capillas, Juan Matías, Juan García de Céspedes y Francisco Vidales. Otros fueron extranjeros, españoles la mayoría, avecinados en la Nueva España: solo Gaspar Fernández fue portugués. Se tienen muy pocos datos biográficos de ellos, y de algunos no se conoce ni el lugar de origen ni las fechas de nacimiento y muerte.

Con todo, sería muy prolijo hablar de los méritos artísticos de estos músicos. Permítanme por esta vez, destacar solo dos figuras, sin que esto se interprete como menosprecio para los demás: Francisco López Capillas y Juan Matías.

El indio zapoteca Juan Matías, nativo de San Bartolomé Coyotépec, o Zaapeche, en Oaxaca, vivió entre los años 1618 y 1666 o 1667. Fue nombrado *bajonero* de la capilla musical de la Catedral de Antequera el 27 de marzo de 1642, y maestro de capilla de la misma, el 1º de junio de 1655, sucediendo a Juan de Ribera. Según el cronista dominico Francisco de Burgoa, la habilidad de Juan Matías para la música era tan extraordinaria, que el maestro de capilla Juan de Ribera, su antecesor, intentó llevarlo a España para presentarlo en la corte ante el rey Felipe IV. Al final del capítulo 39 de su crónica sobre la nación zapoteca escribe fray Francisco:

“... en un lugar se llama San Bartolomé, por su patrón, y en su lengua Zaapeche, muy conocido por la viveza de sus vecinos y grandes músicos eclesiásticos; aquí nació un indio de tan grande voz y destreza, que por cosa rara le llevaba el Maestro de capilla a presentar al Rey nuestro Señor, que Dios tiene, aún siendo el indio de veinte años, y por no haber aquel año flota se volvieron del puerto; y muerto este maestro de capilla de Catedral, por común aclamación lo concertaron por Maestro, habiendo grandes y eminentes músicos de México y de Puebla que habían venido en pretensión del oficio, y se reconoció en el indio ventaja tan grande en componer música de tanto arte, y tan suave, que ninguno halló medio para oponerse a él, y duró en el gobierno del coro de esta catedral, tocante al canto, cerca de 15 años en que floreció como eminencia en voces y ministriles, porque desde el órgano hasta el menor instrumento tocaba él como si fuera músico de



aquel solo. Murió antes de los cincuenta años, con sentimiento general de todos..."

La crónica menciona también algunos ejemplos de la abundante música compuesta por él, de la cual se conocen apenas dos obras: un *villancico* al Santísimo Sacramento y un *Stabat Mater*.

Francisco López Capillas fue el primer gran compositor nativo de América, nacido en la ciudad de México alrededor de 1608. Probablemente de niño fue cantor del Coro de Infantes de la Catedral de México, y quizá discípulo del maestro de capilla Antonio Rodríguez de Mata. No se sabe nada de su niñez, ni de su juventud, ni de su preparación musical. Estuvo adscrito a la capilla musical de la Catedral de Puebla como bajonero, cantor y organista, bajo la autoridad de Juan Gutiérrez de Padilla, entre los años de 1641 y 1648.

Desde ese mismo año fue organista de la Catedral de México, y maestro de la capilla de la misma desde 1654 hasta su muerte, ocurrida en 1674. Se conservan de él en los archivos de las catedrales de México,

Puebla y Oaxaca, en el Museo Nacional del Virreinato y en la Biblioteca Nacional de Madrid, cerca de 50 obras, entre misas, motetes, salmos, magníficats, himnos, etcétera.

En sus obras Francisco López muestra una gran maestría en el manejo del contrapunto, lo mismo que una gran imaginación, y la tendencia a plasmar por medio de la música los detalles simbólicos y descriptivos de los textos.

Francisco López fue suficientemente conocido y apreciado en su tiempo, como lo demuestra el hecho de haber sido nombrado maestro de capilla de la Catedral de México sin el acostumbrado examen de oposición, o el haber sido solicitado por el virrey Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Albuquerque para componer una misa a cuatro coros —o sea, a 16 voces por lo menos—, para solemnizar la primera dedicación de la Catedral —aún sin terminar— en 1656; y más aún, para que un libro de coro con obras suyas fuese llevado a España, lo que causó gran confusión acerca de su origen después de tres siglos.

Por ello es inexplicable la circunstancia de que dos personajes

tan connotados en la capital del virreinato como Francisco López y Sor Juana, tan cercanos por la religión y por el arte tanto como por los lugares que frecuentaban, parecen no haberse conocido nunca, ni siquiera por referencias.

Francisco López, aparte de ser el maestro de capilla de la Catedral era también sacerdote, como muchos de los músicos y los personajes notables de la época. Entre la corte virreinal y el personal de la Catedral había contacto cercano y continuo, pues el virrey y su corte asistían con regularidad a los oficios religiosos.

Cuando Juana Inés Ramírez de Asbaje ingresó en el palacio virreinal como dama, en 1664, Francisco López era ya el reconocido y respetado maestro de capilla de la Catedral desde hacía diez años. Para 1669, cuando profesó Juan Inés en el convento de San Jerónimo, habían pasado casi cinco años de saber de él, de oír su música tanto en los oficios religiosos como en los "conciertos de capilla" que él dirigía, incluso de verlo y tratarlo de cerca como gran "diletante" de la música que ella fue. ¿Porqué entonces no se encuentra ninguna mención de él en ninguna

de sus obras, como sucede por el contrario con Sigüenza y Góngora, o con otros personajes no tan cercanos a ella como el famoso padre Kino o el jesuita alemán Athanasius Kircher?. Si Sor Juana dedica todo un soneto al desconocido padre Diego de Ribera por haber hecho un panegírico de la Catedral de México en su segunda dedicación —solemnizada también con la música de Francisco López— ¿porqué ni siguiera compone un pequeño dístico con motivo de la muerte del compositor?

Ojalá y algún día tengamos respuesta.

Cuando afirmo e insisto en que el siglo XVII novohispano fue una “época de oro” de la polifonía vocal, esto no significa que no existieran otras formas de expresión musical, como la música instrumental tanto cortesana como popular, la canción de carácter lírico y el romance, la música teatral y la música bailable, que, en parte traídas de España y en parte heredadas del pasado prehispánico, servían para amenizar la convivencia social, festejar determinados acontecimientos de interés común, o deplorar algún grave suceso.

En cuanto a la música bailable de uso popular se pueden mencionar danzas como la zarabanda, de influencia negra, originaria de México, de donde fue llevada a Europa e incluida por los músicos dentro del esquema de la *suite* barroca; el canario, el cardador, el tocotín de origen náhuatl, el turdión, el puertorrico, etcétera. En la corte virreinal debió haber también músicos selectos que ejecutaran en el clavicémbano, el arpa o la vihuela la música de la madre patria, siempre dulce de evocar para los colonos españoles. Esta incluiría las apreciadas *glosas* y *diferencias* (variaciones) de canciones de moda, a veces improvisadas directamente sobre el instrumento por algún músico sobresaliente; o bien, las viejas danzas basadas en bajos obstinados como la xácara, la folia, la “vaca” y el pasamezzo, o también la seguidilla, el fandango, la pavana, ese baile que imitaba los movimientos del “pavo de Indias” (el guajolote), que convirtió a Hernán Cortés en el personaje de moda cuando éste la bailó en la corte de Carlos V, quizá más que la conquista de México.

Pero de todo lo antes dicho solo nos quedan las referencias: la música

no se ha conservado. Los únicos testimonios de la música instrumental del virreinato que se conocen hasta ahora son tres libros del siglo XVIII; uno, un cuaderno incompleto y deteriorado que contiene piezas para teclado de autor desconocido, porque faltan las páginas donde debería estar su nombre; un tratado para guitarra de Juan Antonio Vargas y Guzmán, y un libro de tientos para órgano del compositor español Joseph de Torres. Como de ordinario los libros de música instrumental no formaban parte de los archivos catedralicios sino de archivos personales de los autores o de sus deudos, siempre estuvieron expuestos al extravío, la dispersión y la pérdida irremediable.

Ya se ha dicho que los conventos, las catedrales y las iglesias importantes tenían su propia *escoleto*, o sea, su propia escuela de música, donde se formaban los cantores, los organistas, los “ministriles” o instrumentistas, los maestros de capilla, los compositores, e incluso los constructores de instrumentos musicales. Allí se enseñaba el “canto llano” y el “canto de órgano”, éste es, el canto tradicional de la iglesia conocido como “canto gregoriano”, y la polifonía.

Pero es necesario aclarar que estas instituciones, sobre todo las que dependían de catedrales importantes, conventos y universidades, no solo adiestraban a sus pupilos en la música práctica. En aquella época la preparación del músico implicaba el conocimiento profundo de la teoría musical según los más grandes tratadistas, desde Boecio y Casiodoro hasta Glareano, Zarlino, Ramos de Pareja, Francisco de Montanos. Todos estos tratadistas, con diferentes matices, estuvieron influenciados por las doctrinas de Pitágoras y de Platón acerca de la “armonía de las esferas” como manifestación del orden divino del cosmos.

Fue una de las ideas heredadas del Renacimiento. En el siglo XVII, como desde el siglo anterior en Europa, en la Nueva España se siente un interés erudito por la especulación musical, manifestado no solo en el estudio de los tratados, sino en la creación de las mismas obras musicales. La música de Francisco López es una prueba de ello. Este interés por la especulación musical tendrá sus mejores e inauditos logros en

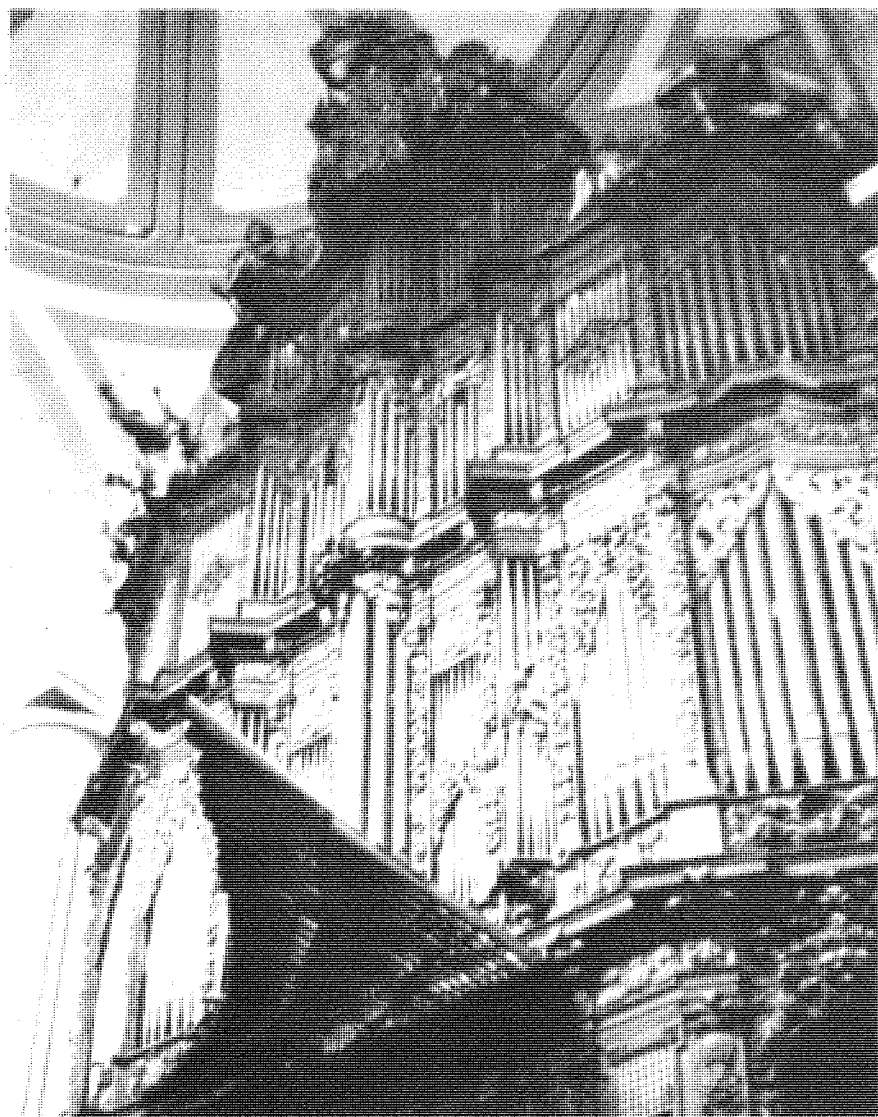
algunas obras cumbres de la música barroca europea como *El clavecín bien temperado*, *La pasión según San Mateo*, *la Misa en si menor*, *la Ofrenda musical* o *el Arte de la fuga*, de Juan Sebastián Bach.

La teoría de la “armonía de las esferas”, puesta de moda en el Renacimiento, enunciada por Pitágoras siete siglos antes de Cristo y reafirmada por Platón, tuvo su aval en los descubrimientos astronómicos de Copérnico, Tico Brahe, Galileo y Juan Kepler, entre los siglos XV y XVII. Se basa a su vez en la teoría de las “correspondencias” entre diferentes elementos, entre los cuales impera el orden y la proporción, y así mismo la “correspondencia” entre estos elementos y los sentidos, de los cuales el oído es el principal órgano que percibe la “correspondencia universal”. Porque la *belleza*, según esta teoría, no es otra cosa que la proporción que ordena bien unas partes con otras (o una relación ordenada entre elementos bien proporcionados), y nada puede representar mejor a la belleza que la música.

Los verdaderos músicos, tanto en el Renacimiento como en el período barroco de la cultura occidental, no eran los simples ejecutantes de una partitura musical, sino los creadores, que, como filósofos de la música, se esforzaban por captar la “armonía de las esferas” y plasmar ese orden cósmico en las estructuras sonoras de la música, basadas siempre en relaciones matemáticas que son las que sustentan y explican el orden del universo. La conjunción de la sabiduría musical basada en el dominio de la teoría, y la habilidad práctica, aunadas a una fuerte sensibilidad, caracterizaron siempre a los músicos geniales, llámense Ockeghem, Palestrina, Luis de Victoria, Francisco López, Bach, Beethoven, o Schönberg.

La misma Sor Juana es un ejemplo de ese interés erudito por la música que hubo en su época. Ella era, por su natural curioso e inquisitivo, una inteligente/conocedora de la teoría musical, aprendida en un tratado muy célebre en el siglo XVII, llamado *El Melopeo y Maestro*, de Pietro Cerone, autor a quien cita también Francisco López Capillas en su *Declaración de la Misa*.

Sor Juana, a quien sus contempo-



ráneos eligieron por sus conocimientos musicales, trató incluso de escribir otro tratado de música que ella denominó *El Caracol*, el cual quedó apenas iniciado. Dice Sor Juana en un romance dedicado a la Condesa de Paredes:

... empecé a hacer un Tratado
para ver si reducía
a mayor facilidad
las reglas que andan escritas.

En él, si mal no me acuerdo,
me parece que decía
que es una línea espiral,
no un círculo, la *Armonía*.

Y por razón de su forma
revuelta sobre sí misma,
lo intitulé *Caracol*,
porque esa revuelta hacía.

También hubo quienes creyeron que Sor Juana misma componía la música de sus propios villancicos. Ciertamente Sor Juana tenía a su cargo en el Convento de San Jeróni-

mo la enseñanza de la *solmización* (que no del solfeo), del canto y la danza, por lo que el convento gozaba de renombre. También intervenía en las representaciones que se hacían con cierta frecuencia, en las que se recitaban poemas, se cantaba y se bailaba. Y no se diga su participación en el canto del oficio con todas las religiosas de su comunidad.

En su poema *Primero Sueño*, cuando evoca a las Parcas en una visión dantesca, dice, utilizando términos musicales que resaltaré de aquí en adelante en cursivas:

... éstas, con el parlero
ministro de Plutón un tiempo,
ahora
supersticioso indicio al agorero,
solos la no canora
componían *capilla* pavorosa,
máximas, *negras*, *longas*, entonando,
y *pausas* más que voces, esperando
a la torpe *mensura* perezosa
de *mayor proporción* tal vez, que el
viento
con flemático echaba *movimiento*,

de tan tardo *compás*, tan detenido,
que en medio se quedó tal vez
dormido.

En la imposibilidad de citar todos los pasajes de los poemas de Sor Juana en que hace gala de sus conocimientos musicales, séame permitido concluir este discurso con otros fragmentos del romance citado anteriormente, y el villancico del segundo nocturno de los maitines de la fiesta de la Asunción de la Virgen, compuesto por Sor Juana en 1676 para la Catedral de México.

En el romance dedicado a la condesa de Paredes, Sor Juana se disculpa por no haberle enviado el libro de música solicitado por aquella, el Tratado inconcluso llamado *El Caracol*:

De la Música un Cuaderno
pedís, y es cosa precisa
que me haga a mí *disonancia*
que me pidáis *armonías*.

¿A mí, Señora, *conciertos*,
cuando yo en toda mi vida
no he hecho cosa que merezca
sorarme bien a mí misma?

¿Yo, arte de *composiciones*,
reglas, *caracteres*, *cifras*,
proporciones, *cantidades*,
intervalos, *puntos*, *líneas*,

quebrándome la cabeza
sobre cómo son las *sismas*,
si son cabales las *comas*,
en que *tono* se divida?

Si el *semítono incantable*
en *número par* estriba,
a Pitágoras sobre ésto
revolviendo las cenizas;

Si el *diatésaron* se debe
por *consonancia* tenida,
citando una *Extravagante*
en que el papa Juan lo afirma;

si el *temple* en un *instrumento*,
al hacerlo necesita
de hacer participación
de una *coma* que hay perdida;

si el *punto de alteración*
a la *segunda* se inclina,
más porque ayude a la letra
que porque a las notas sirva;

si el *modo mayor perfecto*
en la *máxima* consista,
y si el *menor* toca al *longo*;
cuál es *áltera* y cuál *tripla*;

si la *imperfección* que causa

a una nota otra más chica,
es *total*, o si es *parcial*,
esencial o *advenediza*; ...

si el *diapasón* y el *diapente*
el ser *perfectas*, consista
en que ni menos ni más
su composición admita; ...

si a dos *mensuras* es toda
la Música reducida,
la una que mide la voz
y la otra que el tiempo mida;

si la que toca a la voz,
o ya *intensa*, o ya *remisa*,
subiendo o bajando, el *Canto*
Llano solo la ejercita; ...

si la *proporción* que hay
del *Ut* al *Re* no es la misma
que del *Re* al *Mi*, ni el *Fa Sol*
lo mismo que el *Sol La* dista:...

que aunque es *cantidad* tan tenue
que apenas es percibida,
sesquiocava o *sesquinona*
son *proporciones* distintas;

si la *Enarmónica* ser
a práctica reducida
puede, o si se queda en ser
cognición intelectual;

si lo *Cromático* el nombre
de los colores reciba
de las teclas, o lo vario
de las voces añadidas;

y en fin, andar recogiendo
las inmensas baratijas
de *calderones*, *güiones*,
claves, *reglas*, *puntos*, *cifras*,

pide otra capacidad
mucho mayor que la mía,
que aspire en las catedrales
a gobernar las *capillas*.

El villancico IV del segundo nocturno del oficio de maitines de la fiesta de la Asunción de la Virgen, en el que Sor Juana presenta a la Virgen María como una maestra de capilla, conocedora de todos los secretos de la música, contiene abundantes términos de la ciencia musical, como el romance anterior, pero también en él aparecen los términos musicales utilizados como símbolos de conceptos religiosos:

¡Silencio, atención,
que canta María!
Escuchen, atiendan,
que a su voz divina,
los vientos se paran
y el cielo se inclina.
¡Silencio, atención,
que canta María!

Hoy la *Maestra Divina*
de la *Capilla Suprema*
hace ostentación lucida
de su sin igual destreza:

Desde el *ut* del *Ecce ancilla*,
por se el más bajo empieza,
y subiendo más que el *Sol*
al *La* de *Exaltata* llega...

En especies musicales
tiene tanta inteligencia,
que el *contrapunto* de Dios

dio en ella la más *Perfecta*.

No al *compasillo* del mundo
errado, la voz sujeta,
sino a la *proporción* alta
del *compás Ternario* atenta.

Las *Cantatrices* antiguas,
las Judiques, las Rebecas,
figuras *mínimas* son,
que esta *Máxima* nos muestran.

Dividir las *cismas* sabe
en tal *cantidad*, que en Ella
no hay semitono incantable,
porque ninguno *disuena*.

Y así, del *género* halló
armónico la *cadencia*
que, por estar destemplado
perdió la Naturaleza.

Si del mundo el *frigio modo*
de Dios la cólera altera,
blandamente con el *torio*
las divinas iras tiemplan...

Por los signos de los Astros
su voz entonada suena,
y los angélicos coros
el *contrabajo* le llevan.

La Iglesia también, festiva,
de acompañarla se precia,
y con sonoras *octavas*
el sagrado son aumenta.

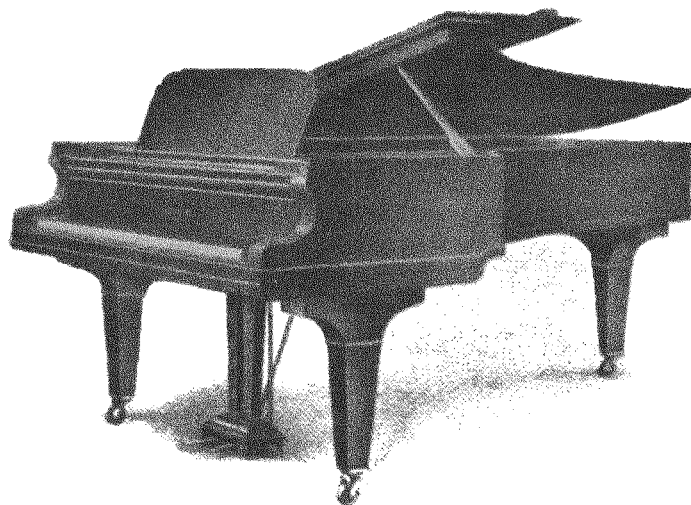
Con *cláusula*, pues, final,
sube a la mayor *alteza*,
a gozar de la *Tritona*
las *consonancias* eternas.

BIBLIOGRAFÍA

- BROTHERS, Lesters D. "Francisco Lopez Capillas: First Great Native New World Composer. Reflections on the Discovery of his Will". En: *Inter-American Music Review*, Vol. X, N°2, 1989.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. 4ª ed., México: Porrúa, 1977. (Col. "Sepan cuantos..." N°100)
- ESTRADA, Jesús. *Música y músicos de la época virreinal*. México: SEP, 1973. (Col. sep-setentas N° 95)
- GUZMÁN BRAVO, J. Antonio y Robert Stevenson. *La música de México. Periodo virreinal* / Julio Estrada, ed.-. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1986.
- LARA C, Juan Manuel. *Francisco López Capillas, Obras*, Vol. I. México: CNCA-INBA-CENIDIM, 1993.
- MENDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Poetas Novohispanos. Segundo Siglo (1621-1721)*, Parte primera. México: UNAM, 1944. (Biblioteca del Estudiante Universitario, N°43).
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- PICÓN SALAS, Mariano. *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- REYES, Alfonso. *Letras de la Nueva España*. 4ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1986. (Col. Popular N° 317)
- ROJAS GARCIA DUEÑAS, José. *Temas literarios del virreinato*. México: Miguel Angel Porrúa, ed., 1981. (Col. Tlatolli N° 8)
- STEVENSON, Robert. "El más memorable de los maestros indígenas". En: *Heterofonía*, N°61, Vol. XI, julio-agosto, 1978.
- TRABULSE, Elías. *El círculo roto*. México: Fondo de Cultura Económica-SEP, 1984. (Col. FCE, Medio Siglo 1931-1981)
- TROWELL, Bryan. "El renacimiento temprano". En: *Historia General de la Música*. Vol. 2 / Alec Robertson y Denis Stevens, directores, trad. de Aníbal Froufe, 2ª ed. Madrid: Alpuerto-Ediciones Ismo, 1977.

La escuela pianística mexicana*

POR
OTTO MAYER-SERRA



Cuando el investigador, en posesión de los principales datos sobre el carácter y la función de la música romántica universal, se acerca a la producción mexicana correspondiente, se encuentra en lo que Samuel Ramos ha llamado “un campo lleno de vaguedades”.

“A su mirada —continúa diciendo¹— se ofrecerá un acervo de obras hechas por mexicanos en las cuales no podrá discriminar cualidades originales que autoricen a proclamar la existencia de un estilo vernáculo. Y, sin embargo, cuando existen obras, su falta de originalidad no quiere decir que el pueblo donde han aparecido carezca de una cultura propia.”

La opresión y explotación que sufrió el pueblo mexicano desde el tiempo inmemorial, repercutieron tan hondamente en su cultura musical, que durante el siglo XIX, las substancias de una cultura propia se hallaron destiladas y enrarecidas hasta tal grado, que apenas trascendieron a una realidad perceptible. Las obras musicales escritas durante este período histórico son de inspiración netamente europea y trabajadas, en una

imitación esclava, sobre los moldes italianos, y posteriormente, franceses y alemanes.

Aparte una corta floración de óperas italianas, debidas a autores mexicanos, su campo principal fué la producción para piano. Aunque no se llegó a la creación de un estilo de piano de rasgos propios, la escuela pianística tuvo, no obstante, una gran importancia para la futura evolución histórica, puesto que significó el único elemento de tradición musical en el siglo XIX, que conduce, en línea recta, de Felipe Larios, Tomás León, Melesio Morales y Julio Ituarte, a Ricardo Castro, con una ramificación muy importante en Felipe Villanueva y Ernesto Elorduy, los cultivadores de la “danza” para piano; con estos últimos está relacionado, tanto espiritual como estilísticamente, la primera gran figura del moderno nacionalismo musical, pianista como los anteriores: Manuel M. Ponce.

No nos detendremos a analizar, obra por obra, esta producción pianística anterior a Ponce, por la sencilla razón de que, con muy pocas excepciones, ofrece un interés muy escaso, y de que, además, ha caído actualmente en el más completo olvido. Su valor musical es exiguo; su valor universal, nulo.

No nos puede sorprender —después de todo lo explicado anteriormente— que, por su estilo, toda esta música de los pianistas mexicanos, producida durante el siglo XIX, pertenezca al género de salón, hasta que, a

* Tomado con autorización de: Mayer-Serra, Otto. “La escuela pianística mexicana”. En: *Panorama de la música mexicana: desde la independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México, 1941. pp. 74-93.

¹ Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura de México*. 2da ed. México, 1938. p. 7

partir del último decenio de dicho siglo, Ricardo Castro introdujo en el arte pianístico de su país las características de la escritura concertante. Mientras que en Europa, el género "salonesco" tuvo la función consabida de categoría inferior a la gran música romántica, dicho género constituyó en México la única forma de expresión musical. Ello explica, junto con los motivos aludidos, por el hecho de que no solamente no se efectuó la formación de una capa suficientemente amplia de élite social, sino que la sociedad y la cultura de México independiente no tuvieron tradición en qué basarse para desarrollar sus propios medios de expresión. La aristocracia vienesa produjo, favoreció y comprendió los genios de un Haydn o de un Beethoven; cuando llegó la hora histórica de liquidación de su predominio jerárquico dejó, con el recuerdo de una gloriosa tradición cultural, una riqueza substancial de bienes musicales, que la sociedad burguesa tomó por modelo y se apresuró a igualar, enriquecer y, si fuera posible, superar. En México, en cambio, presenciarnos un mecanismo histórico, caracterizado por un proceso de "destrucción continua y sustitución de culturas, en vez de un crecimiento y una evolución normales de un período a otro".² Cuando se realizó la emancipación de España, las nuevas fuerzas progresivas por un lado se encontraron ante un vacío, y, por el otro, se empeñaron en romper toda ligazón espiritual e ideológica con los vestigios del sistema colonial, el cual, por su parte, no había contribuido a la formación de un patrimonio cultural autóctono. Durante varios decenios, todos los esfuerzos de la joven República estuvieron absorbidos por la lucha dirigida hacia la formación de la nacionalidad política. Con la victoria definitiva de Juárez, en 1867, pareció que se iba a formar, por fin, una élite social y espiritual, basada en el grupo de intelectuales selectos que se dieron perfectamente cuenta de las necesidades culturales del país. Pero esta fase —"el único período decente en la historia de México y su único período progresivo"³— sólo se extendió a lo largo de muy pocos años, a la par que las terribles conmociones que había sufrido el país impidieron la cristalización de cuantas tentativas se habían emprendido para cimentar las bases de la cultura mexicana; así, por ejemplo, se intentó en reiteradas ocasiones, con un empuje y un entusiasmo admirables, la creación de Academias Literarias y Conservatorios de Música, cuya existencia tuvo una duración efímera. Todas las ambiciones elevadas quedaron aisladas y desconectadas entre sí, sin posibilidad de continuación, y se estrellaron ante la anarquía y el caos reinantes.

Aquella sociedad sin cabeza espiritual —"sociedad mutilada sin cesar, sin un rayo de sol que alumbrara su cima", como escribió en alguna ocasión Justo Sierra⁴— no ofreció a sus músicos un clima adecuado para producir un arte poderoso, de alcance universal. Lo que les llegó y fué objeto de su impulso creador, fueron junto con la ópera italiana, los despojos del romanticismo europeo, en forma de la música de salón —el único valor musical

que se cotizaba en la sociedad mexicana de entonces.

Una recopilación de algunos títulos de obras escritas por los principales compositores que nacieron durante la primera mitad del siglo XIX,⁵ y examinadas por nosotros, nos dará una idea más concreta de su producción musical para piano o voz y piano.⁶

- Felipe Larios (n. 1817). *La Margarita*, polka; *La Campana de San Juan*, nocturno poético; *El Mexicano*, vals; *El Obsequio filial*, canción; etcétera.
- Aniceto Ortega (n. 1823). *Invocación a Beethoven*; *Elegía a Jacobo*; *Romanza sin palabras*; *Elegía*; *Un Pensamiento*; *El Canto de la Huilota*; *Amor e Inocencia*; *Luna de Miel*, romanza; *Luna de Miel*, mazurca; *Enriqueta*, vals; *Vals brillante*; *Recuerdo de Amistad*; *Victoria*, polka marcial; *Marcha Zaragoza*; *Marcha Potosina*; *Marcha Riva Palacio*; *Lore*, vals inédito; etc.
- Luis Baca (n. 1826). *La Jenni y La Julia*, polkas; *La Afflitta*, polka-mazurca; etc.
- Tomás León (n. 1826). *El Ahazar*, schottisch; *Porqué tan triste* y *Las Gotas de rocío*, nocturnos; *Sara y Una flor para ti*, mazurcas; *Pensamiento poético*; *Mirando el Cielo*, capricho melódico; *Dolor profundo*, capricho sentimental; *Siempre alegre*, polka de concierto; *Danzas habaneras*; *La Amistad*, vals; *La ilusión y Amar sin Esperanza*, canciones; etc.
- Melesio Morales (n. 1838) *Un Sueño en el Mar*, capricho elegante; *Lejos de la Patria*, ensueños; *Flores y Recuerdos*, nocturno romántico; *Un Canto en el Destierro*, rêverie; *Marcha Juárez*; *¡Mírame mis ojos!*, adagio; *La primera Comunió*n, meditación religiosa; *Preludio y Fuga*; *Cumplimiento*, humorada musical; *Notre Dame de Lourdes*, oración musical; *Sombras celestes*, pensamiento; *Canto de Amor*, fantasía poética; *Lola*, melodía sentimental, *A Bertita (Ricordo)*, instante musicale; *Gentille pensée*; *¿Sabes lo que es amar? -Es vivir loco*, fantasía poética; *¡Ayes del Alma!*, poesía musical; *Les Arpe degli Angeli (pensiero elegante)*; *Ai canto Dell'amor, el ciel sonide (sic)*, fantasía poética; *Sierra mojada*, danza habanera; *La india frutera*, ocho piezas para niños; *Netzahualcoyolt*, vals elegante; transcripciones y caprichos sobre óperas de Marchetti, C. Gomes, Thomas, Verdi, etc. *Las dos Purezas*, para bajo o contralto y piano; etc.
- Julio Ituarte (n. 1845) *La Aurora*, capricho elegante; *Las Travesuras de Fito*, danza; *Humorada*, dancica; *Pérlas y Flores*, fantasía-mazurca; *La Ausencia*, romanza sin palabras; *L'Artiste meurt*, poesía musical; *Azucena y Violeta*, hojas de álbum; *Rompe-pianos*, capricho-polka; *El Bouquet de Flores*, colección de 100 danzas habaneras; transcripciones de óperas de M. Morales, Robaudi, Arrieta, Verdi, Suppé, Bizet, Marchetti y Campana; etc.

Toda esta producción "salonesca" se inició, pues, en el decenio de la muerte de Elízaga (m. 1842) —el último representante del clasicismo vienes en México—, y se extendió hasta la entrada del nuevo siglo. Como se puede observar, predominaron en la obra de los compositores "salonescos" de la primera generación las formas

2 Vasconcelos, José. "The Latin-American Basis of Mexican Civilization". En: *Aspects of Mexican Civilization*. Chicago, 1926. p. 4

3 Ibid., p. 56

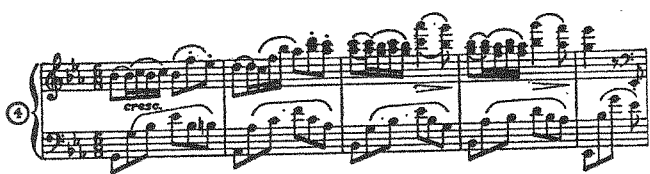
4 Sierra, Justo. *Evolución política del pueblo mexicano*. México, 1940. p. 247

5 Con excepción de las obras "folkloristas", de las cuales hablaremos más adelante.

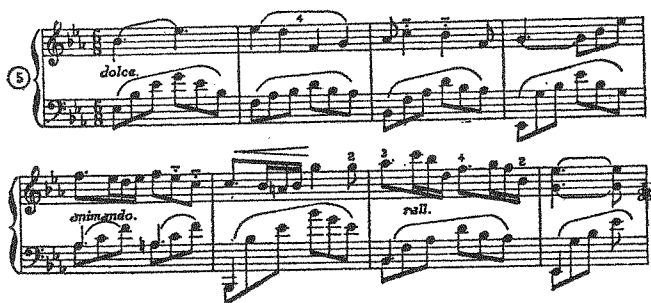
6 No figurará aquí el nombre de Cenobio Paniagua (n. 1821), dedicado, casi exclusivamente, a la producción de música religiosa y yoperística.

de danzas, mientras que, a partir de Morales, se nota una preferencia marcada por las transcripciones de óperas y por los títulos más genuinamente románticos, a semejanza de los que nos son familiares por las piezas de Chopin, Schubert y Liszt. Pero quien buscara detrás de estos títulos poéticos, muchas veces de una petulancia excesiva, la existencia de un auténtico romanticismo musical en el estilo de las obras respectivas, se vería totalmente defraudado. La estrecha relación de amistad existentes, por ejemplo, entre Melesio Morales e Ignacio Altamirano y la estancia de aquél en Europa, le pusieron perfectamente al corriente del poderoso romanticismo literario —el francés, alemán e inglés—, cuya influencia sobre la literatura mexicana del siglo pasado se encuentra en todas sus manifestaciones poéticas, literarias y periodísticas. Como los grandes músicos románticos, Morales igual que León y Ituarte, gusta encabezar sus piezas pianísticas con unos versos, a veces de su propia musa, otras de Lamartine, Musset u otros grandes poetas europeos. Pero, con excepción de algunos pasajes rarísimos, la elevación poética de los versos programáticos y de los títulos sugestivos no se halla correspondida por una inspiración musical análoga.

Lo que da a toda esta producción su carácter de uniformidad desesperante, es el hecho de que la retórica del aria operística determinó o, si se quiere, inficionó la escritura melódica hasta en sus más menudos floreos. El público mexicano supo imponer a sus músicos el gusto reinante, determinado por el único factor que suscitó su pasión por la música: la ópera italiana. Esta imposición, a la par con la complacencia absoluta de los compositores en esta materia, les fué sumamente perjudicial, puesto que invariablemente el mismo clisé melódico les había de servir para la expresión musical de los más diversos argumentos poéticos y ambientales. Así, el mismo tipo de frase melódica caracteriza (en la *Egloga* de Ituarte) un ambiente bucólico:



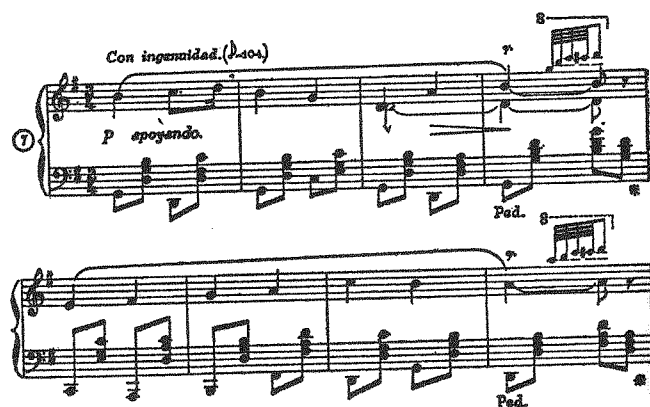
y un sentimentalismo amoroso, como la pieza titulada *Lola*, de Morales:



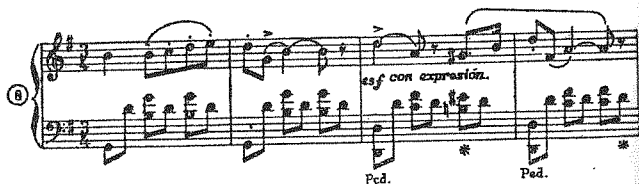
misma fraseología operística es aprovechada para *Dolor profundo*, de Tomás León,



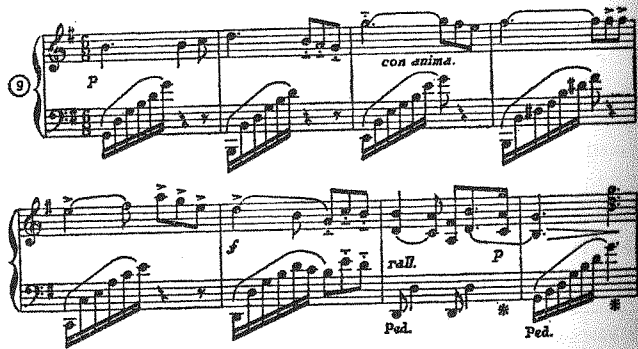
como inspira a Melesio Morales, ya para el tema "ingenuo" de su "capricho elegante" *Un sueño en el mar*,



ya para uno de sus "ensueños" melancólicos, *Lejos de la patria*,



o para dar expresión a un sentimiento de devoción religiosa, como lo demuestra la "oración musical" *A notre Dame de Lourdes*:



El lenguaje armónico de estos maestros patentiza un esquematismo no menor que el melódico; en general, está basado en el cambio alterno de la tonalidad mayor



■ Tomás León



■ Aniceto Ortega

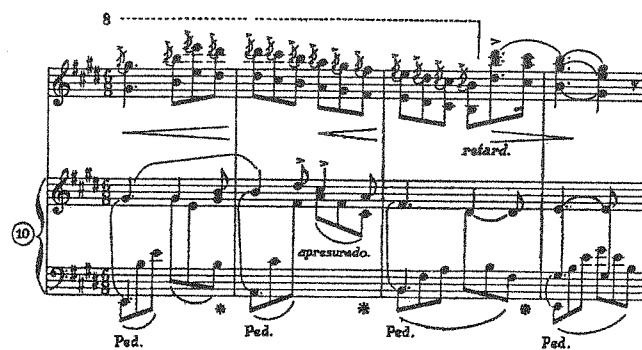


■ Ernesto Elorduy

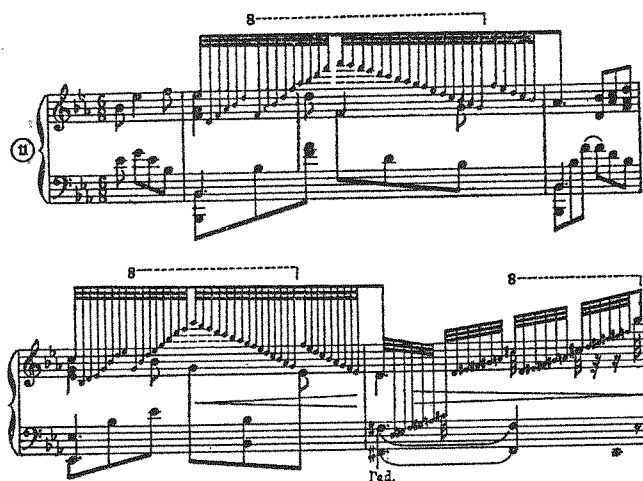
y menor, y de la tónica y la dominante, esta última con sus acordes de séptima y hasta de novena. Las formas utilizadas son sencillas; predomina la tripartita del aria, muchas veces con un introducción lenta. El aspecto más interesante de todo este género es, indudablemente, el técnico. Su virtuosismo pianístico, en realidad, es sumamente rudimentario y no afectado, en absoluto, por las innovaciones, debidas, en este terreno, a los grandes románticos europeos. Las ornamentaciones virtuosistas que utilizaron los compositores mexicanos no llegaron a las combinaciones dificultosas de los Gottschalk y Thalberg, dignificadas en la escritura pianística de Liszt, sino que se atuvieron más bien a las fórmulas sencillas de los Asher, Sidney Smith, Wallace, Hüntten, Henry Herz y Labitzki, cuyas obras fueron ampliamente divulgadas en México. Este virtuosismo ornamental ejerció notablemente influencia sobre la evolución del estilo romántico en tanto que precipitó el descubrimiento y la explotación de nuevas combinaciones sonoras y el afianzamiento, en la conciencia musical de los oyentes, del cromatismo armónico que se apoderó cada vez más del lenguaje musical. Lo que llama la atención es el hecho de que, entre las transcripciones de trozos operísticos y las piezas originales para piano, no se nota apenas una diferencia marcada en cuanto a su realización técnica, sus estructuraciones formales y el perfil de sus melodías. Pero precisamente a través de estas transcripciones fué llevado a la música pianística un elemento formal, que posteriormente fué convertido en principio estructural de sus poemas musicales, por Liszt; nos referimos al procedimiento corriente de presentar una y la misma melodía en diversas atmósferas sonoras, a través de múltiples recursos instrumentales. Este procedimiento se desarrolló por sí mismo cuando los compositores, entre ellos el propio Liszt en su primera época, insistieron en presentar una melodía operística reiteradas veces; para no cansar al público, la dieron en cada repetición un ropaje sonoro diferente. En el desarrollo de la técnica pianística influyó, además, el modelo operístico, transcrito, arreglado o fantaseado, en su forma sonora

original, de modo que los compositores se esforzaron por transponer al piano los efectos orquestales y vocales. No hay que olvidar que el piano fué entonces un instrumento moderno, cuyas posibilidades técnicas sonoras estaban aún en camino de ser experimentadas y descubiertas.

Melesio Morales debe su prestigio extraordinario, en primer lugar, a su facultad preeminente de asimilar estas nuevas realizaciones sonoras. No despreciaba, como veremos, las ricas posibilidades que ofreció la combinación de dos melodías, en este caso, los dos temas de su "nocturno romántico" *Flores y recuerdos*:



El segundo tema (*cantando*) aparece aquí como "voz interior" —a estas "voces interiores", Liszt y Schumann solían confiar en varias ocasiones sus ideas melódicas más inspiradas—; en su "invención" influyó probablemente la necesidad de transportar al piano una melodía de ópera, cantada por el tenor o por la contralto. El italianismo operístico del último ejemplo no es menos evidente que el que ofrece un pasaje del *Primer capricho elegante*, con una larga introducción lenta en estilo recitativo, del mismo compositor, que ilustra, a la vez, uno de sus recursos virtuosistas más frecuentemente utilizados, la sucesión de acordes arpegiados y escalas rápidas:



Nuevamente sorprende en esta última pieza la discrepancia observada entre su título y su contenido musical: esta amplia curva melódica, de un movimiento reposado y contemplativo, no corresponde, en ningún aspecto, al carácter "caprichoso", intentado y prometido con esta composición. Lo mismo se puede decir de multitud de otras piezas de esta corriente, como en particular de la titulada *¿Sabes lo que es amar?—Es vivir loco...*, del mismo Morales; la exaltación romántica de su título está expresada igualmente por una melodía meditativa que debe interpretarse según las indicaciones dinámicas de su autor, ya *suavemente* o *dolce sordino*, ya en un fino *delicatissimo*. En la segunda parte, el tema aparece envuelto en acordes arpegiados, perfectamente diatónicos; es decir: que no entra en su estructura armónica ningún cromatismo, ninguna disonancia, como factores de excitación emocional.

Este antagonismo nos parece un indicio de que los compositores del romanticismo mexicano estaban más avanzados ideológica que técnicamente. Se comprende que las inquietudes del siglo romántico no les eran ajenas, pero que aún no disponían de los medios musicales para expresarlas en su arte. Las nuevas fuerzas espirituales, creadas e impulsadas por el movimiento político de vanguardia, no llegaron a invadir el terreno musical; el ambiente social reinante pesaba demasiado sobre la ideología estética y la personalidad de los compositores. Esta llegó a expresarse sólo en muy contadas ocasiones; entre éstas podemos señalar el principio de la "humorada musical" *Cumplimiento*, de Melesio Morales:



la cual nos revela, aunque muy discretamente, la melancolía del mestizo, a través de una dulce melodía en terceras y sextas, el delicado cromatismo de sus apoyaturas y los románticos saltos de sextas de su línea melódica.

Pero, en general, las obras creadas por la escuela pianística mexicana son hasta tal punto parecidas entre sí, que sería difícil hablar de un estilo personal que hubieran creado sus diferentes representantes.

Durante los largos decenios de su predominio, que cubrió un período histórico de más de medio siglo, no se puede observar una evolución estilística, ni de una generación a otra, ni dentro de la producción de los distintos compositores. Esta afirmación no exceptúa a Melesio Morales, que fué quien más hábilmente asimiló la música de salón europea, pero sin evolucionar, a pesar de que alcanzó una edad de más de setenta años (m. 1909). Sería realmente aventurado querer averiguar si una de estas piezas de piano es de Felipe Larios, de Tomás León o de Melesio Morales, o si fué escrita en 1845 o en 1895. Forzosamente, su estilo se convirtió en un elemento retrógrado, conservador e incluso reaccionario, de un efecto nocivo para el progreso musical en México. Que ello llegó efectivamente a la conciencia de las nuevas generaciones de músicos, ya fué apuntado por nosotros al hablar, en un capítulo anterior, de las óperas de Melesio Morales.

Este estancamiento de la evolución musical, inevitable por el estado peculiar de la sociedad mexicana, no se habría producido si el estilo concertante se hubiera introducido en la música pianística con una anticipación de medio siglo. Lo intentó un solo compositor mexicano: Aniceto Ortega, el más inteligente de todos; pero no logró imponerse y hacer escuela. Aparte de que el ambiente aún no era propicio para señalar nuevos rumbos, la poca repercusión musical que tuvo la obra de Ortega fué motivada también por el hecho de que era un médico eminentísimo y sumamente atareado, con una multiplicidad de intereses intelectuales. Como era natural, la composición fué relegada, en la vida de Ortega, a los pocos momentos de ocio que le permitieron sus otras ocupaciones.

Aniceto Ortega fué un entusiasta de Weber y de Beethoven, lo cual no impidió que sus melodías tuvieran, en muchos pasajes, el sello inconfundible del italianismo convencional. Pero, al mismo tiempo, reflejan el brillante tecnicismo del autor de la *Invitación a vals*, y en alguna ocasión, el patetismo poético de Beethoven. No tenemos ninguna noticia de que las *Sonatas* para piano de éste hayan llegado a México antes del último cuarto de siglo, o sea después de la muerte de Ortega (1857). Pero lo que sí sabemos es que Ortega, junto con su amigo Tomás León, interpretó en el piano a cuatro manos (*sic*), en un concierto de la Sociedad Filarmónica, el *Andante* de la *III Sinfonía*, de Beethoven. Este hecho notable ocurrió hacia fines del sexto decenio del siglo XIX, unos cuarenta años después de la muerte de Beethoven y pocos años antes de que Melesio Morales ofreciera, por primera vez, una audición sinfónica de varias obras beethovenianas. Poco después del concierto ofrecido por Ortega y León, éste se juntó con Julio

7 Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*, vol. II, 2da. ed. México, 1895. pp. 401-402.

Ituarte, para interpretar, igualmente en el piano, un trozo de la *V Sinfonía*. Estos años son un dato importante en la historia musical en México, por haberse iniciado entonces los primeros contactos entre músicos y el público con el arte de Beethoven, que constituyó, como es sabido, uno de los puntos de partida más esenciales del romanticismo musical. El gran crítico Bablot comprendió perfectamente el alcance histórico de este acontecimiento, cuyas repercusiones, es necesario confesarlo, no fueron de efecto inmediato. La crítica que escribió Alfredo Bablot en esta ocasión es tanto más interesante cuanto nos da una información excelente y bien vista de la vida musical de su época, que confirma en todos sus detalles el panorama que de ella trazamos en estas páginas, y nos facilita, a la vez, un retrato vivaz de dos de los más prestigiosos compositores:



La música clásica está poco cultivada en México; es de deplorarse; uno de estos días, cuando *Deus nobis haec otia faciet*, algo se dirá aquí sobre este asunto interesante. La Comisión de conciertos, con el laudable objeto de ir familiarizando a sus consocios con esa clase de música, ha acordado que cada sábado se ejecute, cuando menos, una pieza de los inmortales maestros Haendel, Bach, Haydn, Clementi, (*sic*), Mozart, Dussek (*sic*), Beethoven o Mendelssohn; esta es una prueba más del constante afán de la Sociedad Filarmónica, por practicar el precepto de Horacio, que es la divisa que ha adoptado: reunir lo útil a lo agradable.

Mencionar a los señores León y Ortega como intérpretes del *andante* de Beethoven, equivale a decir que la ejecución de este trozo fué perfecta. Ese *Tomás León* es el primer pianista mexicano: para conocer lo mucho que vale es preciso haberle visto junto a Lubeck y después con Pfeifer, que ambos lo estimaban altamente, y con quienes tocaba días enteros en unión fraternal; para apreciar todo su mérito, es preciso verle descifrar con una facilidad sorprendente las más complicadas composiciones, en las reuniones dominicales de la Sociedad; es preciso verle ejecutar todo el repertorio de Hummel, Liszt, Thalberg, Prudent, Gottschalk, Dohler, Dreyschock, de toda la pléyade de los grandes pianistas modernos.

En cuato a Aniceto Ortega... ¡Ah!, de éste os hablaré próximamente con detención, con conciencia, dejando todo afecto, toda simpatía, toda adhesión a un lado; —os diré los títulos que tiene a la admiración de los amantes del arte; os revelaré sus inmensos y trascendentales trabajos; sus profundos conocimientos como armonista, sus doctas teorías sobre la técnica musical; sus estudios físico-matemáticos sobre las vibraciones sonoras; sus indagaciones complejas sobre la ciencia de la música—; todo lo que pienso de él os lo diré aun cuando deba —ese sabio y ese artista— velarse la faz, ruborizado de tanto elogio merecido, pero bien pálido de seguro, en parangón de tanto y tanto mérito.

No exageró este culto musicógrafo: Ortega fué, indudablemente, el más despierto de los compositores de su generación, con la auténtica inquietud espiritual del creador y una visión elevada de las posibilidades futuras que ofrecía el arte de su país. Sus pocas obras de piano, que hemos examinado, se apartan muy considerablemente, con todos sus defectos convencionales, del esquema tedioso que caracteriza en general la producción de sus colegas coetáneos. Tomemos como ejemplo el principio de su vals *Recuerdo de amistad*, realizado en un chispeante espíritu weberiano:

Comparando estos pocos compases con los innumerables vals que fueron escritos en México, se pone de relieve inmediatamente el talento emancipado de su autor. Como todas estas piezas, el vals de Ortega está basado igualmente en el esquema armónico tradicional. Así, el tema pasa de la tónica a la dominante, para concluir el primer período de ocho compases nuevamente en la tónica; pero ya en el segundo período se ve la mano del armonista fino, al intercalar entre la tónica y la dominante el acorde del segundo grado, en su primera inversión (compases 11-12). Esta conducción armónica no tiene, desde luego, nada de particular; pero cuando tenemos presente el esquematismo armónico de los demás vals de autores mexicanos, construídos, casi sin excepción, sobre el cambio alterno invariable de tónica y dominante, comprendemos por este solo detalle que nos encontramos con la figura de Aniceto Ortega ante una personalidad muy superior a las de sus contemporáneos.

No menos ingeniosa es la elaboración musical de este principio de vals. El tema alterna, en un juego gracioso, entre las dos manos, circunscribiendo las notas del acorde perfecto del primer grado, hasta que sólo en el tercer compás las dos manos se unen para insistir, en acordes llenos, sobre el de séptima de dominante. De este modo resulta un contraste muy bien calculado, de un equilibrio perfecto y lleno de interés. Otro rasgo significativo del buen gusto del autor es el hecho de que no se desgasta en utilizar los mismo efectos; al volver, al final de nuestro ejemplo, al acorde de dominante, lo realiza en una forma nueva e insospechada. Lo mismo se puede decir de los siguientes compases, que figuran en esta misma pieza:



El característico primer golpe rítmico en el acompañamiento de vals (en la mano izquierda) se da por oído y substituído por una pausa; lo único que queda son los dos acordes sobre los tiempos débiles. El *pianísimo* indicado en la partitura y la trasplantación de todo este

pasaje a las regiones agudas del piano, producen un efecto deliciosamente flotante.

Esta misma preocupación por elaborar de un modo más original los tópicos armónicos corrientes, lo demuestra la combinación de tres ritmos diferentes en el siguiente pasaje de su pieza titulada *Un pensamiento*.

El principio de su *Elegía*, en cambio, recuerda la escritura beethoveniana, y es de un lirismo típicamente romántico:

Si se puede hablar de que hubo un romanticismo musical en México, Aniceto Ortega debe reivindicar indudablemente el derecho a ser considerado como su representante más genuino. Pero sus esfuerzos, como tantos otros, quedaron aislados y sin continuación. Había de aparecer una nueva generación, con un bagaje ideológico distinto, para que la música mexicana se emancipara del lastre de la tradición "salonesca" e italianizante. Antes de poder recobrar la conciencia de su propia personalidad nacional, los compositores mexicanos habían de apropiarse todos los adelantos técnicos y expresivos de la música universal. La época porfiriana abrió el país a la industrialización con métodos modernos y el capital extranjero. Por el mismo cauce llegaron a México los procedimientos de las músicas francesa y alemana, que habían, entre tanto, desplazado la hegemonía italiana en el arte musical europeo. Los campeones de esta nueva fase fueron Gustavo E. Campa y Ricardo Castro.

Como la obra musical de las generaciones anteriores, la suya fué más bien de re-creación que de verdadera originalidad. Pero el grado de su sensibilidad asimiladora era más completo y más perfecto de lo que se había conocido hasta entonces. La falta de una personalidad creadora de nuevos valores, en estos dos estimables

maestros, tuvo la consecuencia irremediable de que su producción musical no perdurara, exceptuando, tal vez, el *Vals Capricho*, de Castro, que sigue atrayendo, en alguna ocasión, a los jóvenes pianistas mexicanos. Campa fué un admirador frenético y amigo personal de Saint-Saëns y Massenet; su veneración por el lirismo francés fué tan incondicional que sus propias obras parecen escritas por un compositor francés. El caso de Ricardo Castro, en cambio, es muy diferente. Con él se incorporó a la música pianística en México la escritura de los grandes maestros románticos del piano, desde Chopin y Schumann hasta Franz Liszt. Castro era un pianista acabado, el cual obtuvo grandes éxitos en los conciertos que dió durante su estancia en Europa.

En su extensa producción musical, dedicada en primer lugar a su instrumento preferido, abundan los valeses e *impromptus*, polonesas y caprichos, *suites* y mazurcas, nocturnos y variaciones. La agilidad del estilo shumanniano, las fórmulas chopinianas y la técnica de Liszt fueron aprovechadas por Castro con una habilidad, una elegancia y un buen gusto admirables. Gracias a su labor, la música mexicana compensó de un golpe un retraso de más de medio siglo. Debido a su ejemplo, se había establecido, de una vez para siempre, una comunicación continua entre el continente europeo y su patria mexicana. Pero también en él debía culminar la extranjerización del arte musical mexicano. Los compositores que le siguieron por esta senda, como Julián Carrillo, Rafael J. Tello y otros, sólo lograron aportar nuevos elementos europeos —el estilo de Wagner y de Strauss, o el impresionismo francés—; pero sin lograr con ello un arte genuino y representativo. Con Castro, la época de la imitación de los valores musicales ajenos había concluído. La cultura mexicana, arraigada en las esencias populares y vernáculas, había reclamado, entre tanto, sus derechos inalienables.

El nacionalismo musical había nacido en México. ■

Repertorio de obras para piano de Ricardo Castro Herrera

POR
MARÍA DE LOURDES REBOLLO GARCÍA

Ricardo Castro Herrera (1864-1907), nació en la ciudad de Durango, capital del Estado del mismo nombre. Cuando apenas contaba con 6 años, inició sus estudios musicales con el maestro Pedro H. Ceniceros. A los 13 años se trasladó con su familia a la Ciudad de México, y en 1879, ingresó al Conservatorio Nacional de Música, inscribiéndose en la cátedra de Piano de Juan Salvatierra y en la de Armonía de Melesio Morales. En 1881 aprobó el «1er. curso de perfeccionamiento de piano» con el maestro Julio Ituarte, y para 1882 terminó sus estudios en el Conservatorio. A sus escasos 16 años fue enviado por el gobierno federal a la Exposición Internacional de Nueva Orleans, y más tarde, en 1884 y 1885 regresó a tocar en varias ciudades de Estados Unidos, obteniendo sus primeros éxitos como pianista de concierto. En 1895 formó la Sociedad Filarmónica Mexicana, que tenía como objetivo principal impulsar y difundir la música de concierto.

Después de vivir en México durante algunos años, Castro se trasladó a Europa en diciembre de 1902, becado por el gobierno mexicano. En su último año en México fue pensionado por Rafael Reyes Spíndola, director del periódico *El Imparcial*, para realizar una gira nacional. Ofreció treinta conciertos en diecisiete ciudades del interior del país y dos conciertos en la capital antes de su viaje a Europa. Para fines de 1902, Castro ya era conocido a nivel nacional.

Durante su residencia en Europa entre 1903 y 1906,

estudió en París con la famosa pianista Teresa Carreño (1853-1917) y visitó Italia, Alemania, Austria y Bélgica. Se perfeccionó en el piano, compuso varias obras de gran envergadura y dió algunos recitales con obras propias en París (1903-1904) y Amberes (1904-1905). Varias de sus

obras fueron editadas en Francia y Alemania. Castro regresó a México en 1906 y un año más tarde fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música.

La obra de Castro puede dividirse en dos etapas: obras escritas antes de 1903, fecha de su viaje a Europa, y obras escritas entre 1903 y 1907, fecha de su fallecimiento. A la primera época corresponden el *Vals capricho*, los *Aires nacionales*, el arreglo del *Himno nacional*, y algunas danzas, así como una vasta producción sobre todo en el género de salón: *impromptus*, *polonesas*, *mazurkas*, *popurrís* sobre motivos operísticos, entre otros. De la segunda época, la más importante, merecen especial mención dentro de la literatura pianística *Dos estudios de conciertos*, *Op. 20*,



los *Seis preludios*, el *Vals de concierto*, la *Tarantela*, y sobre todo su *Concierto para piano y orquesta*.

Como compositor, se le debe la introducción en el estilo pianístico mexicano de la escritura concertante europea (Chopin, Schumann y Lizt).

Ricardo Castro es sin duda uno de los mejores compositores del siglo XIX en México, quizá el mejor, y el primer concertista mexicano de categoría universal.

Repertorio de obras para piano

El repertorio de obras para piano de Ricardo Castro que a continuación se describe, no representa la totalidad de piezas escritas para este instrumento en la vasta producción musical de este compositor. Las obras aquí señaladas son parte de la tesis *Bibliografía de música mexicana para piano en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música* que presenté en 1987, para obtener el título de «Licenciado en Piano» en la ENM de la UNAM. Esta Bibliografía reúne la obra de 117 compositores de la totalidad del acervo de partituras para piano de música mexicana existente, hasta ese momento, en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música. Debido a la gran cantidad de material que encontré, opté por estudiar la obra de más de 40 compositores y agregar en un apéndice el listado alfabético de las fichas correspondientes a la totalidad de la

obra del resto de los compositores, dejando el campo abierto para una investigación futura. Aunque cualquier tipo de organización podría resultar arbitraria, decidí ordenar las obras por lenguaje musical: I. *Lenguaje tradicional romántico* (segunda mitad del siglo XIX); II. *Lenguaje tradicional romántico* (primera mitad del siglo XX); III. *Lenguaje moderno* y IV. *Lenguaje contemporáneo*. Para una fácil y rápida referencia, las obras de cada compositor se encuentran ordenadas alfabéticamente en fichas bibliográficas comentadas. Estas fichas incluyen datos como: ediciones, dedicatorias, antecedentes, rasgos generales de la obra y grado de dificultad.

El listado que aquí se publica incluye cerca de 65 obras para piano de Ricardo Castro, pertenecientes al acervo de la Biblioteca de la ENM.

■ Castro, Ricardo. *Aires nacionales mexicanos: Capricho brillante*, Op. 10. México: A. Wagner y Levien, Sucs.; 1912. (16) pp.

Castro compuso esta obra ca. 1882, cuando tenía 18 años. Se encuentra la mezcla de ritmos binarios y ternarios, como la combinación simultánea de melodías populares en contrapunto.

La obra comienza después de 27 compases de introducción con el sonécito "El payo", que después de 20 compases monta sobre brillantes arpeggios con gracia y finura en alarde de virtuosidad pianística; continúa con los sonécitos "El guajito", "El atole", "El perico" con vistosas y difíciles cadencias. "La pasadita", un poco más elaborada, con 25 compases de introducción y su cadencia, que luego se va enriqueciendo con variaciones que se avivan con el movido ritmo del "Jarabe". Al final el alegre "Zapateado", compuesto con transformaciones temáticas de elementos anteriores, que alcanzan un clímax pianístico con gran virtuosidad. Difícil.

■ *Amor filial: Fantasía poética para piano*, Op. 4. México: Manuscrito original; junio 4 de 1880. (8) pp. *Moderato* 4/4 en Reb Mayor, como introducción para continuar en *Andante* 3/4, con una melodía en octavas. Enseguida *larghetto con gran espressione* 6/8 en Sol Mayor, y luego tempo primo, en Re Mayor, con un gran final "fff martellato" en octavas con manos alternadas. Utiliza muchos rasgos virtuosísticos. Moderada dificultad.

■ *Apassionato*, Op. 8 No. 1. Véase *Trois pensées musicales*.

■ *Ballade en sol mineur*, Op. 5. Leipzig: Friedrich Hofmeister; (s.f.). (16) pp.

En la portada se encuentra un sello de Rafael Lizalde Leal, Durango, México, diciembre 31 de 1902.

Moderato a piacere 9/4 en sol menor con un tema de introducción en notas largas y arpeggios rotos, para pasar al *andantino*, con una melodía sencilla en la mano derecha, que después aparece en la mano izquierda en octavas con

indicación de "marcato ff". Enseguida *poco animato*, donde utiliza una melodía en la mano izquierda acompañada por terceras descendentes y escalas; luego *poco meno* para llegar al clímax "Grandioso", "fff molto marcato" en Sol Mayor, con un final en octavas paralelas ascendentes "strepitoso fff". Difícil.

■ *Barcarolle*, Op. 30 No. 2. Véase *Deux pièces intimes*.

■ *Barcarolle*, Op. 37 No. 1 (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien, Sucs.; 1908. (4) pp.

Andantino con moto 9/8 en Fa Mayor. Forma ABA. Melodía interna en figuras de octavo acompañada por acordes en las voces extremas, después la melodía es presentada en la voz superior. En la sección intermedia *poco più*, utiliza una melodía en terceras acompañada por acordes rotos. Moderada dificultad.

■ *Berceuse*, Op. 26 No. 2. Véase *Valse arabesque*.

■ *Berceuse*, Op. 36 No. 1. (Obra póstuma). México: A. Wagner y

Levien, Suc's.; 1909 © 1908 (4) pp. También se encuentra otra edición en *El Mundo Ilustrado*, álbum musical, México, 1907, t. I, (3) pp. *Andantino con moto* 12/8, en Sol Mayor. Al pie de página aparece la siguiente nota: "Esta berceuse es muy melódica y de un intenso sentimiento poético. Debe interpretarse con gran delicadeza, con suave expresión de ternura y con un ritmo muy igual, principalmente en la primera parte. Después del primer motivo, aparece un segundo tema que debe tocarse con cierta pasión, marcando claramente el 'crescendo' indicado por el autor, procurando la suavidad desde la media fuerza hasta el 'fortissimo', para volver de nuevo al primer motivo. Se retardará un poco el tiempo en los últimos acordes 'pianissimo' que terminan la pieza". Muy moderada dificultad.

- *Los campos: Pastoral*, Op. 16. México/Hamburgo: A. Wagner y Levien; (s.f.). (5) pp.

En la portada se encuentra un sello de Rafael Lizalde Leal, Durango, México, diciembre 31 de 1902. *Andante tranquilo* 6/8 en Sol Mayor. Con una sección intermedia en Re Mayor. El primer tema con indicación de "pp dolcissimo e legatissimo", es presentado por la mano derecha a dos voces, con un acompañamiento sencillo. Moderada dificultad.

- "Canción sin palabras" en *El Mundo Ilustrado*, suplemento musical, México, (s.f.), (2) pp.

Andantino 6/8 en Sib Mayor, "Pon espresione". Melodía sencilla, principalmente en figuras de cuarto y octavo, en grados conjuntos, intervalo de tercera, y unísono en el acompañamiento. Indicaciones de: "con pasión", "appassionato accel", "dolce", etc. Muy moderada dificultad.

- *Caprice-valse*, Op. 1. Leipzig: Friedrich Hofmeister; 1901. (12) pp.

También se encuentra una edición, México: Casa Mexicana de Música "Angela Peralta"; (s.f.). (12) pp., y otra edición México: A. Wagner y Levien, Suc's.; (s.f.). (12) pp.

Tres secciones continene la obra, preparadas por una introducción y con una coda final "Grandioso". Estas secciones las conforman una

serie de valsos enlazados por rasgos virtuosísticos de uno al siguiente o sobre si mismos cuando se repiten. Juego dinámico. Exigencias en la articulación y el fraseo. Difícil.

- *Concierto pour piano avec accompagnement d'orchestre*, Op. 22. (Piano principal, Leipzig: Friedrich Hofmeister; (s.f.). (50) pp.

A la cabeza de la primera página se lee: "Exécuté pour la première fois aux Concerts de la Société Royale d'Anvers par l'auteur".

Aunque escrito en 1904, es representativo de la música romántica para piano del siglo XIX. Castro compuso y estrenó su *Concierto para piano* en Europa, 15 meses después de haber oído por primera vez el *Tristan* de Wagner. Esta obra revela influencias de Wagner, en sus progresiones armónicas y en sus timbres orquestales; pero también de Liszt, por sus fiorituras, candencias y modulaciones, además del uso del triángulo y de los dúos entre clarinete y piano o violonchelo y piano (tal como se encuentra en el primer concierto de Liszt). Siguiendo la técnica cíclica de éste, los movimientos están ligados entre sí, y sus diferentes temas vienen a ser transformaciones rítmicas y melódicas de los motivos que contienen el tema

inicial. El primer movimiento es un *Allegro moderato*, de tipo sonata; el segundo es un *Andante*, de forma tripartita; el tercero *Polonesa, allegro moderato*. La coda final está basada sobre temas del primero y tercer movimientos. Difícil.

- "Cuatro danzas: No. 1; No. 2." en *El Mundo Ilustrado*, álbum musical, México, (s.f.). (3) pp.

Escritas expresamente para *El Mundo Ilustrado*.

No. 1, *Allegretto*. Forma binaria. La primera sección en Re Mayor utiliza ritmos ternarios y binarios que presenta en ambas manos en movimiento paralelo y a intervalo de tercera. En la segunda sección en La Mayor, utiliza ritmo de habanera.

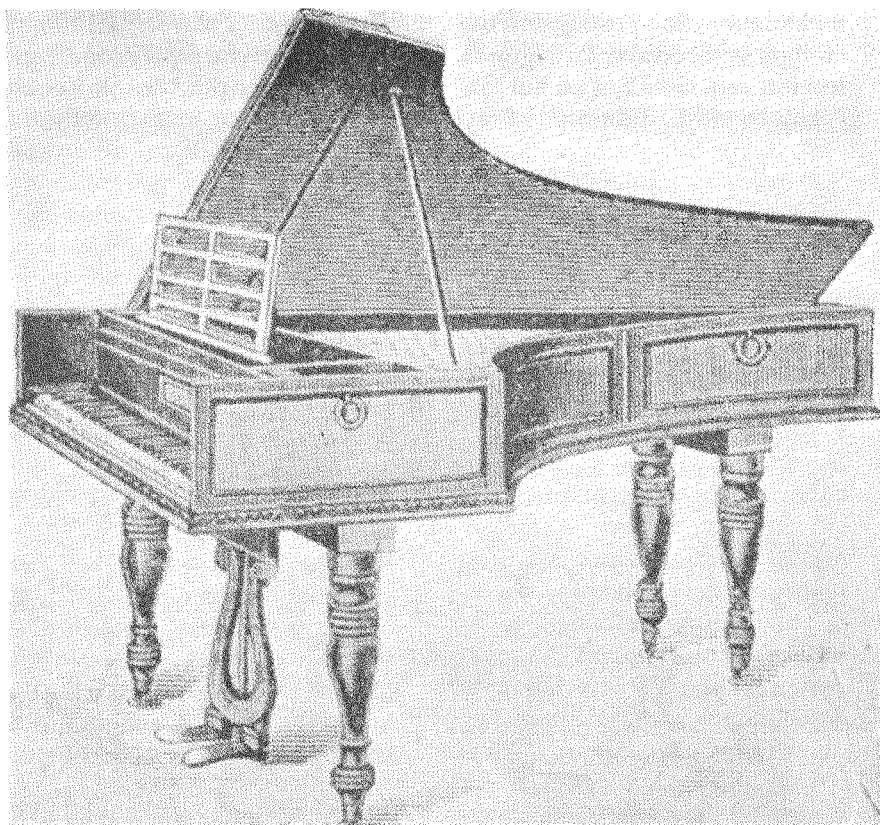
No. 2, *Allegretto moderato*. Forma binaria. La primera sección en Sol Mayor 6/8, con indicación "p ondeggiante" y la segunda sección contrastante en 2/4, con ritmo de habanera.

Muy moderada dificultad.

- *Cuatro danzas*. México: A. Wagner y Levien, Suc's.; 1906. 2 Cuadernos.

Cuad. I; *Coquetería; Declaración*. Cuad. II: *Si...; En vano*.

Cuatro pequeñas danzas de sólo dos páginas cada una; de forma binaria y con características semejantes a las danzas anteriores. Mo-



derada dificultad.

- *Chant d'amour = Love song = Liebeslied*. México: A. Wagner y Levien, Sucs.; 1902. (12)pp.

Moderato 6/4 en Si Mayor. Utiliza manos cruzadas. Melodía en voz intermedia, acompañada por acordes arpegiados y acordes rotos en la mano izquierda con saltos de clave de Sol a clave de Fa. Una segunda sección "dolcissimo, pp una corda", a tres voces con la melodía en la voz superior. "Cadenzas" como transición entre las secciones. Tercera sección "Grandioso", con indicaciones como: "ff e ben marcato il canto", "con gran sonorita", "sempre pedd". *Largamente* como coda final. Dificultad moderada difícil.

- *Danza de salón*. (obra póstuma). México: Enrique Manguía; 1911. (5)pp.

Moderato en Reb Mayor. Forma ABA. Utiliza la combinación de ritmos ternarios y binarios. Sección intermedia "Meno e ben sostenuto el tempo", en Solb Mayor y con indicación de "dolce, legato e molto espress". Presenta problema de sextas y octavas ligadas. Moderada dificultad.

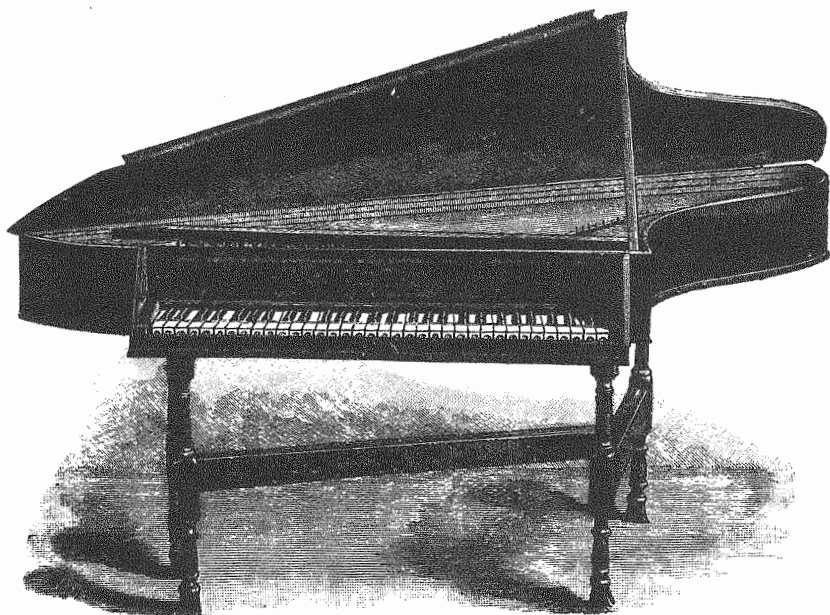
- *Danza frívola*. México: Enrique Manguía. 1911. (2)pp.

Pequeña danza de forma binaria. La primera sección *Moderato* 6/8 en sol menor, donde utiliza una melodía sencilla, principalmente en figuras de octavo. La segunda sección *poco meno* 2/4 en Sol Mayor, presenta dos motivos contrastantes: uno con indicación "pesante" y otro "p delicatamente", con terceras cromáticas y ritmo de habanera. Muy moderada dificultad.

- *Deux études de concert*, op. 20: No. 1, En fa# mineur; No. 2, En ut majeur. París: J. Hamelle; (s.f.). 2 cuadernos.

El primer cuaderno de (9)pp. y el segundo de (10)pp. Dedicatoria: "A monsieur Maurice Moszkowski".

Ambos estudios tienen una interesante forma bitemática, mezcla de rondó y sonata. Aunque en el aspecto armónico y melódico presentan similitudes con el lenguaje de Chopin, Castro introduce en sus estudios gran número de dificultades técnicas, sin dedicarse a alguna en particular, además de



agregar el término "de concierto", a diferencia de los estudios de Chopin que presentan una dificultad específica a vencer. Dificiles.

- *Deux impromptus pour piano*, Op. 28: No. 2, *En forme de polka*. Leipzig: Friedrich Hofmeister; 1906. (8)pp.

Pieza en La Mayor, con una introducción de 4 compases *allegretto con moto*, para continuar con el ritmo de *polka*, donde utiliza manos alternas, cruzadas e indicaciones de tenuto. Continúa con una sección en Fa Mayor, "Cantabile" (p cantando con *espressione*); enseguida "poco più," de solo 8 compases y con un motivo derivado del primer tema. *Più mosso ancora*, principalmente en seisillos de 16avos. y aunque continúa con armadura de Fa Mayor, toda esta sección es cromática. Nuevamente presenta el primer tema en La Mayor y una pequeña coda en ff. Dificultad moderada a difícil.

- *Deux morceaux de concert*, Op. 24: No. 1, *Gondoliera (Souvenir de Venise)*; No. 2, *Tarantella*. Leipzig: Friedrich Hofmeister; 1905. 2 Cuadernos.

El primer cuaderno de (7)pp. y el segundo de (10)pp.

No. 1, *Gondoliera (Souvenir de Venise)*. 9/8 en fa# menor. De forma bitemática; un primer tema en *allegretto moderato* y un segundo tema "cantabile", con coda en *poc più*. Difícil.

No. 2, *Tarantella. Allegro vivo* 6/8

en Re Mayor. Utiliza ritmos interesantes y armonías elaboradas, muy superiores a la literatura salonesca que reinaba entonces en México. Difícil.

- *Deux morceaux pour piano*, Op. 9: No. 1, *Valse intime*; No. 2, *Minuetto*. Leipzig: Friedrich Hofmeister; (s.f.). 2 Cuadernos.

El primer cuaderno de (5)pp. y el segundo de (8)pp.

No. 1, *Valse intime*. Amoroso en Lab Mayor. Muy moderada dificultad.

No. 2, *Minuetto*. *Moderato* en Lab Mayor, con sección "Cantabile" en Reb Mayor. Utiliza rasgos virtuosísticos. Difícil.

- *Deux pièces intimes pour piano*, Op. 30: No. 1, *Valse sentimentale*; No. 2, *Barcarolle*. México: Enrique Manguía; 1907. 2 Cuadernos.

Con (4)pp. cada cuaderno.

No. 1, *Valse sentimentale*. "Più tosto lento e molto espressivo", en Lab Mayor. Muy moderada dificultad.

No. 2, *Barcarolle*. Tranquilo 6/8 en Solb Mayor. Melodía sencilla, acompañada siempre por el motivo rítmico de cuarto y octavo. Presenta pequeños rasgos virtuosísticos.

Muy moderada dificultad.

- *Deuxième polonaise*. México: Enrique Manguía; 1911. (7)pp.

Con fuoco 2/4 en Mi Mayor. Forma ABA, con tres compases introductorios en octavas paralelas acentuadas, para iniciar el primer tema con indicación de "f brillante". Sección intermedia en La Mayor,

"Cantabile", a tres voces, con el ritmo de polonesa en la voz intermedia.

Gran coda final "fff e precipitato". Utiliza rasgos virtuosísticos, y problemas de articulación y fraseo. Difícil.

Véase también *Première polonaise*.

- *Dos danzas*. (Obra póstuma). México: A. Wagner y Leviern, Sucs.; 1908. (4)pp.

Dos pequeñas danzas de forma binaria. La primera en tempo moderato 2/4, y la segunda allegretto 6/8. Moderada dificultad.

Véase también: "Cuatro danzas: No. 1; No. 2".

- *Fileuse*, Op. 43. México: A. Wagner y Leviern, Sucs.; 1908. (9)pp.

Allegro 6/8 en La Mayor. Forma ABA. Motivo principal en 16avos., con una tendencia melódica "ondulante" (asc. y desc.). Sección intermedia en Fa Mayor, donde utiliza tres voces. Coda en presto "f e legato", y hacia el final arpeggios ascendentes con manos alternadas en "ppp". Difícil.

- *Gavotte et musette*, Op. 45. (Obra póstuma). México: Enrique Munguía; 1908. (6)pp.

allegretto 4/4 en La Menor, con un motivo en terceras ascendentes en "stacatto". Continúa con la *musette*, *allegro* en La Mayor (p leggiero), en el registro medio-alto del piano, con un motivo en 16avos. y a manos alternadas. Nuevamente el tema de la *Gavotte*, que es presentado exactamente igual. Moderada dificultad.

- *Gondoliera (Souvenir de Venise)*, Op. 24 No. 1. Véase: *Deux morceaux de concert*.

- *Gradus ad parnassum*. México: (Copia manuscrita); (s.f.). 47pp. 15 ejercicios de la conocida obra de M. Clementi, escogidos y parafraseados por Ricardo Castro.

- "Himno sinfónico" de Gustavo E. Campa, arreglado a 4 manos por Ricardo Castro. México: (Lit. E.M. Moreau); (s.f.). 24pp.

A la cabeza de la portada se lee: "Ejecutado a grande orquesta el 2 de abril de 1884 en la Biblioteca Nacional de México, para cuya solemne inauguración fue escrito".

También se encuentra el Manuscrito original: México, mayo 28 de 1884. 7pp. (Material incompleto). Gran fantasía de concierto, de di-

fícil ejecución. Particularmente interesante es la introducción, con un bajo tremolado sobre una escala cromática, que alcanza los sonidos más graves del piano, sugiriendo redobles de tambores, y cuyas armonías resultantes quizá sean lo más audaz escrito hasta entonces, dentro de la literatura pianística mexicana.

- "Una hoja de álbum en I. *Álbum de la Ilustración Musical*, Barcelona, año II, No. 30, 6pp.

Allegro moderato en sol# menor. Utiliza tres voces, melodía en figuras de cuarto, con tendencia descendente y en movimiento contrario con el bajo; voz intermedia en terceras y cuartas, principalmente en sincopas. Moderada dificultad.

- *Ilusión: Romanza sin palabras*, Op. 37. México: H. Nagel Sucs.; (s.f.). (4)pp.

Moderato en La Mayor. Pequeña pieza de muy moderada dificultad.

- *Impromptu*. Op. 28 No.2. Véase *Deux impromptus*.

- *Improvisaciones: 8 danzas características mexicanas*, Op. 29 Nos. 1 al 8. México: A. Wagner y Leviern, Sucs.; (s.f.). 4 Cuadernos.

En cada cuaderno se encuentran dos danzas.

Ocho danzas de forma binaria, en las que utiliza combinaciones de valores binarios y ternarios (basados en el folklore nacional). Alterna o combina simultáneamente

los compases de 2/4 y 6/8 con el de 3/4. Moderada dificultad.

- "Intermezzo" de *Atzimba* (Drama lírico en 3 actos).

México: H. Nagel Sucs.; 1900. (6)pp.

Existe edición para piano 4 manos.

Transcripción para piano del "Intermezzo" del 2º acto de *Atzimba*. Moderada dificultad.

- *Laendler pour piano*. Op. 12 No. 1. París/Bruselas: Henry Lomoine; (s.f.). 4pp.

Cantabile 3/4 en Mi Mayor. Motivo en sextas, en figuras de octavo y manos alternadas. También utiliza grandes acordes arpegiados. Pequeña sección *più mosso*, con un motivo derivado del primer tema. Muy moderada dificultad.

- *Melodie*, Op. 8 No. 2. Véase *Trois pensées musicales pour piano*.

- *Menuet*, Op. 8. No. 2. Véase *Trois pensées musicales pour piano*.

- *Menuet a Ninon*, Op. 32. Leipzig: Friedrich Hofmeister; 1908. (3)pp.

Allegretto en Fa Mayor, con *Trio* en Sib Mayor. Moderada dificultad.

- *Menuet humoristique*, Op. 40. (Obra póstuma). México: A. Wagner y Leviern, Sucs.; 1908. (4)pp.

Allegretto (p giocoso), en Mib Mayor. Motivo principal en octavos con tendencia cromática. *Trio poco meno* (p con dolcezza), en Dob Mayor. Moderada dificultad.

- *Menuete pour orchestre d'archets*, Op.





23: Redicción para piano. (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien, Sucs.; 1908. (5)pp.

Allegretto en Sol Mayor, con sección "dolce" en Do Mayor, donde utiliza una melodía acompañada. Moderada dificultad.

■ *Menuet rococó* Op. 38 No. 1. (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien, Sucs.; 1908. (6)pp.

Moderato en La Mayor, con *Trio poco meno* en Re Mayor. Moderada dificultad.

■ *Minuetto*, Op. 9 No. 2. Véase *Deux morceaux pour piano*.

■ *No me caso: Danza para piano*. México: A. Wagner y Levien, Sucs.; (s.f.). (2)pp.

Pequeña danza de forma binaria. Primera sección en re menor y segunda en Re Mayor. Combina-

ción de figuras binarias y ternarias, con ritmo de habanera. Moderada dificultad.

■ *Nostalgie*, Op. 44. México: A. Wagner y Levien, Sucs.; 1908. (5)pp.

Andante con moto 9/8 en La Mayor. Aparecen indicaciones como: "p con malincónico", "p con sentimiento", "dolce", etcétera. Moderada dificultad.

■ *Plainte*, Op. 38. No. 2. (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien, Sucs.; 1908. (2)pp.

Andantino 6/8 en Fa Mayor, con un motivo formado por terceras y sextas. Sección intermedia *poco più* en la menor, donde utiliza una melodía acompañada. Moderada dificultad.

■ *Première polonaise*. México: Enrique

Munguía; 1911. (10)pp.

Pieza en Lab Mayor 3/4, estructura bitemática. Un primer tema en *allegro deciso*, donde utiliza escalas cromáticas por terceras, 32avos., en grupos de 7, 17, etcétera. Un segundo tema "sostenuto cantabile", en Re Mayor, con una melodía sencilla acompañada con tirmo de polonesa e indicación de "sempre stacc. il accomp.". Coda final de 6 compases en tempo *vivo* y *presto*, con grandes arpeggios en 32avos., en forma descendente y manos alternadas. Difícil.

Véase también *Deuxième polonaise*.

■ *Primer nocturno en si menor*, Op. 48. México: A. Wagner y Levien; (s.f.). (6)pp.

En la portada se encuentra un sello de Rafael Lizalde Leal, Durando, México, diciembre 31 de 1902.

Andante 4/4 en Si Menor. Introducción de 5 compases con un contrapunto a 4 voces.

Sección intermedia "Cantabile", "con molta espressione dolorosa", con una tendencia melódica descendente. Nuevamente presenta el primer tema, pero en Si Mayor. Moderada dificultad.

■ *Romance*, Op. 31 No. 1. Leipzig: Friedrich Hofmeister; 1908. (3)pp.

Andantino espressivo 3/4 en Sol Mayor. Melodía sencilla, acompañada por cuartas, quintas y sextas, en figuras de octavo y ligadas. Pequeña sección *poco più*, con un motivo derivado del primer tema. Nuevamente el tema del andantino, pero con un acompañamiento en arpeggios de 16avos. Moderada dificultad.

■ *Scherzando*, Op. 42. (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien, Sucs.; 1908. (6)pp.

Allegro 2/4 en Si Mayor. Forma ABA. La figura principal es el 16avo., que presenta en 3as., 5as., 6as., etc. Sección intermedia *vivo*, en Mi Mayor, con indicación de "leggiero e con grazia" Coda en *presto*. Moderada dificultad.

■ *Scherzatto*. (Obra póstuma). México: Enrique Munguía; 1911. (3)pp. *Allegretto vivo* 2/4 en Sib Mayor. Muy moderada dificultad.

■ *Scherzino*, Op. 6 México: A. Wagner y Levien, Sucs.; 1902. (5)pp. *Allegretto con moto* 3/4 en Sol Mayor. Pieza basada, principalmente

en bordados con figuras de octavo, y grandes acordes arpegiados en ambas manos. Moderada dificultad.

- *Six préludes pour piano*, Op. 15. Leipzig: Friedrich Hofmeister; 1903. (20)pp.

I. *Feville d'Album*, II. *Barcarole*, III. *Rêve*, IV. *Sérénade*, V. *Nocturne*, VI. *Étude*. La dedicatoria dice: "A Madame C. Chaminade".

Son los primeros preludios escritos en México aisladamente (sin fugas). Así como los de Chopin, tienen diferentes carácter, sea de nocturno, de estudio, etcétera. En el segundo, Castro supo combinar el acompañamiento de acordes abiertos, característico del nocturno, con un ritmo de danza tropical. Dificultad moderada a difícil.

- *Tarantella*, Op. 24 No. 2. Véase *Deux morceaux de concert*.

- *Thème varié*, Op. 47. (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien, Sucs.; 1908. (17)pp.

La pieza consta del tema, cinco variaciones y *Alla Pollaca*. La dedicatoria dice: "Al Sr. Lic. Justo Sierra, Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes".

Esta pieza fue una de las últimas composiciones de Castro para pia-

no. Las variaciones están escritas al estilo de los *Estudios sinfónicos* de Schumann, en forma de variaciones de carácter. Revelan un perfecto dominio del teclado, basadas en las formas cultivadas en su época: hay variaciones de tipo vals, de nocturno, de estudio y de polonsa. Difícil.

- *Trois pensées musicales pour piano*, Op. 8 No. 1, *Appassionato*; No. 2, *Mélodie*; No. 3, *Menuet*. París: Alphonse Leduc; 1903. 3 Cuadernos.

Cada cuaderno de (5)pp.

No. 1, *Appassionato*. *Moderato con moto* en Sol Menor. Frases anacrúscas. Melodía en figuras de cuarto, en las voces extremas y en movimiento contrario, con acompañamiento interno. Moderada dificultad.

No. 2, *Mélodie*. *Andantino* 6/4 en Sol Mayor. Melodía acompañada por arpegios en octavos, con indicaciones de pedal. Cadenza en vivo, con un pasaje virtuosístico descendente, para llegar a una pequeña coda en "ppp". Moderada dificultad.

No. 3, *Menuet*. *Allegretto* en Sol Menor, con *Trio* en Reb Mayor. Moderada dificultad.

- *Valse-arabesque*, Op. 26 No. 1;

Berceusse, Op. 26 No. 2. (s.p.i.). (3,5)pp.

Berceuse. "Moderato espressivo" 6/8 en Sib Mayor, con una sección *poco animato* (il canto p ma ben sentito) en Solb Mayor. Moderada dificultad.

- *Valse-blurette pour piano*, Op. 12 No. 2. París/Bruselas: Henry Lemoine; (s.f.). 3pp.

También se encuentra una copia manuscrita, (s.f.). 3pp.

Tempo di valse lento en Re Mayor, con una sección *poco più*, en re Menor. Muymoderada dificultad.

- *Valse caressante*. México: Otto y Arzoz; (s.f.). (3)pp.

Tempo di valse lento en La Mayor. Muymoderada dificultad. (Fácil).

- *Valse de concert*, Op. 25. Leipzig: Friedrich Hofmeister; (s.f.). (11)pp.

Este *Valse* con el calificativo de *concert* (como también en sus estudios), seguramente Castro quiso indicar que se trata de una obra más elaborada, que aquellos vals de su primera época. Ninguno podría compararse en su riqueza armónica, sus interesantes progresiones, sus modulaciones y su cadencia final. Difícil.

- *Valse-impromptu*, Op. 17. Leipzig: Friedrich Hofmeister; 1904. (12)pp.

Tempo di valse lento en Si Mayor. Utiliza una melodía en sextas en figuras de octavo, con secciones "Appassionato", "Rubato" y "Capriccioso". Dificultad moderada a difícil.

- *Valse intime*, Op. 9 No. 1. Véase *Deux morceaux pour piano*.

- *Valse mélancolique*, Op. 36 No. 2 (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien, Sucs.; 1908. (5)pp.

Lento en do# menor, con sección *poco più* en Reb Mayor. Muymoderada dificultad. (Fácil).

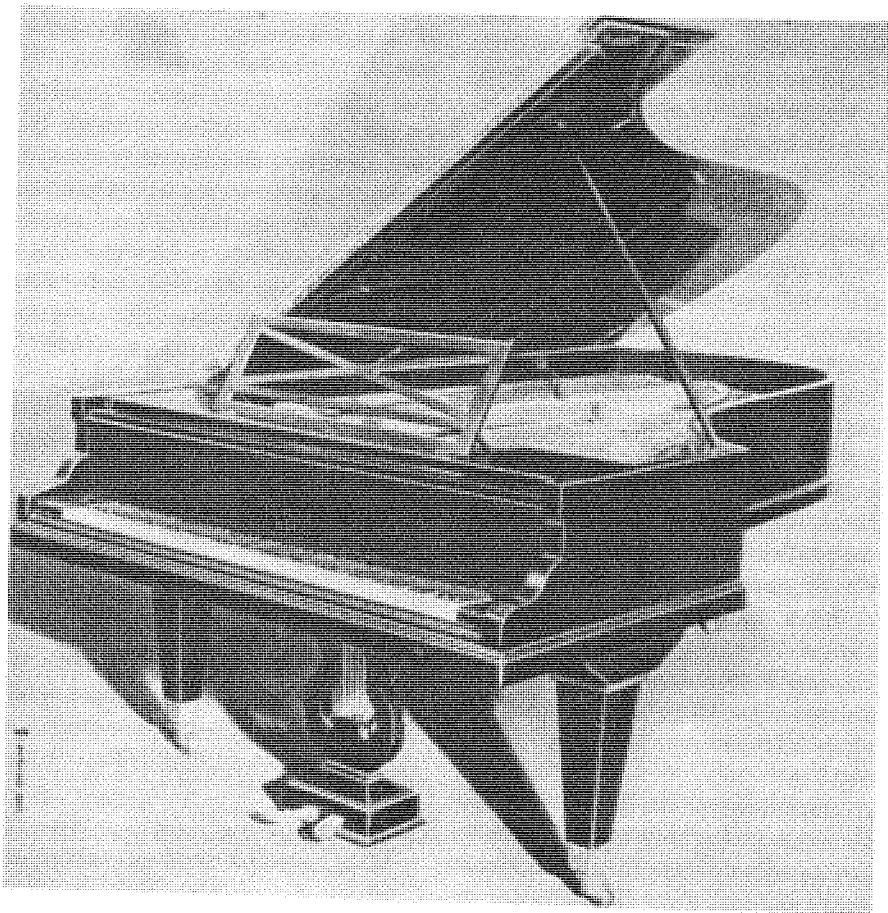
- *Valse printanière*, Op. 39. (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien, Sucs.; 1908. (8)pp.

Valse en Sib Mayor, con sección en Mib Mayor (con grazia e dolceza). Muymoderada dificultad. (Fácil).

- *Valse sentimentale*, Op. 30 No. 1. *Deux pièces intimes*.

- *Vibration d'amour. Valse lente*, (*Soirées mondaines cinq valse légers*). México: A. Wagner y Levien, Sucs.; 1909. (3)pp.

Muymoderada dificultad.



Publicaciones recientes

LIBROS

BLAS GALINDO: BIOGRAFÍA, ANTOLOGÍA DE TEXTOS Y CATÁLOGO

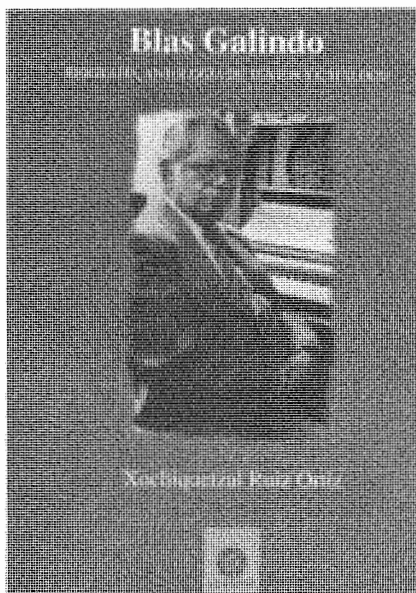
Xochiquetzal Ruiz Ortíz.- México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1994. 209 p.

Introducción

I
En torno a la figura de Blas Galindo, uno de los representantes más connotados del nacionalismo musical mexicano, se ha tejido la leyenda del indígena que llega a la ciudad y logra, sin más, integrarse y encumbrarse en la "música culta". De una manera casi romántica, se le otorgó una importancia casi desmedida a sus orígenes, despreciando de esa forma, considero, su propia formación y valía. El propósito de este trabajo es precisamente el de tratar de conferir a Blas Galindo su propia estatura dentro de la música mexicana y universal, por medio de sus propios méritos, y quitando todo aquello que, si bien en un momento sirvió a la corriente nacionalista musical, ahora no es necesario.

Para que Blas Galindo y su música adquirieran la trascendencia que alcanzaron, fue necesaria la conjunción de una serie de circunstancias y situaciones referidas tanto a su propia vida, como a las del desarrollo del país. En ese sentido, la primera circunstancia decisiva es la fecha de la ciudad de México: 1931, cuando inicia profesionalmente su carrera el compositor.

México vivía en aquellos años un periodo de consolidación de la burguesía nacional después de la Revolución Mexicana, mismo que permitió un amplio desarrollo cultural. Es el periodo de buscar y definir la identidad nacional, de rescatar las raíces mexicanas. Manuel M. Ponce ya había fertilizado el terreno musical al ofrecer los primeros lineamientos de la corriente musical nacionalista, campo que Carlos Chávez y Silvestre



Revueltas, entre otros, cultivaron desde diversas actividades y políticas; propiciaron la investigación de la música tradicional mexicana; fomentaron el conocimiento de las nuevas vertientes de la música universal al difundir por medio de recitales y conciertos y al invitar a músicos destacados de otros países, y crearon las bases para el estímulo de la vida musical en México, como lo fue, entre otras, la fundación de la Orquesta Sinfónica de México.

Es en ese momento cuando Blas Galindo, en plena juventud, pues apenas rebasaba los veinte años (nació en 1910), arriba a la ciudad de México. Una circunstancia favorable lo acompañaba y era el haber nacido y vivido en un medio rural tradicionalmente musical: Jalisco. La inclinación y el gusto de Blas Galindo por la música se había iniciado en su pequeño pueblo natal: San Gabriel. Ahí, Blas Galindo formó y dirigió dos coros y una pequeña banda, por lo que, al llegar a México, inicia sus estudios académicos en el Conservatorio con una gran experiencia.

La combinación de estas dos circunstancias le otorgó a Blas Galindo un lugar propicio para iniciar su carrera musical. Para él, el componer

empleando la música tradicional mexicana no fue una tarea ajena, sino su propia esencia. Sin embargo, es necesario añadir dos circunstancias más que contribuyeron con creces a su desenvolvimiento posterior: por una parte, su propia disciplina y dedicación, llevada hacia el final de su vida hasta la obsesión, y, por la otra, el apoyo invaluable de Carlos Chávez, quien descubrió en Galindo su talento musical y que se dedicó, cariñosamente, a consolidarlo.

Pero para Carlos Chávez y otros músicos Blas Galindo no era un compositor más de la escuela musical nacionalista; era, por así decirlo, la afirmación viva de los postulados nacionalistas. Sus orígenes dieron la pauta para impulsarlo y engrandecerlo. Abel Plenn, al comentar la *Suite no. 1* de Galindo, en 1933, es elocuente en este sentido: "Estos no son acordes los que brotan de las cuerdas del cello, sino la tierra misma pulsando las tragedias de su pasado a la vez que su potencia eterna; tampoco puede ser un violín éste que canta con semejante perseverancia aguda: son las voces de las oscuras razas de canto diáfano que a través de los siglos incompasivos brotaron, lucharon, y al final entregaron sus melódicas lucubraciones mentales y sus disueltos músculos rojizos al paisaje que ahora vibra ante miles de ojos que ya no ven". Así es como nació y se tejó la leyenda, que después fue utilizada por los gobiernos postrevolucionarios hasta hacerla una imagen oficial.

Desde hace algunos años, Blas Galindo, quien fuera uno de los últimos sobrevivientes del nacionalismo musical junto a Luis Sandi y Eduardo Hernández Moncada, fue condecorado y homenajeado principalmente por el gobierno. Rafael Tovar y de Teresa, en el homenaje luctuoso a Galindo celebrado en el Palacio de

I Abel Plenn. *Notas al programa del concierto de estreno. 7 de noviembre de 1933.*

Bellas Artes, se refirió a la oficialización de la figura del maestro "Sí, podemos hablar de un hombre institución, porque su generación contribuyó a hacer instituciones, y su música es parte de una gran institución."²

Y es en este punto donde creo que no se ha valorado a Blas Galindo por su propia obra. La cantidad de medallas, premios y homenajes no se corresponden con el estudio de su música, principal homenaje a cualquier compositor. Son contados los críticos (entre los que podemos destacar a José Antonio Alcaraz), los que se han dedicado a seguir de cerca el desarrollo musical del maestro Galindo. Como diría Mario Lavista, "la imagen del músico es mayor al conocimiento de su obra".³

II

En la obra de Blas Galindo pueden considerarse tres grandes periodos. El primero, formativo, de 1931 a 1939, en el que es estudiante en el Conservatorio Nacional de Música y se desenvuelve como compositor integrando el Grupo de los Cuatro. El segundo, en el que desarrolla sus obras y actividades musicales más importantes, se inicia hacia 1940 y llega hasta mediados de los años sesenta. En el tercer periodo, de 1965 hasta su muerte, en abril de 1993, Blas Galindo se dedicó fundamentalmente a la composición.

El período más importante en la vida musical de Blas Galindo es el comprendido entre 1939 y aproximadamente 1962.

En esta época, uno de los hechos que más influirían en la escritura musical de Blas Galindo fue el haber estudiado con Aaron Copland de 1941 a 1942. Esa experiencia le permitiría abrir su horizonte en la composición musical. Le ayudó a despojarse, en gran medida, de una posible visión estrecha, circunscrita a los marcos referenciales del nacionalismo. De esa manera, su lenguaje sería más innovador, libre, flexible, y le permitiría una postura más abierta a nuevas técnicas. Sin embargo, en los últimos años de su vida, y sobre todo

en su manera de ver el quehacer musical, Blas Galindo iría cerrándose en esos marcos nacionalistas, llegando a afirmar que "la música europea no le había dado nada nuevo".

Este periodo está caracterizado por la escritura de sus principales obras, tanto para teatro como orquestales y corales. En este lapso Blas Galindo escribió sus tres sinfonías, sus primeros conciertos, sus ballets, las más logradas obras para piano y pequeños conjuntos instrumentales, y gran parte de su extensa producción coral.

En el periodo de 1962 a 1993 Blas Galindo, alejado ya de la docencia y de las actividades como funcionario en el terreno de la música, se dedicó de tiempo completo a componer. Su escritura buscó nuevos caminos, incursionó en nuevas técnicas, internándose tanto en el cromatismo como en la música electrónica. Después de haber incursionado en los lenguajes vanguardistas, Blas Galindo regresó a la estética musical de su formación musical, lo cual es notorio en las últimas obras de su extenso catálogo.

Blas Galindo, al igual que otros compositores de su época, sufrió el declive del nacionalismo musical. Su reto consistió en intentar asimilar las nuevas ideas de las más recientes generaciones. Si Galindo no fue olvidado, fue en gran parte porque trató con ahínco y con amplitud de criterio conocer y componer con los elementos de la música nueva, aún cuando esos intentos no fueron totalmente satisfactorios. Y esa cualidad, junto con su gran disciplina, fueron las que lo ayudaron a seguir viviendo, pues para él la vida era la composición, la música.

En su repertorio, sostiene Mario Lavista "hay bajadas, subidas, obras menores, pero hay obras mayores, piezas como las escritas para piano, las canciones, ciertas sonatas, que son páginas bien logradas y que tendrán una vida estable".⁴

Alejo Carpentier escribió, hace varias décadas, una nota necrológica dedicada a Blas Galindo, cuando por equivocación se pensó que él viajaba en un avión que se había estrellado: "Noble ejemplo de una vida fervorosamente consagrada al arte, en di-

dáctica y acción".⁵ Esta oración no perdió en nada su validez. La vida de Blas Galindo fue una vida consagrada a la música, y con este libro, queremos rendirle un sincero homenaje.

III

El libro se compone de tres partes: la biografía de Blas Galindo, una antología de textos sobre su música y una sección de consulta, integrada por el catálogo de sus obras y las referencias documentales.

En la biografía, he incluido la propia voz del compositor para reafirmar algunos pasajes de su vida, y para dejarlo hablar en aquéllos en que no necesariamente he concordado con él. Queriéndome abstener de hacer críticas en esos puntos específicos, he dejado textualmente la visión de Blas Galindo, con la idea de que sea el lector el que saque sus propias conclusiones. No es mi interés resaltar estos pasajes no concordantes; sin embargo no he querido, por fidelidad, dejarlos fuera.

La antología de textos contiene dos partes. La primera está dedicada a los artículos escritos por Blas Galindo. El autor nos habla aquí sobre el Grupo de los Cuatro, Candelario Huízar, Rodolfo Halffter, Ignacio Fernández Esperón, así como sobre su viaje a Polonia.

La segunda parte se compone de los comentarios de Blas Galindo. Tomados principalmente de programas de conciertos, o de notas a discos, he tratado de rescatar los pocos acercamientos que hay sobre su extenso repertorio. En algunos casos, y por el hecho de que sean notas al programa, principalmente de los estrenos de las obras, los escritos no son propiamente un estudio, sino comentarios de grueso trazo sobre la pieza. En esta parte también incluyo algunos comentarios del propio compositor sobre su obra.

La tercera parte está compuesta por su repertorio y las referencias hemerográficas. Su catálogo de obras, que integra 197 piezas incluyendo las versiones y arreglos, está ordenado en forma cronológica. En él se presentan todos los datos sobre

² Citado por Pablo Espinoza. "Y Galindo, músico de pueblo y soñador de sonidos, se posó en Bellas Artes", *La Jornada*, 21 de abril de 1993, p. 27

³ *Ibidem*, p. 24

⁴ *Ibidem*, p. 27

⁵ Alejo Carpentier, "Blas Galindo 1910-1953", en *Ese músico que llevo dentro*, Tomo I, La Habana, Letras Cubanas, 1980, p. 76.

cada obra: título, fecha de composición, edición, año de edición, localización y duración, en el primer renglón. Después aparece el género, dotación, movimientos, autorías relacionadas con la obra (autor de la letra, coreógrafo, etc.), datos de estreno, de grabación y notas. Se ofrecen además dos índices del catálogo: por orden alfabético y por dotación.

Las referencias documentales están organizadas en orden alfabético.
XOCHIQUETZAL RUIZ ORTIZ



**MELESIO MORALES (1838-1908):
LABOR PERIODÍSTICA**

Selección, introducción, notas y hemerografía de Aurea Maya.-México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1994. 217 p.

Introducción.- Se reconoce unánimemente el enorme significado que tiene el periodismo musical en la reconstrucción y revaloración histórica de la música del siglo XIX mexicano. Los diarios, además de informar, constituían un importante medio de difusión cultural, en el que la crítica musical encontró un espacio propicio para la promulgación de ideas sobre la composición, la interpretación, la historia de la música, la enseñanza y las instituciones musicales. Suscitó numerosas polémicas, algunas de ellas hasta de varios años, sobre diferentes puntos de vista de músicos y literatos que disertaban sobre la música de compositores mexicanos y extranjeros, las funciones de las compañías de ópera o los métodos de enseñanza más convenientes.

El presente volumen es una selección de los artículos periodísticos del compositor mexicano Melesio Morales (1838-1908), músico que ejerció gran influencia en el medio musical de la segunda mitad del siglo XIX. El conocimiento de la labor periodística nos permitirá no sólo acercarnos al pensamiento musical del compositor sino adentrarnos en la cultura musical del poco estudiado siglo XIX mexicano.

El lector descubrirá a un Melesio Morales en continua lucha con el medio musical para defender sus ideas como compositor, maestro o crítico. Su vida, longeva para la época, se muestra colmada de situacio-

nes adversas que no significaron que el músico mexicano dejara de alcanzar un relieve preponderante en el medio, a pesar de que al final de su vida se viera relegado por una nueva generación de músicos liderados por Ricardo Castro y Gustavo Campa.

Melesio Morales nace en la ciudad de México el 4 de diciembre de 1838. En 1847 inicia sus estudios musicales con el profesor Jesús Rivera y Río. Tres años después ingresa a la Academia de Agustín Caballero, siendo el alumno más sobresaliente de la cátedra de acompañamiento de Felipe Larios. En esta época compone su primera obra, un vals que titula *El Republicano*.

En 1854, por recomendación de Felipe Larios asiste a siete clases de instrumentación con Antonio Valle. En la Academia de música de Cenobio Paniagua, Morales imparte clases de armonía y recibe de Paniagua algunas lecciones sobre composición e instrumentación.

En 1856, mientras completaba sus estudios e impartía clases, comienza a escribir su primera ópera, *Romeo*, que estrena el 27 de enero de 1863 con gran aceptación por parte de la crítica y el público.

Podría señalarse el año de 1863 como el inicio de la carrera periodística de Melesio Morales. El estreno de su ópera *Romeo* lo alienta a enviar a los diarios un desplegado dirigido al público en el que comenta su obra; este hecho, que posteriormente se volvería costumbre en sus estrenos de óperas, Morales lo consideraba como una carta de presentación para que el público comprendiera mejor los hechos en torno a la puesta en escena o el proceso de composición, escritos que ahora resultan reveladores para entender la estética musical de Morales (la carta dirigida al público por la representación de *Anita* es un ejemplo de ello)¹.

En 1864 compone su segunda ópera, *Ildegonda*, y contrae matrimonio con Ramona Landgrave, hija de una familia acaudalada de la ciudad. En esta época Melesio Morales ocupa cargos en diferentes compañías de ópera. En septiembre de 1865 llega a México la compañía de ópera italiana de Anibal Biacchi, que pone en escena *Ildegonda* (enero 26, febrero 4 y 11 de 1866) y en la que Melesio Morales desempeña el puesto de director de coros.

Gracias al éxito de *Ildegonda*, Antonio Escandón le concede una pensión mensual de tres años para estudiar en Europa. Morales sale el 1º de marzo de 1866 con rumbo a París y posteriormente a Florencia. Su esposa y dos hijos, Enriqueta y Julio, esperaron su regreso.

En Florencia estudia con Teódulo Mabellini con resultados alentadores; además de revisar sus composiciones (rescribió su obra *Ildegonda* conservando de la versión original solamente algunos temas), compone dos óperas: *Gino Corsini* y *Carlo Magno*, además de himnos, misas, canciones y piezas para piano. El maestro italiano le permite disponer de su biblioteca particular para la lectura de libros y partituras². Durante su estancia en Florencia, en varias salas de la ciudad, cantantes italianos como Cornelia Castelli, Eva Cattermole y Enriqueta Pozzoni interpretaron sus obras. El 6 de enero de 1869 se presenta *Ildegonda* (en su nueva versión) en el Teatro Pagliano de Florencia, gracias al apoyo financiero de Ramón Terreros, miembro de la Sociedad Filarmónica Mexicana, quien, a instancias de Antonio Escandón, le obsequia cinco mil francos para cubrir los gastos de la representación.

El 1º de mayo de 1869 Melesio Morales regresa a México y es recibido como un triunfador. Ignacio Manuel Altamirano publica en la revista *El Renacimiento* una biografía del compositor³, primera que se escribió sobre el compositor y que contribuyó a aumentar la admiración del público hacia el músico mexicano.

Al regresar de Europa la vida del compositor Melesio Morales se divide entre impartir clases, componer y

1 "Carta del maestro Melesio Morales", *El Tiempo*. Año XXI, n° 6059 (diciembre 23, 1903). p.1.

2 "Rasgo biográfico", [s.d.] Este artículo se encuentra en el diario del compositor.

3 Altamirano, Ignacio M. "El maestro mexicano Melesio Morales", *El Renacimiento*, Tomo I, (mayo-septiembre 1869). Reeditado en *Revista musical mexicana*. Tomo III, No. 1 (enero 7, 1943), pp. 10-13. No. 2 (febrero 7, 1943), pp. 35-38. No. 3º (marzo 7, 1943), pp. 63-65. No. 5 (mayo 7, 1943), pp. 206-207. No. 10 (octubre 7, 1943), pp. 228-231. Y en, *Obras completas: Escritos de literatura y arte*. México, CNCA, 1989. Volumen XIV, tomo 3. pp. 77-108.

difundir la música europea en México. En el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana enseña armonía y composición, sustituyendo en sus cátedras a Felipe Larios y Aniceto Ortega, respectivamente.

En 1870, además de continuar con sus clases, estrena numerosas obras y se dedica a difundir la música europea en magnos festivales: es socio de la Compañía Lancasteriana y presidente de una comisión especial dedicada a la representación de una ópera para reunir fondos exclusivamente para el fomento de las escuelas de la compañía; es nombrado director general del festival organizado por la Sociedad Filarmónica Mexicana; se estrenan la *Misa solemne a la Virgen de Guadalupe* (compuesta en Florencia en 1866 y dedicada a Antonio Escandón), *A Hidalgo*, obra para coro y orquesta y la sinfonía *Vapor*, (obra descriptiva que en su versión para piano se denomina *La Locomotiva*), escrita con motivo de la inauguración del ferrocarril México-Veracruz por el Presidente Benito Juárez; funda la Sociedad Orfeonística del Conservatorio, con la cual interpreta el *Miserere* de Allegri en el Templo de San Bernardo el 19 de marzo de 1871.

A sus 32 años, Morales se consolidaba como director de orquesta y entusiasta impulsor de la música; dirigió la 1ª, 2ª y 5ª sinfonías de Beethoven (las dos últimas de estreno en México) en el Teatro Nacional, con motivo del primer concierto del festival organizado por la Sociedad Filarmónica Mexicana en conmemoración del centenario del fallecimiento del célebre compositor alemán (diciembre 1870-enero 1871).

Morales también se interesó en poner en escena óperas italianas. En el mes de mayo de 1870, el gobierno subvenciona a Morales para formar una compañía de ópera con cantantes italianos. La cantidad aportada por el gobierno fue de 15 mil pesos por lo que el compositor se vió en la necesidad de buscar otro socio (Cornelio Prado) para completar el presupuesto. Al no completar el dinero suficiente cede su empresa. Morales hace un nuevo intento al año siguiente sin resultados favorables, trata de poner en escena *El Trovador* con sus discípulos pero también fracasa.



En septiembre de 1873 funda la que podría considerarse la primera orquesta del Conservatorio. Morales escribe un texto explicando la creación de la misma.⁴

En el año de 1873, Nagel editó el *ABC de Panceron*, modificado por Melesio Morales, cuya edición se agotó, imprimiéndose una segunda a los dos años. Los conciertos organizados por el compositor para presentar a sus discípulos, seguían siendo concurridos.

Durante 1873 y 1874 sus artículos periodísticos reflejan una preocupación constante por los métodos de enseñanza.

En 1876, a sugerencia de Antonio García Cubas, compone la obra *La hija del Rey* para una función en homenaje a José Peón Contreras. La obra se estrenó un mes después en el Teatro Principal bajo la dirección del propio compositor.

En enero de 1879 es nombrado profesor de piano. Al año siguiente, en colaboración con Gustavo Guichenné y Miguel A. Romero, redactó el Reglamento del Conservatorio que regiría en su etapa de escuela nacional y cuando apareció su método de solfeo (1881) fue declarado libro de texto en el Conservatorio Nacional.

Durante 1882, Melesio Morales desempeñó las cátedras de profesor de piano, armonía, contrapunto y composición en el Conservatorio. Se estrena su *Himno a la Pazen* en el Teatro Nacional con gran éxito del público (5 de mayo).

4 "Crónica Musical", *El Federalista*. Tomo V, N° 1254 (julio 31, 1874). pp. 1-2.

En 1883, la Secretaría de Relaciones Exteriores envía a la Embajada de Venezuela una colección de obras musicales mexicanas destinadas a la Biblioteca de Caracas al conmemorarse el centenario de Simón Bolívar. Numerosas obras de compositores mexicanos como Tomás León, Julio Ituarte y por supuesto Melesio Morales, fueron reunidas. Al parecer, éste último fue el encargado de hacer el inventario del material.

Entre 1881 y 1884 escribe numerosos artículos. Algunos resultan muy atractivos para conocer las reflexiones que Morales se hacía en torno a la música, el canto⁵ y las instituciones musicales. La erudición operística de Morales se hace patente en sus críticas sobre algunas representaciones de las compañías que se presentaban en la ciudad.

Los años posteriores realizó labores académicas. Fue electo representante en la junta de instrucción pública convocada por el gobierno de la Ciudad (agosto 16, 1886) por el profesorado del Conservatorio; a partir de 1888 imparte la cátedra de estética e historia de la música; en 1890 es nombrado delegado del establecimiento musical en el 1er. Congreso Nacional de Instrucción.

En 1891 se estrena su ópera *Cleopatra* (14 y 21 de noviembre).

Al fallecer Alfredo Bablot, Morales lo sustituyó en la cátedra de "estética teórica y aplicada e historia de la música y biografía de hombres célebres", renunciando a la clase de piano (julio 2, 1892). Esto debido a la ley de egresos vigente, que sólo permitía impartir dos clases al mismo tiempo, por lo que Morales enseña composición y estética (a la que renuncia en diciembre de 1899).

Los artículos que escribe en esta época son tal vez los más valiosos para la historia de la música decimonónica. En 1893 publica un artículo sobre Chopin que suscita su primer polémica relevante. Esta polémica marcó la diferencia entre la corriente francesa que seguían Castro y Campa y la italiana que impulsaba Morales.

Tres años después Morales nuevamente entabla dos polémicas sobre la enseñanza musical, importan-

5 Véanse los artículos "Algo sobre música" y "El canto" (p. 20 y p. 42, respectivamente).

tes porque muestran las ideas de Morales sobre este tema.

Pero Morales no sólo se limitó a abordar temas con sus contemporáneos. Sus artículos "Verdi y su *Falstaff*", "Sociedad del cuarteto" y "Hayden cuartetista" (sobre todo éste último) son elogiados.

El 8 de agosto de 1900 escribió una pequeña autobiografía que permaneció inédita hasta que Manuel M. Ponce la publicó en *El Heraldo de México*, en 1919⁶, en la que Morales señala, erróneamente, que al regresar de Florencia fundó las clases de composición en el Conservatorio⁷.

A pesar de haber padecido en febrero de 1901 de una congestión cerebral de origen infeccioso y en mayo de 1902 de erisipela (ambas enfermedades, según certificado médico)⁸, fue ratificado en su cargo de profesor de composición en todos sus grados por el director del Conservatorio José Rivas. Poco tiempo después en colaboración con Juan de Dios Peza fundó la Sección de música del Ateneo Mexicano Literario y Artístico (septiembre de 1902).

En 1903 gestiona, sin éxito, la representación de su última ópera, *Anita*.

Entre 1904 y 1905 dedica sus últimos artículos al Conservatorio y a algunos músicos jóvenes sobresalientes. En su artículo "El Conservatorio: reminiscencias" incluye sus 16 reglas para sentarse a estudiar el piano de manera conveniente, texto sucinto en el que expone brillantemente su técnica pianística.

Al cumplirse las bodas de oro del compositor y el XL aniversario de la fundación del Conservatorio, se efec-

túa un banquete en honor a Melesio Morales el 6 de marzo de 1906 en el Restaurante Chapultepec. Al evento asistieron numerosas personalidades de la época: Justo Sierra, secretario de Instrucción Pública de Bellas Artes, Victoriano Agüeros director del periódico *El Tiempo*, Enrique de Olavarría y Ferrari, Eduardo Liceaga y Antonio García Cubas. Con motivo de este acontecimiento Morales escribe la "Reseña..."⁹. En ella relata ciertos pasajes de su vida y enlista a sus alumnos más destacados.

El 4 de mayo de 1908, el compositor solicita una licencia de dos meses por padecer de asistolia cardiaca. Fallece en su casa (San Pedro de los Pinos) a las 18:50 horas del día 12 de mayo.

Gustavo Campa, director del Conservatorio, expide un aviso donde comunica la muerte del compositor. Decreta suspender las labores durante dos días y formar guardias de honor entre profesores y alumnos del plantel.

La noticia no fue destacada en la prensa. La mayoría, en gacetilla, lo recordaron como "... un infatigable propagandista del arte musical."¹⁰

Años después, Gustavo Campa escribía un emotivo artículo sobre el compositor.

"¡Otro artista, luchador, enérgico, tenaz y firme hasta la intransigencia, que ha emprendido la eterna peregrinación!...

Me sería muy difícil, si no imposible, esbozar un juicio crítico acerca del maestro Morales: fui su discípulo y no me aventuraría a manchar su memoria con censuras estafalarias que, a los ojos de muchos, acusarían ingratitude y falta de respeto; por otra parte, sería tildado de parcial, toda vez que por muchos años —casi la mitad de mi vida— dividiéronos diferentes tendencias e ideales, igualmente firmes e igualmente arraigadas en ambos.

Morales no fue ni pudo ser un revolucionario en el arte; educado

en una escuela que, en su época, mostrábase conservadora e intransigente, hubo de ser consecuente con sus principios y adherirse a ellos con toda el alma, por analogía de sentimiento, persuasión y conveniencia. De ahí sus pugnas con la nueva generación, sus frecuentes choques con quienes amamantaban diversos ideales y sus esfuerzos constantes por desvirtuar el predominio de las nuevas ideas en el sentimiento del público y de los artistas.

¿Hacía bien o mal?... La defensa era justa, era precisa, inevitable, así derivase de una sólida conciencia artística o de la imposibilidad de defecionar; en todo caso, argüía el uso de un derecho, de ningún modo era acreedora censura. El nombre de Melesio Morales siempre se pronunciara con respeto y evocara la figura de un paladín esforzado, de un artista laborioso y concienzudo, de un maestro ejemplar en el cumplimiento del deber y de un mexicano que honró a su patria, cuanto pudo.

Yo, el más indomable, quizás, de sus discípulos, vuelvo a reclamar para él los dignos homenajes que se tributan a los hombres prominentes, y coloco emocionado sobre su tumba un puñado de flores como emblema de respetuoso recuerdo y enaltecedor respeto."¹⁰

Melesio Morales, además de su rica producción operística, escribió más de 130 obras a lo largo de su carrera: composiciones instrumentales, religiosas, para piano (incluyendo piezas infantiles), arpa, una o varias voces y música de salón.

Escribió alrededor de 97 artículos en los diarios *El Monitor Republicano* (1863), *El cronista de México* (1865), *La Sociedad* (1866, 1877), *El Federalista* (1871, 1874), *El Radical* (1873), *Correo del Comercio* (1873), *El Nacional* (1881-1884), *El Universal* (1891), *El Tiempo* (1893-1896, 1898-1899, 1902-1905), *El Imparcial* (1903), *El Tercer Imperio* (1904) y en la revista *El Renacimiento* (1869); todos de la ciudad de México. Utilizó los seudónimos de Claris Verbis, Eusemia, Martín

11 Gustavo Campa. *Críticas Musicales*. París, Librería de Paul Ollendorff, 1911. págs. 330, 332-333.

12 Jesús C. Romero. "Melesio Morales, estudio bibliográfico", en *Revista Musical Mexicana*. Tomo III, No. 11 (noviembre 7, 1943), pp. 248-252.

6 Esta llamada autobiografía es un escrito de una cuartilla que no nos descubre nada nuevo sobre la vida del compositor. Ha sido omitida de esta antología por considerarla como parte de la "Reseña que leyó a sus amigos el maestro Melesio Morales en la celebración de sus bodas de oro y del cuadragésimo aniversario de la fundación del Conservatorio de música". El lector puede consultarla en Suplemento dominical de *El Heraldo de México*. (marzo 11, 1919) y en Manuel M. Ponce. *Nuevos escritos musicales*. México, editorial Stylo, 1948. p. 88.

7 Manuel M. Ponce, op. cit. pág. 88.

8 Los certificados médicos de ambas enfermedades fueron encontrados en el Archivo General de la Nación en el Ramo de Instrucción Pública y Bellas Artes.

9 "Reseña que leyó a sus amigos el maestro Melesio Morales en la celebración de sus bodas de oro y del cuadragésimo aniversario de la fundación del Conservatorio de Música. Febrero de 1906". México, Imprenta del Comercio de Juan E. Barbero, 1907. Separata de *El Tiempo*.

10 "El maestro Melesio Morales", *La Voz de México*, Año XXXIX, No. 24 (mayo 17, 1908), p. 2

Merendote, París, Violín segundo, Solfa y Un alumno del Conservatorio.

El Dr. Jesús C. Romero¹¹ no menciona los seudónimos de Solfa, Eusemia y Un alumno del Conservatorio pero agrega los de Becuadro, El viejo organista y Orfeo. Conviene hacer algunas aclaraciones al respecto.

El diario ha confirmado la identidad del compositor sobre algunos seudónimos debido a que en él aparecen los artículos recortados con anotaciones manuscritas de Morales señalando su autoría. Estos seudónimos son Claris Verbis, Eusemia, Martín Merendote, París, Segundo violín, Solfa y Un alumno del Conservatorio. En la investigación hemerográfica fueron encontrados una serie de artículos escritos bajo el seudónimo de Orfeo, en su mayoría crónicas de temporadas de ópera y conciertos entre 1871 y 1875, que no deben atribuirse a Melesio Morales sino a Lorenzo Elizaga¹² (literato y miembro de la Sociedad Filarmónica Mexicana) quien utilizó este sobrenombre.

Probablemente Morales haya escrito algunos textos bajo los seudónimos de Becuadro, El viejo organista y Maese Pedro. Pero no fueron encontrados artículos en la presente investigación. Periódicos como *El Tercer Imperio* y *La Juventud Literaria*, por citar sólo dos ejemplares, están incompletos en las hemerotecas de la ciudad de México.

La presente edición compila los artículos de Melesio Morales en forma cronológica. En notas al pie de página se consignan solamente el nombre del periódico y la fecha (el lector podrá consultar la ficha completa en la hemerografía comentada al final de la antología). Los artículos que fueron encontrados en el diario de Morales y que no presentaban datos sobre el lugar y fecha de publicación fueron agrupados en la última parte del libro.

A través de la lectura de sus artículos, el lector se encontrará con un Morales que muestra su preocupación por caracterizar el gusto del público nacional además de un interés por legitimar la existencia de un

arte mexicano tanto en la composición como en la interpretación. La pedagogía, la educación musical y la instituciones musicales mexicanas y europeas fueron también sus temas predilectos. No podían faltar las crónicas de eventos musicales y las polémicas (algunas de varios meses de duración) con sus contemporáneos. Finalmente sus acostumbradas cartas dirigidas al público mexicano presentando sus óperas, donde mostraba un poco de información sobre la creación y los problemas de las puestas en escena.

Se han suprimido algunos artículos que sólo contienen información aclaratoria de algunos temas. El lector podrá conocer el contenido de estos artículos en la hemerografía comentada. No se incluyen las polémicas que entabló Morales por considerar de la mayor importancia que aparezcan editadas con las replicas respectivas para facilitar su seguimiento.

En la parte final de la antología aparece una hemerografía comentada sobre el compositor.

Se ha actualizado la ortografía salvo en los nombres propios (excepto evidentes errores de tipografía), y se ha respetado la puntuación en lo posible así como también el uso de mayúsculas, minúsculas y cursivas.

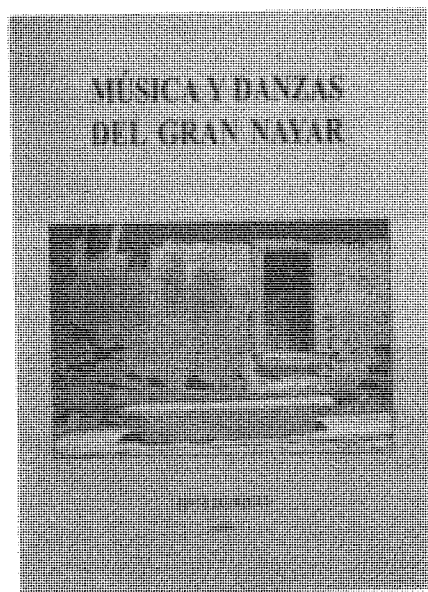
La investigación hemerográfica fue realizada en la Hemeroteca Nacional, el Archivo General de la Nación, la Hemeroteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada y el diario del compositor. AUREA MAYA



MÚSICA Y DANZAS DEL GRAN NAYAR

Jesús Jáuregui, ed.- México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos; Instituto Nacional Indigenista, 1993. 334 p.

Presentación.- En esta antología acerca de la música y las danzas del Gran Nayar se han reunido ensayos, artículos y fragmentos de libros, con el objetivo de presentar un panorama de los estudios sobre estos temas. Como varios de los trabajos seleccionados abordan ambos aspectos, no era posible agruparlos de manera



temática. Por otra parte, algunas colaboraciones incluyen segmentos que versan sobre el contexto etnográfico. Elegimos, así, un orden cronológico, el cual permite el seguimiento histórico de algunas de las interesantes polémicas que se han suscitado entre los especialistas.

Por las limitaciones de espacio no se incluyeron las referencias sobre música y danzas que aparecen en "La sierra de Nayarit y sus indígenas. Contribución al estudio etnográfico de las razas primitivas de México" (1899) de León Diguét (1859-1926) y en *El México desconocido* (1902) de Carl Lumholtz (1851-1921). El lector las puede consultar en las recientes ediciones de dichas obras en castellano, publicadas en México. A estos autores se deben las primeras transcripciones musicales sobre la tradición melódica del Gran Nayar, aunque algunas de ellas fueron realizadas por especialistas que apoyaron sus análisis desde el campo de la música europea. Sus trabajos han constituido una referencia obligada a partir de su aparición.

La antología abre con la nota de Ales Hrdlicka (1869-1939) sobre "Danzas coras" (capítulo 1), en la que se presenta una vívida descripción de los llamados "sones de tarima", tal como este antropólogo los observó en Huaynamota durante su viaje de 1902. Se trata más bien de la tradición musical y dancística de los mestizos, cuya contraparte indígena ya había sido observada entre los coras (Lumholtz, 1981, 1, p. 482). El autor aclara que en este caso las guitarras no eran fabricadas por los

13 Orfeo, seud. "Cartas jovedianas", *El Federalista*. Tomo II. No. 505 (octubre 10, 1872), p. 1.

indígenas serranos, sino en Tepic, y las piezas que se ejecutaban corresponden a los géneros típicos de la tradición secular del mariachi, pues se tocaban *sones* y *jarabes*. Por otra parte, de acuerdo con los mapas étnicos de Lumholtz (1986, p.28) y Preuss (1912, tabla II), Huaynamota no era, a finales del siglo XIX y principios del XX, un poblado cora, sino que se encontraba precisamente en el límite de la región mestiza serrana con los territorios de los coras y los huicholes. De los mapas de Diguett (1992, pp. 115 y 164) se puede deducir, por el contrario, que se trataba de un poblado tanto cora como huichol. Según la tradición oral era un poblado fundamentalmente de "vecinos", o mestizos, aunque no faltaba la presencia de algunos indígenas de ambas etnias. De hecho la familia Ríos (cf. capítulo 20) insistentemente plantea que Huaynamota fue el lugar en que el primer huichol recibió "el don de la música" mestiza. De hecho, el patrón de asentamiento del poblado de aquel entonces —que permanece en la actualidad— para nada es indígena, sino mestizo.

De Konrad Theodor Preuss (1869-1938) se incluyó la primer parte, sobre "La danza mitote de los indios coras", de un informe en cuatro entregas que este etnólogo alemán envió en 1906 a la revista *Globus*, desde la sierra de Nayarit (capítulo 2). El lector debe tener en cuenta la vasta bibliografía de este autor, en la que tienen un lugar preponderante los cantos y mitos coras y huicholes que recopiló y, en algunos casos, grabó. Añadimos también su traducción de los "Dos cantos...", que Erich Moritz von Hornbostel (1887-1935) analizó magistralmente y que aparecen como apéndice a *Die Nayarit-Expedition* (1912). Se incluye, asimismo, el estudio de este musicólogo austriaco sobre "Melodías y análisis formales de dos cantos de los indios coras" (capítulo 3), insuperado hasta el momento y que fue utilizado por Stevenson (capítulo 11) como base de su crítica a la autoctonía de la *Sinfonía india* de Carlos Chávez.

Nos pareció pertinente reproducir un estudio en el que se sintetiza la información de Robert Mowry Zingg sobre "El mariachi de los Guadalupe de Tuxpan de Bolaños" en 1934 (capítulo 4), el cual logró filmar en su

Huichol Footage. En su magna obra *The Huichols: Primitive Artists* (1938), que en buena medida se enfoca a reseñar el ciclo ritual anual, aparecen constantemente menciones sobre la música y las danzas de los huicholes de Tuxpan de Bolaños. Asimismo en ese libro y en su *Huichol Mythology* (s.f.) se encuentran varias referencias míticas sobre el origen de la música y los instrumentos musicales.

A finales de los años treinta Manuel María Ponce (1882-1948) trabajaba como inspector de enseñanza musical para los jardines de niños de la Secretaría de Educación Pública y preparó una obra que originalmente denominó *Para los pequeños pianistas mexicanos* (1939) y que posteriormente se rebautizó como *20 piezas fáciles de piano*. De esta obra seleccionamos las tres melodías huicholas que aparecen allí (capítulo 5), las cuales se basan en las transcripciones musicales incluidas en *El México desconocido* de Lumholtz.

En 1939 Roberto Téllez Girón (1906-1953) llevó a cabo la investigación etnomusicológica más extensa hasta el momento sobre los coras, aunque también hace algunas referencias acerca de los huicholes. No fue publicada hasta 1962. De ella incluimos lo relativo a "La fiesta de las Pachitas", si bien no fue posible reproducir todas las transcripciones musicales correspondientes. Para la selección que presentamos contamos con la asesoría de Fernando Nava. Consideramos un reclamo fuera de contexto el que plantea Stevenson (capítulo 11), en el sentido de que Téllez Girón no hace referencia a los estudios previos de Preuss y de von Hornbostel sobre la zona. Este autor no leía alemán y por aquellas fechas sólo se había publicado en castellano la reseña general del viaje de Preuss (*Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, 1909). Tal como él lo reconoce, su expedición de 1939 fue sugerida por Gerónimo Baqueiro Foster (1898-1967), quien había hecho un recorrido en 1933 por la región cora-huichola, sobre el cual publicó cuatro artículos periodísticos en el diario *Excelsior*, en diciembre de 1933 y enero de 1934. Uno de los resultados importantes del trabajo de Téllez Girón fue demostrar que las Pachitas coras son una transformación de los

papaquis carnavalescos del occidente mexicano.

Miguel Angel Menéndez (1905-1982), originario de Yucatán, residió algún tiempo en la sierra de Nayarit, a finales de los años treinta, lo que le permitió escribir su novela indigenista *Nayar* (1941), de gran éxito internacional. Como un resultado más de su experiencia serrana, en 1942 publicó su nota sobre "La música y la danza entre los coras y huicholes", que nos pareció pertinente reproducir (capítulo 7).

La etnomusicóloga ruso-norteamericana Henrietta Yurchenco ha realizado investigaciones y grabaciones de campo en México durante 1942-1946, 1964-1966, 1971-1972 y 1981. Ha editado varios artículos y discos acerca de las tradiciones indígenas y mestizas de diversas poblaciones de nuestro país. Aquí reproducimos su ensayo "Investigación folklórica musical en Nayarit y Jalisco. Grupos indígenas coras y huicholes" (capítulo 8), resultado de su primer viaje y publicado originalmente en diez entregas en los *Cuadernos de Bellas Artes*.

La ruso-norteamericana Frances Toor (1890-1956) residió en México aproximadamente entre 1922 y 1947. Editó la revista *Mexican Folkways* (1925-1937), en la que contó con la colaboración de los más destacados especialistas del momento. A partir de sus propias investigaciones de campo y de la asesoría de muchas personalidades, en 1947 publicó la síntesis mejor lograda del folklore de nuestro país, *A Treasury of Mexican Folkways*, de la cual hemos extractado lo correspondiente a nuestro tema antológico (capítulo 9).

Durante la revolución constitucionalista, Concha Michel (1899-1991) recorrió buena parte del país, de feria en feria, como una militante cantadora de corridos. A partir de 1925 se dedicó a recopilar canciones y melodías folklóricas en varias regiones de México. Uno de los resultados fue su libro *Cantos indígenas de México* (1951), de donde se han tomado los "Cantos de los coras y huicholes" (capítulo 10).

El trabajo de Mireille Simoni-Abbat (1932) constituye una descripción minuciosa, publicada en 1962, de un tambor huichol (capítulo 11) conservado en el Museo del Hombre de París, de cuya colección huichola

ella es curadora. No podemos concordar con su interpretación sobre la técnica de fijación del cuero a la madera, por medio de clavijas. No se trata de "una aportación típicamente huichola" ni "constituye un préstamo que adquirieron [los huicholes] en una época indeterminada". Por el contrario, constituye un rasgo mesoamericano, tal como se aprecia, entre otras fuentes, en la escena del vaso policromado de Chamá, publicado por Diesseldorf en su obra sobre el *Arte del pueblo maya en la antigua y moderna América Central* (1926) y reproducido al inicio del tratado acerca del *Instrumental precortesiano. Tomo I. Instrumentos de percusión* de Castañeda y Mendoza (1933).

El renombrado etnomusicólogo norteamericano Robert Murell Stevenson (1916) publicó en 1968 su síntesis sobre *Music in Aztec and Inca Territory*. Del capítulo acerca de "El sistema melódico de los aborígenes primitivos [de México]" extractamos las partes correspondientes a los coras y los huicholes (capítulo 12).

El autor presenta un panorama crítico de las investigaciones en este ámbito y, a partir del estudio de von Hornbostel (capítulo 3), sostiene que la parte inicial de la *Sinfonía india* de Carlos Chávez se basa en los dos cantos que el cora Ascensión Díaz grabó en 1906 para Preuss. Lamentablemente, Stevenson no aclara que en la primera versión de su síntesis sobre México, titulada *Music in Mexico. A Historical Survey* (1952), pp. 44-46), él, al igual que Chávez, suponía que dicho inicio musical era huichol y lo comparaba con fragmentos de melodías recopiladas por Lumholtz.

A finales de los años sesenta Marino Benzi realizó su investigación entre los huicholes, acompañando en algunas ocasiones al periodista Fernando Benítez. Publicó en 1972 una de las mejores síntesis acerca de estos indígenas, *Les derniers adorateurs du peyotl. Croyances, coutumes et mythes des indiens huichol*, de las cuales hemos seleccionado lo correspondiente a "Los instrumentos musicales..." (capítulo 13).

El profesor Miguel Palafox Vargas (1924-1985) es el pionero de los estudios acerca de los huicholes del cañón del río Santiago. A finales de los años sesenta y principios de los

setenta participó en la conformación de programas de danzas de escenario con base en temas folklóricos. Entre otros resultados de sus indagaciones está el libro *Los huicholes a través de sus danzas* (1974), del cual hemos seleccionado lo referente a la fiesta del Tambor y del Elote (*Yuri Macuazra*), la danza del Toro o de la Cosecha (*Nuarihuame*), la fiesta de la Siembra (*Eihuatzirra*) y la danza del Peyote (*Icuri Tutuya*) (capítulo 14).

De la compilación *Wirrarika irratzikayari. Canciones, mitos y fiestas huicholes. Tradición oral indígena* (1982), preparada y traducida por René Núñez Franco y Guadalupe Valdés, bajo la coordinación de Elisa Ramírez, seleccionamos lo correspondiente a las canciones (capítulo 15). Lamentablemente en esta obra no se presentan las melodías, sino exclusivamente los textos en huichol y castellano.

El profesor Ramón Mata Torres (1935) inició sus estudios sobre los huicholes de la región de Jalisco en 1968 y ha llegado a ser uno de los autores más prolíficos sobre el tema. Es uno de los estudiosos que, desde su primer libro acerca de *Los huicholes* (1970), ha corroborado la presencia del mariachi tradicional en la cultura de este grupo indígena. Sin embargo, hasta 1986 y 1987 fue cuando publicó, como artículos periodísticos, el estudio que aquí incluimos sobre "Los corridos huicholes" (capítulo 16).

En su ensayo "Apuntes sobre la música y otras manifestaciones creativas de los nayares" (capítulo 17), Irene Vázquez Valle (1937) logra la mejor síntesis hasta el momento acerca de lo que denominaríamos "el sistema de música, canto, danza y teatro" de los coras. Suple la carencia teórica con excelente conocimiento del tema.

Con el antropólogo japonés Ryuta Imafuku (1951) finalmente se realiza un acercamiento, desde las modernas teorías semióticas, a la "Música y participación corporal en la Semana Santa cora..." (capítulo 18). Es interesante cómo este autor ubica la música de la flauta dentro de las "llamadas", para las cuales Jáuregui (1986) había planteado todo un subsistema en el ámbito mestizo.

Xilonen Luna (1968) fue la primera directora de la radiodifusora del Instituto Nacional Indigenista en

Jesús María, cabecera municipal de El Nayar. Aceptó preparar un artículo sobre "Nuevos símbolos culturales entre los coras y los huicholes: radiodifusión, música tradicional y participación comunitaria" (capítulo 19). No obstante que no logra tomar distancia de su papel como funcionaria del INI, su trabajo es indispensable para comprender la radio como elemento cultural dentro de la vida de estos indígenas desde hace un cuarto de siglo.

Después de una meticulosa indagación de años, el etnólogo Jesús Jáuregui (1949) ha logrado reconstruir, por medio de la historia oral, "Un siglo de tradición mariachera entre los huicholes..." (capítulo 20). Lejos de las poses de los mariachis citadinos "de élite"—que afectan un abolengo ficticio—, con los testimonios de la familia Ríos conocemos, de manera genuina, las vicisitudes de la continuidad de una tradición mariachera durante cinco generaciones. Con la ventaja de que, en este caso, el mito y la historia se entretienen armónicamente.

Respetamos la diferente grafía de las palabras huicholas y coras utilizada por cada autor, en la medida en que no se cuenta con una regla de estandarización. Por otra parte, no fue posible reproducir todas las gráficas y las fotografías que acompañaban originalmente a los trabajos de esta antología.

Faltó mucho por incluir en esta voluminosa antología. El lector debe tener en cuenta especialmente los capítulos "Neia" y "La urraca" del libro *Las danzas folklóricas de México* (Segura Salinas et al., 1976, pp. 125-133 y 198-211), en los que se abordan una danza huichola, en el primer caso, y una cora, en el segundo, con una perspectiva coreográfica detallada, aunque sus comentarios etnográficos son inexactos en varios aspectos. Quedó también fuera de esta compilación el importante análisis comparativo de Ziehm sobre la "Música de las tres tribus que Preuss visitó" (1976, pp. 195-277), esto es, los coras, los huicholes, los mexicanos. Al lector interesado le sugerimos que consulte la *Bibliografía del Gran Nayar: coras y huicholes* (Jáuregui, editor, 1992).

No obstante el gran material publicado, todavía queda mucho por investigar sobre este tema en el cam-

po, en el laboratorio y en el análisis. El reto, hoy en día, es comprender —en su especificidad y en su relación— los sistemas de música, canto, danza y teatro de los coras, los huicholes y sus vecinos, los mestizos, que han estado en interacción desde la época colonial. Trabajos como el de von Hornbostel constituyen un verdadero reto a los musicólogos y coreólogos mexicanos para dilucidar lo que permanece —melódica, rítmica y coreográficamente— de nuestras raíces aborígenes. JESÚS JÁUREGUI

BIBLIOGRAFÍA

BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo, "Entre los coras y los huicholes de Nayarit", *Excelsior*, México, 22 de diciembre de 1933, pp. 5 y 7; 2 de enero de 1934, p. 5; 12 de enero de 1934, pp. 5 y 7; 15 de enero de 1934, pp. 5 y 6.

CASTAÑEDA, Daniel y Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano. Tomo I. Instrumentos de percusión*, México, Imprenta del Museo Nacional de Antropología, Historia y Etnografía, 1933.

DIESSELDORFF, Erwin Paul, *Kunst und Religion der Maya-völker in alten und heutigen Mittelamerika*, I, Berlín, Julius Springer, 1926.

DIGUET, Léon, "La sierra de Nayarit y sus indígenas. Contribución al estudio etnográfico de las razas primitivas de México" y "El idioma huichol. Contribución al estudio de las lenguas mexicanas", en Jesús Jáuregui y Jean Meyer (eds.), *Por tierras occidentales: entre barrancas y sierras*, México, Instituto Nacional Indigenista/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos de la Embajada de Francia en México, 1992, pp. 109-150 y 161-193, publicado originalmente en 1899 y 1911 respectivamente.

JÁUREGUI, Jesús, "El mariachi como elemento de un sistema folklórico", en Jáuregui, J., e Yves-Marie Gourio (eds.), *Palabras devueltas. Homenaje a Claude Lévi-Strauss*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Francés de América Latina/Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines, 1986, pp. 91-126.

— (ed.) *Bibliografía del Gran Nayar: coras y huicholes*, México, Instituto Nacional Indigenista/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos de la Embajada de Francia en México, 1992.

LUMHOLTZ, Carl, *El México desconocido* (edición facsimilar) (Clásicos de la antropología 11), México, Instituto Nacional Indigenista, 1981 (1902), 2 vols.

—, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes* (Serie de Artes y Tradiciones Populares 3), México, Instituto Nacional Indigenista, 1986 (1900 y 1904).

MATA TORRES, Ramón, *Los huicholes*, Guadalajara, Ediciones de la Casa de la Cultura Jalisciense, 1970.

MENÉNDEZ, Miguel Angel, *Nayar*, México, Editorial Zamná, 1941.

PREUSS, Konrad Theodor, "Un viaje a la sierra Madre Occidental de México", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, México, 3, 4, 1909, pp. 187-214.

—, *Die Nayarit-Expedition* [...], Leipzig, Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1912.

SEGURA SALINAS, Zacarías, Luis Soto Granados, Cristóbal Rivera Villanueva, Miguel Ambriz Gallardo, Raúl Mejía Sánchez, Antonio Oziel Hernández Gómez e Hilda Rodríguez Peña, *Las danzas folklóricas de México*, Subsecretaría de Cultura Popular y Educación Extraescolar, Dirección General de Educación Fundamental, Secretaría de Educación Pública, México, 1976.

STEVENSON, Robert, *Music in Mexico. A Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell Company, 1952.

ZIEHM, Elsa, "Musik der Drei von Preuss besuchten Stämme", *Nahua-Texte aus San Pedro Jicora in Durango. Dritter Teil: Gebete und Gesänge. Aufgezeichnet von Konrad Theodor Preuss. Aus dem Nachlass Ubersetzt und herausgegeben von [...] Mit einem Kapitel über die Musik der Drei von Preuss besuchten Stämme* (Quellenwerke zur alten Geschichte Amerikas. Aufgezeichnet in den Sprachen der Eingeborenen. Band XI), Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz Berlin, Gebreuder Mann Verlag, Berlín, 1976, pp. 195-277.

ZINGG, Robert Mowry, *Los huicholes. Una tribu de artistas* (Clásicos de la antropología 12), México, Instituto Nacional Indigenista, 1982 (1938), 2 vols.

—, *Huichol Mythology*, Berlín, Staatliches Museum für Völkerkunde, mecanografiado, Nuevo México, Laboratory of Anthropology de Santa Fe, s.f.

—, *Huichol Footage*, 1934, blanco y negro, sin sonido, Human Studies Film Archives, Washington, Smithsonian Institution, 1934.

PARTITURAS

FRANCISCO LÓPEZ CAPILLAS (CA. 1608-1678), OBRAS, VOLÚMEN PRIMERO

Juan Manuel Lara Cárdenas, transcriptor.- México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1993. 55 p. (Tesoro de la música polifónica en México, V)

Introducción.- Al observar panorámicamente los testimonios artísticos que nos quedan del siglo XVII, podemos apreciar que este siglo no fue sólo luminoso en las artes plásticas o en la literatura. También fue un "siglo de oro" de la música vocal

polifónica en la Nueva España, porque es la época en que florecieron en esta parte de América, extranjeiros o nativos, varios grandes compositores que dejaron obras maestras de ese género.

Gaspar Fernández, Pedro Bermúdez, Juan de Lienas, el indio zapoteca Juan Matías, Antonio Rodríguez de Mata, Juan Gutiérrez de Padilla, Luis Coronado, Fabián Pérez Ximeno, Francisco López Capillas, Juan García de Céspedes, Francisco de Vidales, Miguel Matheo de Dallo y Lana fueron algunos de los músicos cuyas obras son dignas de figurar en el brillante panorama cultural del siglo XVII novohispano.

Esos músicos, sea porque aprendieron su arte en la vieja Europa, o bien porque asimilaron profundamente las enseñanzas y los ejemplos de los maestros europeos, dejaron obras dignas totalmente de figurar junto a las de los compositores de su época universalmente reconocidos. Así florecieron en esta parte del mundo la herencia del gran arte de la polifonía francoflamenca.

Los centros de irradiación de este florecimiento musical fueron singularmente las catedrales, los conventos y aun las iglesias de menor importancia, pues apenas consumada la conquista se empezaron a conformar sus capillas musicales, contratándose cantores e instrumentistas indígenas debidamente adiestrados e institucionalizándose la enseñanza musical, lo que con el tiempo dio frutos ricos y exuberantes, cosa que no es de extrañar, ya que en Europa "una de las mayores sorpresas que nos brinda la música del Renacimiento —dice Bryan Trowell— es del hecho de que todas las grandes conquistas musicales del período se realizaron dentro de la música sacra".¹

Se destacan entre todas las catedrales las de México y de Puebla. En palabras de Robert Stevenson, "la Catedral de México no fue sólo importante por su arquitectura, su decoración interior, sus dimensiones monumentales, sino también por haber sido el centro musical más importante de toda la América espa-

1 Bryan Trowell "El Renacimiento temprano", en Alec Robertson y Denis Stevens (directores). *Historia general de la música* (trad. de Aníbal Froufe). Vol. 2. 2ª. ed. Madrid: Alpuerto-Ediciones Istmo, 1977, pp. 11-165.

ñola durante el virreinato".² Puebla por su parte fue otro centro de cultura muy importante, en momentos mucho más que la capital del virreinato.

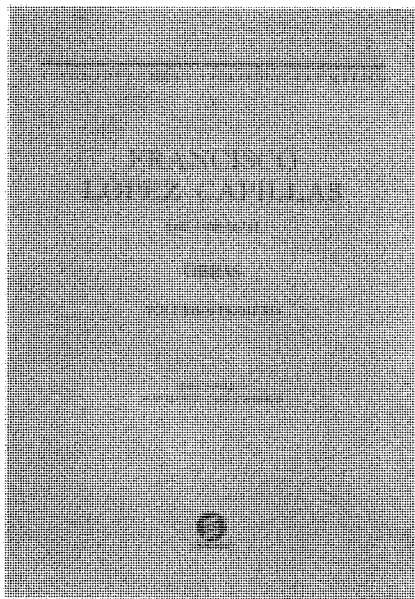
Edición de las obras de Francisco López Capillas.- Con este primer volumen se inicia la publicación de las obras de nuestro primer gran compositor mexicano, Francisco López Capillas, quien fue organista de la Catedral de Puebla de 1641 a 1648 y maestro de capilla y organista de la Catedral de México de 1654 a 1674.

El proyecto de edición abarca cuatro volúmenes, cuyo contenido será el siguiente: primer volumen: obras para diferentes fiestas del año litúrgico (Navidad, Corpus Christi, las fiestas de la Virgen María, las fiestas de los apóstoles y la conmemoración de los difuntos); segundo volumen: obras para el ciclo de Pascua (para el tiempo de Cuaresma, el Tríduo Sacro y la fiesta de la Resurrección); tercer volumen: cinco salmos a doble coro y diez magnificats, y cuarto volumen: ocho misas.

Las obras de Francisco López que se conocen hasta ahora se encuentran principalmente en seis lugares de tres países: la Catedral de México, la Catedral de Puebla, la Catedral de Oaxaca, el Museo Nacional del Virreinato (INAH) en Tepozotlán (Estado de México), la Biblioteca Nacional de Madrid y la Biblioteca Newberry de Chicago. Son obras a cuatro, cinco, seis y ocho voces.

Las obras que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid son copia de las existentes en el archivo de la Catedral de México y en el acervo musical del Museo Nacional del Virreinato. Según Stevenson, el lujoso libro de coros matritense que las contiene (M.2428) es "el más esplendoroso de los manuscritos de música colonial mexicana perteneciente [s] a bibliotecas extranjeras."³

Los estudiosos de la vida y la obra de Francisco López han destacado el hecho significativo de que en el archivo de la Catedral de México se



conservan más obras suyas que de cualquier otro compositor en un lapso de poco más de cien años, entre los periodos de Fernando Franco (fin del siglo XVI) y de Antonio de Salazar (principios del siglo XVIII). Se conservan en total cinco libros de coro que contienen obras suyas: cuatro donde aparecen junto a las de otros compositores, y todo un libro que contiene exclusivamente obras suyas (*Libro de coro VIII*).

La obra de López se inscribe dentro de la estética de la polifonía vocal renacentista, caracterizada por el uso abundante del contrapunto imitativo y de la forma del motete articulado en secciones según la estructura fraseológica de los textos. Sin embargo, su música contiene elementos que la diferencian del estilo polifónico renacentista, ubicándola dentro de las nuevas tendencias de su época (el Barroco temprano), como la presencia de partes solistas "a dúo" (*Secuencia de Pascua, Pasión según San Marcos*); la alteración de la horizontalidad en la línea melódica del bajo (*Misa Super Alleluia*), convertido más bien en un soporte armónico; y un dramatismo y una expresividad más marcadas en ciertas obras suyas (por ejemplo, los motetes *Velum templi* y *Tenebrae factae sunt*) que en otras semejantes de sus contemporáneos conocidos (Lienas, Gutiérrez de Padilla, García de Céspedes, etc.).

Los libros de coro que contienen las obras del primer volumen.- Las obras de López Capillas que contiene este primer volumen se encuentran en el *Libro de coro VIII* de la Catedral de México (VIII según el inventario de

Robert Stevenson y VII según el de Edward Thomas Stanford y Lincoln Bunce Spiess), salvo las dos primeras obras que pertenecen a un libro de coro no registrado en ninguno de los dos inventarios mencionados.⁴

El *Libro de coro VIII*, que contiene exclusivamente obras de López, mide 50 cms. de largo por 35 cms. de ancho y 6 cms. de grueso. Encuadrado a la usanza de la época, tiene cubiertas de madera forradas de cuero de color oscuro con adornos dorados en ambas carátulas, ya desvaídos por el tiempo y por el uso. Contiene hojas de papel numeradas por folios, la mayoría en buen estado de conservación. Fue copiado y miniado por Simón Rodríguez de Guzmán en 1712, casi cuarenta años después de la muerte del compositor, en la época en que Antonio de Salazar era maestro de capilla de la Catedral de México, y su alumno Manuel de Sumaya, organista de la misma. El nombre de Francisco López aparece en la parte superior derecha de casi todas las páginas.

Los textos litúrgicos en su mayoría comienzan con letras capitulares romanas y de diferentes tamaños y aspectos; otras veces las capitulares se caracterizan por tener curiosos diseños como ramas espinosas trenzadas formando las K—de *Kyrie*— o las S—de *Sanctus*—, o bien figuras de peces y listones enrollados en espirales formando las letras. No faltan las llamadas de atención por medio de figuras de ojos o de manitas señalando con el dedo índice en determinadas direcciones cuando por alguna razón se altera la disposición normal de las partes vocales. (Véanse las ilustraciones de la página xxi).

El otro libro de coro no registrado, de 56 cms. de largo, por 38 cms. de ancho y 6 cms. de grueso, sólo tiene la fecha de 1731 en la última página como referencia cronológica. Tiene también cubiertas de madera forradas de cuero color miel, hojas

⁴ Robert Stevenson. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: Organization of American States (General Secretariat), 1970, pp. 141-143. Thomas E. Stanford y Lincoln B. Spiess. *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*. Detroit, Mich.: Information Coordinators, 1969 (Detroit Studies in Music Bibliography Series, 15), p. 25.

² Robert Stevenson. "La música en la catedral de México, 1600-1750". *Revista Musical Chilena*. Año XIX, No. 92, abril-junio de 1965, pp. 11-31.

³ Robert Stevenson "Manuscritos de música colonial mexicana en el extranjero", *Heterofonía*. Vol. V, No. 25, julio-agosto de 1972, pp. 4-10. Vid. p. 4.

de papel, cierres de cuero muy deteriorados que ya no funcionan y está también adornado en las carátulas con figuras geométricas doradas. Contiene, además de obras de Francisco López, otras de Fernando Franco, Antonio Rodríguez de Mata, Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya y Francisco Guerrero, todos ellos anotados al final de un índice alfabético de letras iniciales de textos, que resulta equívoco —o por lo menos inseguro— a la hora de atribuir las a cada uno de los compositores enlistados.

Este libro de coro parece tener un gemelo muy parecido a él en casi todo: encuadernación, dibujo musical, caligrafía y nombres coincidentes en las notas de advertencia. En este libro gemelo se atribuye, en una nota de la primera página, el dibujo musical y la ilustración a Pedro Brizuela y Timoteo González, "hermanos de cordis" (hermanos de corazón). Por lo tanto, debido a las coincidencias entre ambos libros, el libro de coro no registrado en los inventarios de Stevenco y Stanford-Spiess posiblemente fue también dibujado e ilustrado por los mismos artistas. Si ésto fuera cierto, ambos libros habrían sido confeccionados siendo "colegial" de la Catedral de México el bachiller Antonio Ruiz, cuyo nombre también es mencionado en la nota aludida y quien hasta ahora nos es desconocida. JUAN MANUEL LARA CÁRDENAS



**EL LIBRO QUE CONTIENE
ONZE OBRAS PARA ORGANO
DE REGISTROS PARTIDOS DEL
DR. DN. JOSEPH DE TORRES Y
VERGARA**

Transcripción y estudio, Felipe Ramírez, México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1993. 74 p.

El manuscrito de los siglos XVII y XVIII que lleva por nombre *Libro que contiene onze Partidos* del Dr. Dn. Joseph de Torres, que forman parte de la *Colección Jesús Sánchez Garza* del cenidim, es un documento de suma importancia para la historia de la música instrumental en México durante el periodo virreinal, pues Dn. Joseph de Torres (y Vergara, como afirma el autor de estas transcripciones) fue un mexicano ilustre, polifa-



cético, humanista, Maestrescuela del Colegio de Infantes, Chantre electo y Arcediano de la Catedral Metropolitana Primada de México y contemporáneo de los grandes maestros de capilla Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya durante el máximo esplendor del barroco mexicano de la Nueva España.

El citado manuscrito es un libro de forma apaisada de 18 fojas de 21.05 por 31.0 centímetros, unidas por una costura rústica de nueve puntadas. La última obra, *Partido de 6(to) Tono Desp.*, se encuentra inconclusa a partir del compás número 26, por lo cual me vi en la necesidad de restaurarla: lo hice con materiales del propio Dn. Joseph de Torres. El manuscrito se encuentra muy deteriorado y su accidentada historia dejó en él huellas indelebles de hongos y humedad.

Fuentes que proporcionan datos biográficos del Dr. Dn. Joseph de Torres y Vergara. La Biblioteca Hispanoamericana Septentrional del Dr. Dn. José Mariano Beristain de Souza (1), nos proporciona una amplia información biográfica: Torres Bergara (D. José) nació en la ciudad de México el año de 1661, y falleció en ésta de 66 años el 27 de octubre de 1727, dejando, por su literatura, piedad, integridad y limosnas una memoria eterna en la capital y todo el reino de la Nueva España. Fue Doctor en ambos Derechos Decano de la Facultad de Cánones, Catedrático Jubilado de Prima de leyes y Cancelario de la Universidad de su patria; abogado de la Audiencia de México.

Consultor de la Inquisición, Cura

del Sagrario de la Metropolitana, Canónigo Doctoral y Maestrescuelas de ella, Proviso de Indios, Juez de Testamento: Capellanías y Obras Pías, Capellán de las Religiosas Carmelitas Descalzas y Abad de la Venerable Congregación de Sn. Pedro.

Por citar sólo parte de su personalidad polifacética; vemos a un hombre rico y poderoso pero a la vez humanista y de un carisma extraordinario; hereda también la cuantiosa fortuna del piadoso sacerdote D. Juan Caballero y Ocio, natural de Querétaro, como albacea del mismo; desempeñó religiosamente este encargo, que de sus propias rentas y de aquella, sin contar las innumerables limosnas y donaciones que hizo, dona y finca para diversas obras pías 3 880 580 pesos fuertes.

Fundó el Convento de S. José de Gracia de la ciudad de Querétaro para religiosas Capuchinas, y siete Becas en el seminario San Javier de la misma ciudad. Y en México fue el principal promotor, fundador y bienhechor del Colegio de la Asunción para niños infantes del Coro de la Metropolitana, y en ésta restaura los retablos de la Capilla de Sn. Miguel, destruidos por un incendio. También destacan las donaciones hechas a las Iglesias de la ciudad de México, como son La Profesam, S. Gregorio, La Concepción, La Santísima, Santa Teresa la Antigua, Corpus Cristi, El Espíritu Santo, Santa Teresa la Nueva y la Capilla de la Universidad Literaria y del Colegio de Tepozotlán.

Beristain de Souza concluye: Este eclesiástico tan admirable, benéfico y misericordioso, no se olvidó de

dejar algún tesoro para esta Biblioteca, pues escribió su Respuesta Jurídica al Sr. Dean D. Rodrigo García Flores sobre la costumbre de no ganar los prebendados enfermos el derecho de acreces, ni Manuales de Aniversarios: y sobre la inteligencia de los Estatutos de la Iglesia de México en esta materia.

Otro documento importante que atañe a su responsabilidad en el arte musical como Chantre electo y maestrescuela de la Metropolitana y su preocupación por dotar a los niños cantores de una buena escuela funcional, es el contrato correspondiente para edificación del Colegio Seminario de la Asunción, para los Infantes del Coro de la Catedral Metropolitana de México, registrado en el acta del 14 de Julio de 1725, localizado en el Archivo de Notarias de la ciudad de México (2). Este documento ratifica la usanza de escribir su nombre en latín Joseph por José, y su dos apellidos. Se transcribe parte a continuación:

En la Ciudad de México a catorce de Julio de mil setecientos veinte y cinco años: Ante mí el escribano y testigos Pedro de Arrieta vecino de esta Ciudad, Mtro. Mayor en el arte de la arquitectura y de a Santa Iglesia Catedral Metropolitana de esta Corte: A quien yo el escribano doy fe conozco: Dijo que por cuanto el Señor Dr. Dn. Joseph de Torres y Vergara Maestro de Escuela de dicha Santa Madre Iglesia, Catedrático jubilado de prima de leyes en la Real Universidad de esta Corte, Comisario General de la Santa Cruzada de este Reino, tiene deliberado fabricar de su propio caudal y espensas, un Colegio Seminario para la habitación de los Infantes que sirven en el Coro de dicha Santa Iglesia, cuya fábrica se ha de hacer en el patio de la Sacristía Mayor de dicha Santa Iglesia para lo cual se pactó y ajustó dicho Señor Maestro de Escuela en hacerla y acabarla perfectamente dentro de cinco meses contados desde el día... (etc.)

Un tercer documento que ratifica y sintetiza lo expuesto antes en relación al Dr. Joseph de Torres y Vergara, y que además amplía su personalidad erudita, numanística y polifacética, es la Oración Fúnebre en las honras por su fallecimiento, dicho por el P. Julián Gutiérrez Davila, el 27 de Noviembre de 1727,

en esa época Prepósito de la Sagrada Congregación del Oratorio de esta ciudad de México (3), reproducción facsimilar y transcripción de la misma.

El cuarto documento es un retrato al óleo del Dr. Dn. Joseph de Torres y Vergara, localizado por mí en el Museo del Virreynato, que tiene una leyenda al calce que dice:

El Sr. D. José de Torres y Vergara, Arcediano de esta Santa Iglesia, Cancelario de la RI (real) Universidad, Juez revisor de los naturales de Capellanías y Obras Pías de este Arzobispado Consultor de el Santo Oficio. Capellán de las Sras. Relsas. Carmelitas de Teresa la Antigua. Y dió para este Colegio 10,000 ps. (pesos). Mejico Septiembre 14 de 1725.

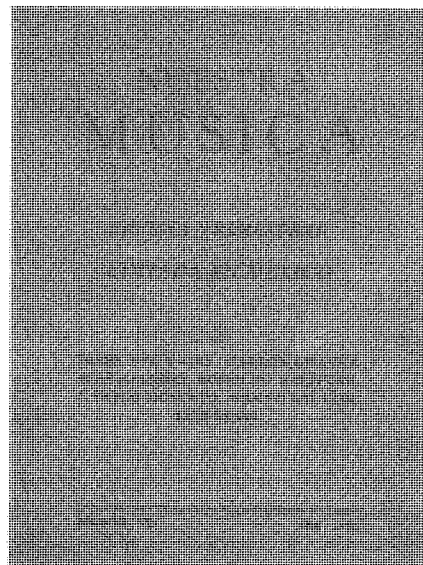
El retrato mide aproximadamente 66 por 95 centímetros. Posiblemente perteneció a la galería de dignidades de la Catedral Metropolitana de México, y de ahí pasó al exconvento de Sn. Francisco Javier en Tepozotlán, Edo. de México cuando este se erigió en Museo del Virreinato (4).

En España existió un compositor y organista llamado José de Torres Martínez Bravo, nacido en Madrid el año de 1665 y fallecido ahí mismo en 1738. Fue organista de la Real Capilla de Madrid hasta 1725, fecha en que asumió el cargo de director de la misma hasta su muerte.

Desde hace por lo menos setenta años ha sido plenamente identificado por los musicólogos españoles Higinio Anglés, Miguel Querol, José Subirá, Joaquín Pena e Hilarión Eslava, y en épocas más recientes por el P. Samuel Rubio y Dionicio Preciado. Ninguno de ellos da fe de que este compositor tenga música para órgano. (5)

En la villa de Valdemoro a 27 kilómetros de Madrid, existió también un cantor llamado José Torres, quien ganaba un salario de 1700 maravedíes anuales en 1669, año en que fue admitido en la Capilla Musical de la Parroquia de la citada villa (6).

Todo ello reafirma la tesis expuesta desde el inicio del presente trabajo de que el *Libro que contiene Onze Obras para Organo de Registros Partidos* pertenece a Joseph de Torres Vergara (con lo cual se agrega un compositor a nuestra historia musical) y no a los autores homónimos. FELIPE RAMÍREZ



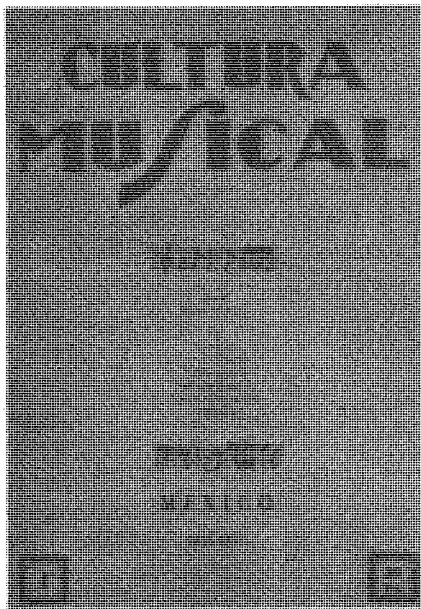
Nuestra Música

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, años VII-VIII, 1952-1953. Edición facsimilar: México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1993. [283 p.]: il., 22 cm.

El año VII incluye el No.25, enero-marzo, 1952; No. 26, abril-junio, 1952; No. 27, julio-septiembre, 1952 y el No. 28, octubre-diciembre de 1952. El año VIII incluye el No. 29, enero-marzo de 1953.

Contenido: Año VII. "La música en Valladolid de Michocán" / Miguel Bernal Jiménez, pp. 5-16. "Situación de la música en Francia a partir de 1945" / Paul Collaer, pp. 17-27. "La sinfonía y su orquesta" / Adolfo Salazar, pp. 28-44. "Candelario Huízar" / Jesús C. Romero, pp. 45-61. "Problemas del compositor en América" / Luis Sandi, pp. 62-64. "Idea y estilo. Últimas palabras de Arnold Schoenberg" / Michael Greet Field, pp. 65-71. "La música en Argentina" / Roberto García Morillo, pp. 81-107. "Música en el Coliseo de México" / Vicente T. Mendoza, pp. 108-133. "Musicas negras" / Adolfo Salazar, pp. 134-156. "Bonampak ballet de Luis Sandi" / Critilo, pp. 157-159. "Momento de transición (1948)" / Arnold Schoenberg, pp. 169-172. "Psicobiografía de Silvestre Revueltas" / Manuel Reyes Meave,

173-187. "Ideas musicales de Ortega y Gasset" / José Durand, pp. 188-197. "Metastasio, 'La Niteti' española y la prosapia de 'Aida'" / Adolfo Salazar, pp. 198-207. "La segunda sonata para piano, de Rodolfo Halffter" / Michael Greet Field, pp. 208-211. "La Pequeña sinfonía para cuerdas, de Blas Galindo" / María Teresa Castrillon, pp. 212-213. Año VIII. "La música tradicional española en México" / Vicente T. Mendoza, pp. 5-34. "El Concepto de la obra en el Renacimiento" / Adolfo Salazar, pp. 35-50. "El pecado original" / Jesús Bal y Gay, pp. 51-70.



Cultura Musical

Manuel M. Ponce, director.- Vol. I, No. 1 (noviembre 1936) - No. 12 (octubre 1937).- México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1993. 1 Vol. Rep. Facsimilar de: México: Cultura Musical, 1936-1937.

Contenido: No. 1 (noviembre 1936). "Cultura Musical" / Estanislao Mejía, pp. 1-2. "El niño y el sentimiento estético" / Ida Appendini, pp. 3-6. "Nuestras entrevistas, con Silvestre Revueltas" / Juan León Mariscal, pp. 7-10. "El violín: pequeños apuntes sobre el origen del arco" / José Rocabrana, pp. 12-13. "Biografías breves: José María Bustamante" / J. R. C., pp. 14-15. *Solidaridad* (partitura) / Música: M.L. Mariscal., Letra: Amado Nervo, pp. 16-17. Temas variados, pp. 18-28.

No. 2. (diciembre 1936). "El canto: orientación pedagógica a los alum-

nos practicantes" / Consuelo Escobar de Castro, pp. 3-6. "Creación de un nuevo órgano eléctrico" / Jesús Estrada, pp. 7-10. Paganini / Pedro Valdés Fraga, pp. 11-13. "Apuntes para la historia del Primer Congreso Nacional de Música" / Jesús C. Romero, pp. 14-17. *Sombra* (partitura) / Blas Galindo, pp. 18-19. Temas variados, pp. 20-33.

No. 3. (enero 1937). "La situación de los compositores mexicanos", pp. 1-5. "Entrevista con el maestro Saloma" / Jesús C. Romero, pp. 6-10. "Capítulos sueltos de la historia de la música en México: de los músicos que vinieron a la conquista" / Gabriel Saldivar, pp. 11-14. "Servicio Social de mi escuela" / Salvador Moreno Manzano, pp. 14-16. "Objetivos del Conservatorio en 1937" / Estanislao Mejía, pp. 17-19. *Momento fantástico* (partitura) / Raquel Bustos, pp. 20-21. "Danzas precortesianas y su supervivencia" / Sofía Cancino de Cuevas, pp. 22-23. Temas variados, pp. 24-32.

No. 4-5 (febrero-marzo 1937). "De la crítica: Coloquio con el Espíritu de Carducci" / J. Rodolfo Lozada, pp. 1-4. "Exposición de Fuga" / Enrique Munguía Jr., pp. 5-7. "Pomar opina... La situación de los compositores mexicanos" / José Pomar, pp. 7-9. "El arte precolonial" / José E. Guerrero, pp. 10-13. "Notas del Conservatorio" / E. M., pp. 14-15. "El sexagésimo aniversario del Conservatorio" / Jesús C. Romero, pp. 16-18. *Radiograma* (partitura) / Daniel Ayala, pp. 20-21. "Música y poesía" / B. Ortíz de Montellano, pp. 22-25. Temas variados, pp. 26-39.

No. 6 (abril 1937). "Angela Peralta", pp. 1-2. "Sobre la crítica musical" / Silvestre Revueltas, pp. 3-7. "A la amada ausente" / María Bonilla, pp. 8-10. "Las fronteras del mundo de medio tono" / Juan León Mariscal, pp. 11-17. *Préludes* (partitura) / Manuel M. Ponce, pp. 18-19. "El sexagésimo aniversario del Conservatorio" / Jesús C. Romero, pp. 20-22. "Notas del Conservatorio" / E.M., pp. 23-26. Temas variados, pp. 27-37.

No. 7 (mayo 1937). "Nuevas direcciones de la educación artística musical: la enseñanza cívico-artística" / H. Villa-Lobos, pp. 1-4. "Elogio póstumo de Angela Peralta" / Rubén M. Campos, pp. 5-8. "El problema del nacionalismo musical", pp. 8-10.

"Los sonidos armónicos y los instrumentos de pistones" / Rodrigo Valle Leyva, pp. 10-14. "Momentos musicales" / Kurucho, pp. 15-17. *En camino* (partitura) / Consuelo L. de Orantes, pp. 18-19. "Notas del Conservatorio" / F. B. R., pp. 20-21. Temas variados, pp. 22-30.

No. 8 (junio 1937). "Algunas reflexiones acerca de la 'Mutación'" / José Rolón, pp. 1-6. "Los sonidos armónicos y los instrumentos de pistones" / Rodrigo Valle Leyva, pp. 7-9. "El problema del nacionalismo musical, II" / Pedro Michaca, pp. 10-12. "Compositor mexicano" / Aarón Copland, pp. 13-15. *Preludio* (partitura) / Blas Galindo, pp. 15-16. "Notas del Conservatorio" / Estanislao Mejía, pp. 18-20. Temas variados y opiniones ajenas, pp. 21-30.

No. 9 (julio 1937). "Algunas reflexiones acerca de la 'Mutación'" / José Rolón, pp. 4-9. "El problema del nacionalismo musical" / Pedro Michaca, pp. 9-11. "El simbolismo en el arte precortesiano" / José E. Guerrero, pp. 12-15. "Tiempo de danza de la Sonatina I." / José Pablo Moncayo, pp. 16-17. Temas variados, pp. 18-29.

No. 10. (agosto 1937). "Historia y técnica del contrabajo" / Guido Gallignani, pp. 3-6. "La percepción de la música" / Hugo Conzatti, pp. 7-9. "Notas del Conservatorio", pp. 10-12. "La Orquesta Sinfónica Nacional" / Juan León Mariscal, pp. 13-15. *Fuga* (partitura) / José E. Guerrero, pp. 16-17. "La música maya-aborígena" / Daniel Ayala, pp. 18-21. Temas variados, pp. 22-29.

No. 11 (septiembre 1937). "La lírica peruana" / G. Salinas Cossio, pp. 3-4. "José Mariano Elízaga" / Gabriel Saldivar, pp. 5-9. "La cultura de la voz en los niños" / Guadalupe Márquez, pp. 10-11. "La importancia del arte musical en la educación" / José E. Guerrero, pp. 12-15. 1. *La lámpara*. 2. *Las cercas*. De la pequeña *Suite* para piano y canto / Música: Salvador Contreras y Letra: Alfonso del Río, pp. 16-17. Temas variados, pp. 18-30.

No. 12 (octubre 1937). "Labor divisionista entre trabajadores de la música" / José Pomar, pp. 2-4. "José Mariano Elízaga" / Gabriel Saldivar, pp. 5-10. "Lírica peruana" / G. Salinas Cossio, pp. 11-13. "El Ecuador, país sin danza: el pueblo ecuatoriano no baila", pp. 14-15. *Sarabande*

(partitura) / Manuel M. Ponce, pp. 16-17. "Notas del Conservatorio", pp. 18-19. El caso de Chopin y Wagner / Domingo Santos, pp. 20-21. Temas variados, pp. 22-29.

AÑO 1928

**GACETA
MUSICAL**

gm

Director
MANUEL M. PONCE

PARIS

252, Rue de Faubourg Saint-Honoré - (8^e)

Gaceta Musical

Manuel M. Ponce, director.- No. 1 (enero 1928) - No. 12 (diciembre 1928).- México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1994. 1 Vol. Rep. Facsimilar de: París: Gaceta Musical, 1928. (Incluye notas, resúmenes, críticas y crónicas sobre libros, revistas, espectáculos, conciertos y opera).

Contenido: No. 1. "Franz Schubert" / Henry de Curzon, pp. 1-7. "Las Danzas Aztecas" / Rubén M. Campos, pp. 8-14. "Los orígenes del cuarteto de cuerda" / Marc Pincherle, pp. 15-25. "Schubert y los schubertianos", pp. 26-28. "La música de los negros de la América del Norte" / Darius Milhaud, pp. 29-30. "La sonata mágica" / J. Vasconcelos, pp. 31-36. Loïe Fuller y la Música, pp. 37-39. "Glosas de música sacra" / G. Dur, pp. 40-43.

No. 2. "La música entre las artes" / Salvador de Madariaga, pp. 1-5. "Noces de Igor Stravinsky" / Paul Dukas, pp. 6-8. "La música en España" / Joaquín Turina, pp. 9-11. "Ediciones falsificadas e inexactas" / R. Aloys Mooser, pp. 12-20. "¿Existe una música incaica?" / Marguerite Béclard d'Harcourt, pp. 21-28. "Paul Ducas" / Manuel M. Ponce, pp. 29-34. "Discos y fonógrafos" / Pierre Mac Orlan, pp. 35-38. "Inauguración

de la nueva Sala Pleyel" / Noé Mac Ulpmen, pp. 39-40. "El maestro músico Agustín González" / José D. Frias, pp. 41-44. No. 3. "Un favor de una ópera de úteres: A propósito de *El Retablo* de Manuel de Falla" / Henry Prunières, pp. 1-6. "Folklore americano: A propósito de la artista argentina Ana S. de Cabrera" / Cesar M. Arconada, pp. 7-10. "Músicos valencianos" / Joaquín Rodrigo, pp. 11-13. "Nicolás Médtner" / Manuel M. Ponce, pp. 15-18. "Las danzas aztecas" / Rubén M. Campos, pp. 19-24. "Jazz", pp. 25-27. "El cromatismo en la música indígena sudamericana" / Carlos Lavin, pp. 28-34. "Alberto Williams", p. 35. "Glosas de música sacra: El coro de San-Guillermo de Estrasburgo" / G. Dur, pp. 36-39. "Metrópolis Musicales: La Habana" / Carlos Lavin, pp. 40-42.

No. 4. "Claudio Debussy: 10 años después" / Alejo Carpentier, pp. 2-5. "Algunas características de Debussy" / G. Dur, pp. 6-8. "Homenaje de Falla a Debussy" / Manuel de Falla, p. 9. "El signo Debussy" / Eduardo Aviles Ramírez, p. 10. "Las cartas de Claudio Debussy" / José D. Frias, pp. 11-14. "La canción popular rumana" / Stan Golestan, pp. 15-17. "La biblioteca musical de Medinaceli" / J.-B. Trend, pp. 18-20. "El cromatismo en la música indígena sudamericana" / Carlos Lavin, pp. 21-31. "La música en América", pp. 32-35. "Música moderna en la capital de México" / Antonio Gomezanda, pp. 36-37.

No. 5. "Paisaje de la actual música española" / Adolfo Salazar, pp. 2-10. "Manuel de Falla" / Roland-Manuel, pp. 11-14. "Impresiones musicales: Oyendo a Andrés Segovia" / P. José Ant^o de San Sebastian, pp. 15-17. "El porvenir de la música española" / Henri Collet, pp. 18-19. "Metrópolis musicales: Barcelona" / Joan Gibert Camins, pp. 20-22. "Dos grandes pianistas: Bauer y Backhaus" / J. Rolón, pp. 23-24. "Glosas de música sacra: *El Rey David*, de Honegger" / G. Dur, pp. 25-27.

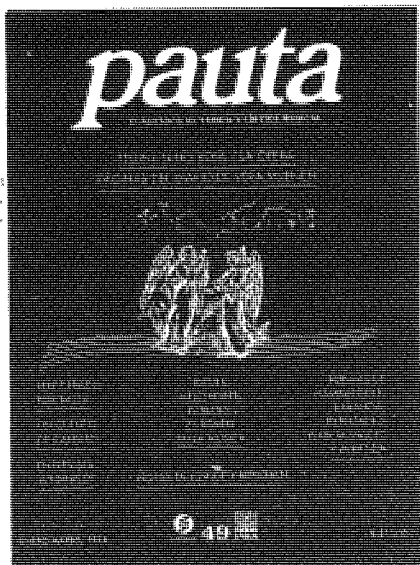
No. 6. "La nueva música italiana" / Raymond Petit, pp. 1-6. "Algunos recuerdos de Busoni" / I. Philipp, pp. 7-8. "Apuntes sobre el oratorio en Italia" / Manuel M. Ponce, pp. 9-16. "Claudio Arrau" / Isidro Fabela, pp. 17-20. "Las representaciones de la Opera de Viena" / A. Mangeot, pp. 21-24. "El festival pianístico de

Francisco Planté en Mont-de-Marsan" / Irving Schwerké, pp. 25-26. "La música en América" / C. Lavin, pp. 27-30. "Pequeñas biografías: Claude Debussy" (1862-1918) / Louis Laloy, pp. 32-34.

No. 7-8. "Un instrumento que fué popular en España: La rota o viola de rueda" / Eduardo L. Chavarri, pp. 1-5. "Un gran compositor Latinoamericano: Hector Villa-Lobos" / Alejo Carpentier, pp. 7-13. "Guitarra" / G. Jean Aubry, pp. 14-17. "Rusia y la música moderna" / Alfred J. Swan, pp. 18-28. "Pequeñas biografías: Mauricio Ravel" / Noé Mac Ulpmen, pp. 29-30. "La música en los 'Ballets Rusos'" / Alejo Carpentier, pp. 31-35. "La música en los 'Ballets Españoles'" / Adolfo Salazar, p. 35-39. *Song pour Chant et Piano* (partitura) / Manuel M. Ponce.

No. 9. "Valores españoles: Bartolomé Pérez Casas" / Joaquín Turina, pp. 1-3. "El aspecto musical de la religión griega" / Georges Meautis, pp. 4-14. "La bienamada de Beethoven" / Otto Friedrickz, pp. 15-19. "El vals en Viena desde la época romántica" / Florent Odero, pp. 20-23. "Del folklore musical en Nicaragua" / Luis A. Delgadillo, pp. 24-26. "Los conciertos sinfónicos y los compositores" / A. Mangeot, pp. 27-33. "Pequeñas biografías: Gabriel Fauré" / Noé Mac Ulpmen, pp. 34-35.

Nos. 10-11-12. "Arte de América" / Gastón O. Talamón, pp. 1-6. "La música Rumana" / Romeo Alessandresco, pp. 7-11. "Crítica y estética musicales: A propósito de un libro de A. Salazar" / Eduardo L. Chavarri, pp. 12-15. "El sexto Festival de la S.I.M.C. de Siena" / Raymond Petit, pp. 16-18. "Un poco de historia de la música moderna parisiense: La sensibilidad de las nuevas generaciones" / León Pacheco, pp. 19-24. "Los cantos del trabajo: La música en Grecia" / M.P., pp. 25-30. Arte Yanqui / M.M.P., pp. 31-32. "Pequeñas biografías: Paul Dukas" / Noé Mac Ulpmen, pp. 33-35. "Apuntes sobre la música contemporánea de España" / Pedro G. Morales, pp. 36-38. Danza Lucumi para piano (partitura) / Alejandro García Caturra. "La admirable música cubana" / Robert Desnos, pp. 39-41.



Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical

Mario Lavista, ed. Vol. XIII, No. 49 (enero-marzo de 1994).- México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1994.

103 p.: il.; 19 cm.

Incluye notas sobre publicaciones y grabaciones recientes

Contenido: "Nino Rota" / Federico Fellini, pp. 5-9. "La ópera" / Federico Fellini, pp. 10-13. "Mambo" / José Balza, pp. 14-16. "El Cello" (poema) / Michale Hamburguer, pp. 17-18. "Alemania veinticuatro horas al día" / Vera Muench, pp. 19-42. "El virtuosismo y la nueva complejidad: Entrevista con Michael Finnissy" / Igancio Baca Lovera y Roberto García Bonilla, pp. 44-48. "Inferno Molto Vivace" (poema) / Alfredo García Valdez, p. 49. "Antífona de Nuestra Señora del Abismo" (poema) / María Baranda, pp. 50-51. "Postgregueñada" (poema) / Carlos Miranda, pp. 52-53. "Del fuego" (poema) / Mariana Bernárdez, pp. 54-55. "Un sueño" / Héctor Carreto, pp. 56-57. "Un camaleón llamado tiempo musical: Algunas observaciones sobre el tiempo y el tiempo musical" / Thomas Reiner, pp. 58-69. "Entre amnesia y memoria" / Alessandro Melchiorre, pp. 70-75. "El concepto del tiempo en la música de la India" / Hilda Paredes, pp. 76-80.



Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical

Mario Lavista, ed. Vol. XIII, Nos. 50-51 (abril-septiembre de 1994).-México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1994.

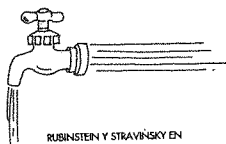
224 p.: il.; 19 cm.

Incluye notas sobre publicaciones y grabaciones recientes. Incluye el índice del Vol. XII, Nos., 45-48 (enero-diciembre 1993).

Contenido: "Dos poemas" / Eduardo Lizalde, p. 5. "Rubinstein y Stravinski en una casa de citas en París" / Artur Rubinstein, pp. 6-8. "Cuarteto Latinoamericano: inconfundible identidad musical" / Juan Arturo Brennan, pp. 9-17. "Coro" (poema) / Fabio Morábito, p. 18. "La música del pasado, del presente y del futuro" / Witold Lutoslawski, pp. 19-27. "Mito y música" / Claude Lévi-Strauss, pp. 29-35. "Documentos: Crónicas musicales de Salvador Novo,



LUTOSLAWSKI: LA MÚSICA AYER, HOY, MAÑANA



RUBINSTEIN Y STRAVINSKY EN UNA CASA DE CITAS EN PARÍS

PEREC: SOPRANOS Y JIATOMATES

LÉVI-STRAUSS: MITO Y MÚSICA

ABRIL-SEPTIEMBRE, 1994



HS 30.00

Novo y la música" / Luis Ignacio Helguera, pp. 36-38. "Wagner en Bellas Artes" / Jorge Santana, pp. 39-43. "De Orfeo a Salomé" / Jorge Santana, pp. 44-46. "El tercer concierto de la OSM" / Jorge Santana, pp. 47-50. "La OSM y su labor artística y cultural" / Justo Arriola, pp. 50-52. "Dos Epigramas" / Salvador Novo, p. 53. "Cartas cruzadas entre Salvador Novo y Carlos Chávez: Carta de Salvador Novo a Carlos Chávez", pp. 54-56. "Lección de sax" (poema) / Patrick Ramsey, p. 57. "Demostración experimental de la organización jitomatotópica en la soprano" / George Percec, versión de Guillermo Sheridan, pp. 58-68. "Scelsi" (poema) / André Pieyre de Mandiargues, pp. 70-72. "Las muertes del intérprete" / José Eduardo Martins, pp. 73-88. "El cuarteto Arditti o los intérpretes creadores: Entrevista con Irvine Arditti" / Roberto García

Bonilla, pp. 89-95. "Un mediodía en las catacumbas de Nancarrow" / Luis Ignacio Helguera, pp. 97-100. "El Tempo como factor de la composición: Studies for Player Piano de Conlon Nancarrow" / Monika Fürst-Heidtmann, pp. 101-112. "Nancarrow" (poema) / Ricardo Pohlenz, p. 113. "El universo debería ser como Bach, pero es como Mozart: Conversación entre John Cage y Conlon Nancarrow", pp. 114-139. "Del archivo epistolar de Conlon Nancarrow", pp. 140-147. "Conlon + tiempo = Nancarrow" / Carlos Sandoval, pp. 148-178.

OBRAS DE CONSULTA

Catálogo de Publicaciones

Publications Catalogue. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" / Yael Bitrán, Eduardo Contreras Soto, Ricardo Miranda, et.al., eds.- México: CNCA; INBA; CENIDIM, 1994.

83p. : il.; 21 cm.

ISBN: 968-29-75 91-3

Incluye índice onomástico y sistemático.

Introducción.- El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez", mejor conocido como CENIDIM, ha desempeñado desde su fundación en 1974 una triple misión: investigar, documentar y difundir todo lo concerniente a la música mexicana, desde la época colonial hasta el siglo XX.

El presente Catálogo es la mejor forma de evaluar la actividad de todos los que han participado, a través de dos décadas, en nuestro Centro. Esperamos que su contenido sea del interés de nuestros lectores.

1974-1994: Breve historia del CENIDIM

El CENIDIM nació en 1974, como una continuación lógica de una institución ya existente: la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), fundada en 1947 por un entusiasta grupo de músicos y musicólogos, tales como Carlos Chávez, Vicente T.

1 Carlos Chávez, «Nota preliminar», en *Música folklórica mexicana...* México, INBA, 1952, p. 5.

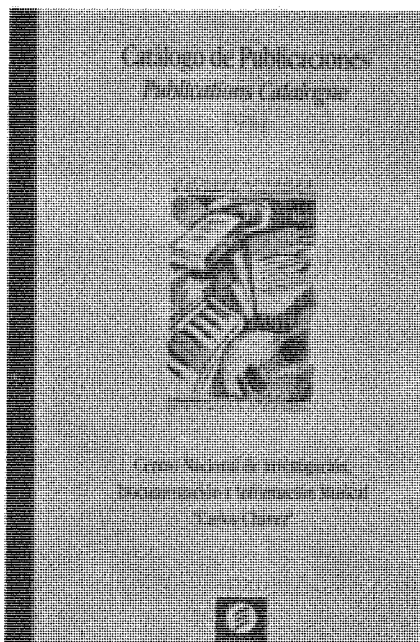
Mendoza, Jesús Bal y Gay, Baltasar Samper y José Raúl Hellmer.

La labor editorial de la Sección de Investigaciones Musicales puede considerarse modesta si tomamos en cuenta sus diez títulos publicados a lo largo de veintisiete años (1947-1973). Sin embargo, sus objetivos académicos siguen siendo válidos hoy día para el CENIDIM. Carlos Chávez, primer director del INBA, resumió en 1952 dichos objetivos con las siguientes palabras: "El conocimiento de nuestra historia musical y de la música creada en México, por sus músicos profesionales o por el hombre del pueblo, es un factor imprescindible en el desarrollo de nuestra personalidad artística. Consciente de ello, el INBA mantuvo como uno de sus primeros propósitos el impulso de las actividades de la Sección de Investigaciones Musicales." Chávez concebía así el Estado como organizador de la investigación folklórica y musicológica, "según un plan sistemático y permanente", con la convicción de que esta clase de estudios debería continuar en el futuro.

Las investigaciones folklóricas y musicológicas han continuado en el CENIDIM con la participación de numerosos investigadores y músicos, bajo la guía de directores del Centro: Carmen Sordo Sodi, Manuel Enríquez, Leonora Saavedra y Luis Jaime Cortez. Todos estos esfuerzos han colocado al CENIDIM en un lugar clave dentro del medio musical mexicano, y lo han impulsado hacia una creciente proyección internacional.

Políticas editoriales del CENIDIM

Del contenido del presente Catálogo se desprenden las cuatro principales políticas editoriales del CENIDIM: 1) Difundir los trabajos de investigación y documentación realizados en el Centro, orientándolos a diversos pú-



blicos mediante la edición de libros, revistas, partituras y grabaciones. 2) Dar a conocer los productos de investigación realizadas fuera del Centro, cuando su aporte se considere relevante para el estudio y difusión de la música mexicana. 3) Poner la música mexicana a la disposición de intérpretes y oyentes, a través de la edición de partituras y de la producción de grabaciones 4) Reproducir en forma facsimilar libros, revistas, y partituras de valor histórico que sirvan como fuente para estudiar la música y la musicología de México.

Objetivos y organización del Catálogo

Además de difundir nuestras publicaciones y facilitar su adquisición, este Catálogo pretende contribuir también a una reflexión sobre la labor editorial del CENIDIM durante veinte años.

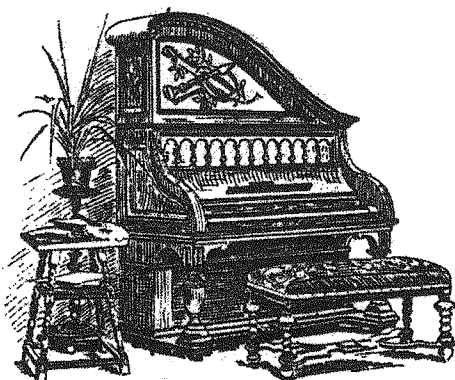
Hasta la fecha, el CENIDIM ha publicado 110 títulos, los cuales están organizados en este Catálogo en cuatro amplias secciones y están pre-

sentados por orden cronológico de aparición: 1) Libros: 28 títulos. 2) Revistas: 11 títulos, entre ellas 3 actualmente en circulación y 5 revistas musicales históricas en ediciones facsimilares. 3) Partituras: 40 ediciones, 7 de la época colonial, 3 del siglo XIX, y 30 del siglo XX. 4) Grabaciones: 30 títulos, la mayoría de ellos en disco compacto (CD), distribuidos en cuatro series: Serie colonial (1), Serie Siglo XIX (2), Serie Siglo XX (22) y Serie Folklore Mexicano (5).

Hacia una nueva etapa del CENIDIM

En su vigésimo aniversario, el CENIDIM se incorpora, junto con los otros tres Centros de Investigación Artística del INBA (artes plásticas, teatro y danza) al Centro Nacional de las Artes, cuya operación comienza en el otoño de 1994. De esta manera, esperamos crear nuevas perspectivas de trabajo interdisciplinario entre los académicos de todos los centros, y podremos compartir nuestros acervos documentales que se reubicarán en la nueva Biblioteca Nacional de las Artes. Las nuevas instalaciones y modernas tecnologías aplicadas al arte, que estarán disponibles en el Centro Multimedia, ayudarán seguramente al desarrollo de los proyectos académicos del CENIDIM, así como a la creación de nuevos medios de comunicación musical (CD-ROM).

Deseamos que este Catálogo sea una guía eficaz para aquellos interesados en las publicaciones que el CENIDIM ofrece. Para la comunidad del Centro, este Catálogo podría servir como una brújula que nos indique si el rumbo que ha tomado nuestra nave es el adecuado, o si acaso debemos virar un poco el timón para incursionar en nuevos mares de la edición musical. JOSÉ ANTONIO ROBLES CAHERO



NOVEDADES

**ALEJANDRO CORONA
TOCA A MARIO
RUIZ ARMENGOL**

Serie Siglo XX. Vol. XVII
Precio N\$ 35.00



**MARIO LAVISTA
CUADERNO DE VIAJE**



**Mario Lavista
CUADERNO DE VIAJE**

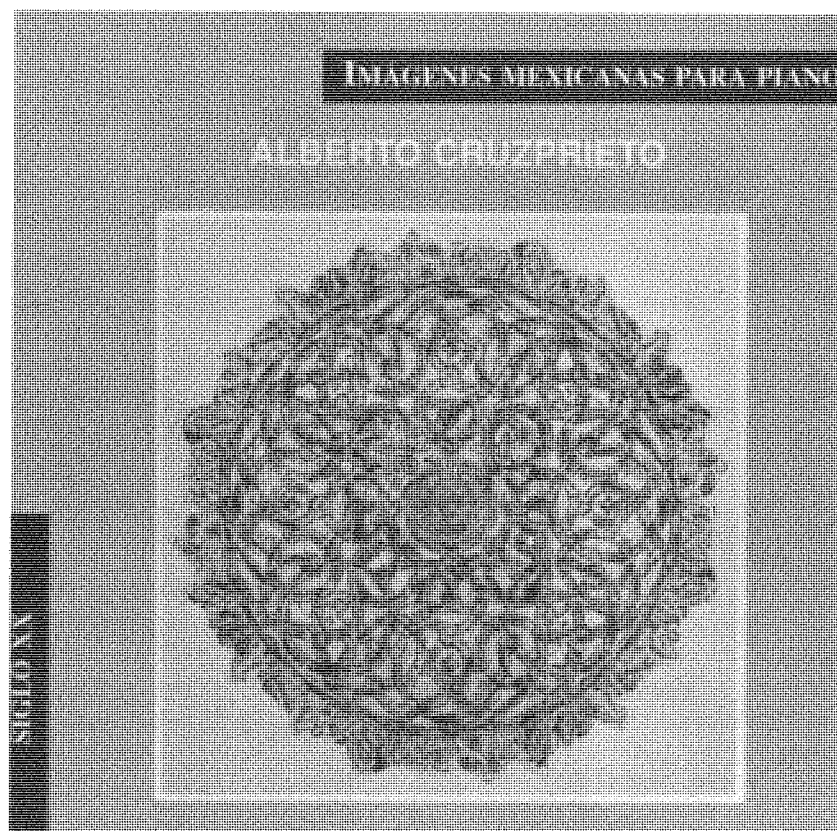
Varios intérpretes

Serie Siglo XX. Vol. XII
Precio N\$ 35.00

NOVEDADES

Alberto Cruz Prieto
**IMÁGENES
MEXICANAS PARA
PIANO**

Serie Siglo XX. Vol. XIX
Precio N\$ 35.00



Rodolfo Ponce Montero
**LA OBRA PARA PIANO
DE GERHART MUENCH**

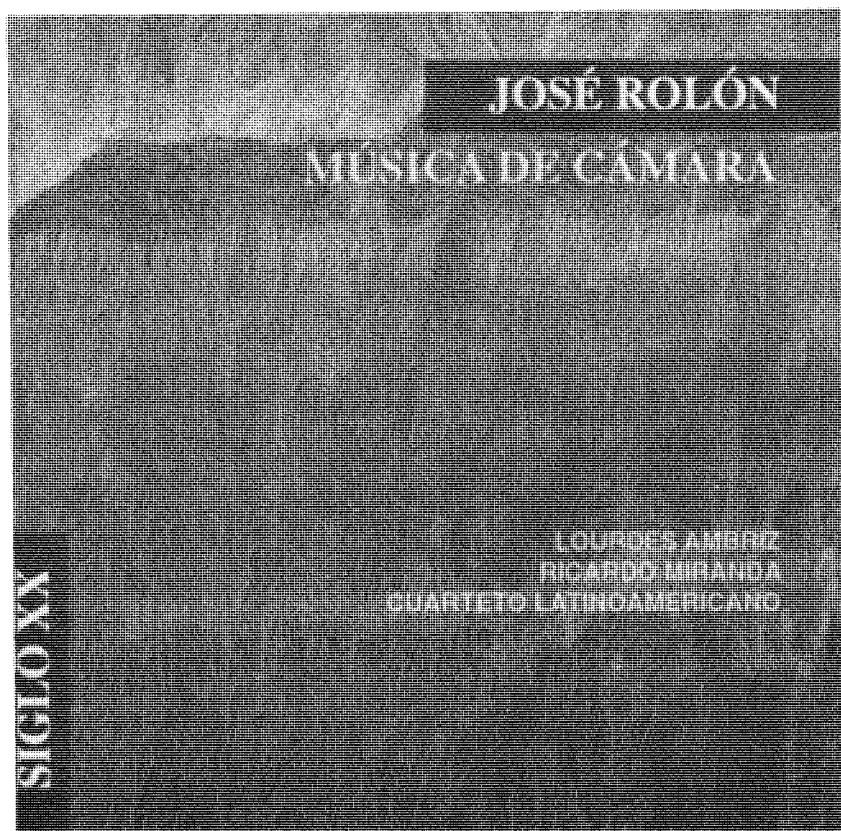
Serie Siglo XX. Vol. XIII
Precio N\$ 35.00

NOVEDADES

Federico Ibarra
**DIEZ AÑOS DE
MÚSICA DE CÁMARA**
(1982-1992)

Varios intérpretes

Serie Siglo XX. Vol. X
Precio N\$ 35.00



José Rolón
MÚSICA DE CÁMARA

Varios intérpretes

Serie Siglo XX. Vol. XVIII
Precio N\$ 35.00

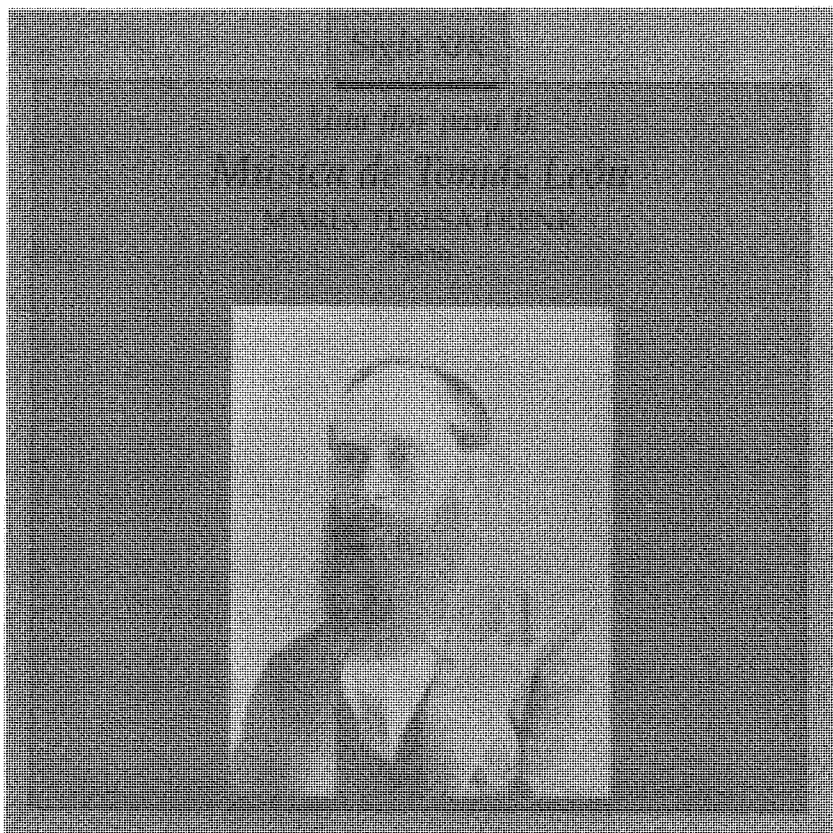
NOVEDADES



Eva María Zuk
Recital
FELIPE VILLANUEVA

Serie Siglo XIX. Vol. I
Precio N\$ 35.00

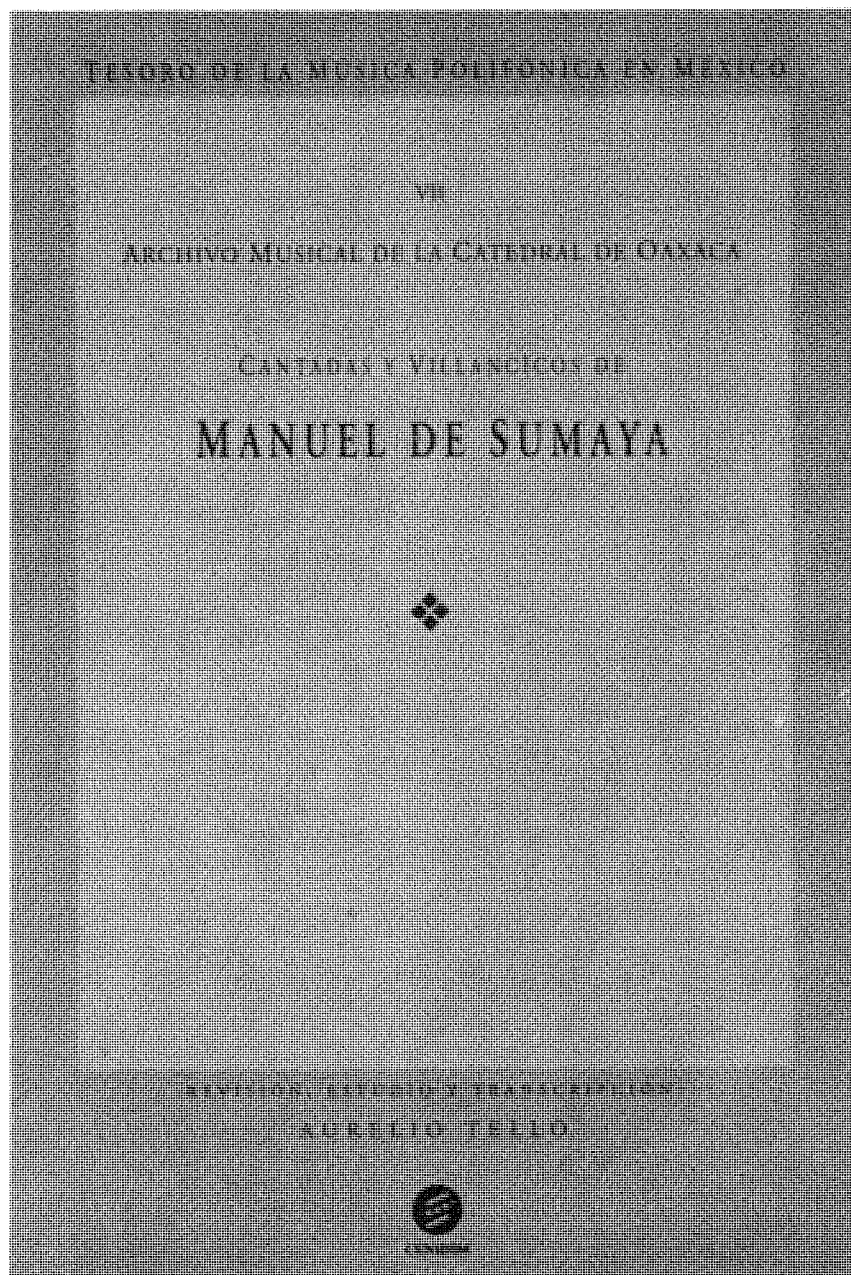
NOVEDADES



María Teresa Frenk
Una flor para ti
MÚSICA DE TOMÁS LEÓN

Serie Siglo XIX. Vol. II
Precio N\$ 35.00

NOVEDADES



ARCHIVO GENERAL DE LA CATEDRAL DE OAXACA
CANTATAS Y VILLANCICOS DE

MANUEL DE SUMAYA

Revisión estudio y transcripción:
Aurelio Tello

Tesoros de la Música Polifónica en México, Vol. VII
Precio N\$ 100.00

BIBLIO MÚSICA

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

En su próximo número publicará entre otros materiales:

- Apuntes y documentos para una historia de la guitarra en México
- La música en las artes plásticas
- Como hacer música para cine
- Programas de escritura musical
- Compositores de fin de siglo
- Un acercamiento a la musicoterapia
- El repertorio de un cantante

En su próximo número

pauta

publicará entre otros materiales:

- **Tomás Marco:** La creación musical, discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- **JosVan Immerseel:** Música y retórica en los conciertos para piano y orquesta de Mozart
 - **David Vayo:** Estratos rítmicos en la música americana
 - **Jan W. Morthenson:** Dilemas estéticos de la música electrónica
- **Javier Álvarez:** Estrategia de la composición de música electroacústica
 - **Jean Jacques Rousseau:** El origen de la música

