

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



---

# BIBLIO MUSICA

---

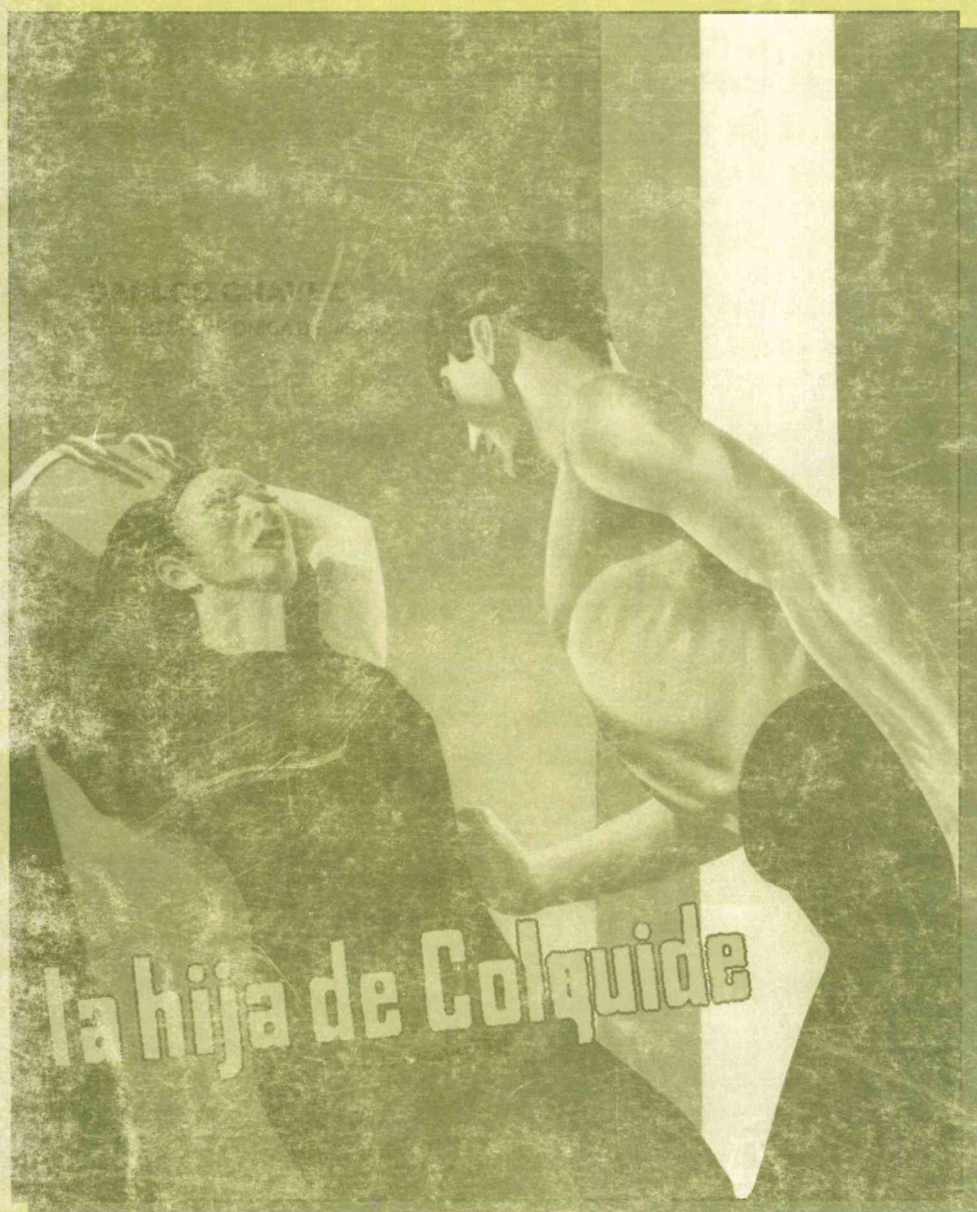
REVISTA DE DOCUMENTACION MUSICAL

---

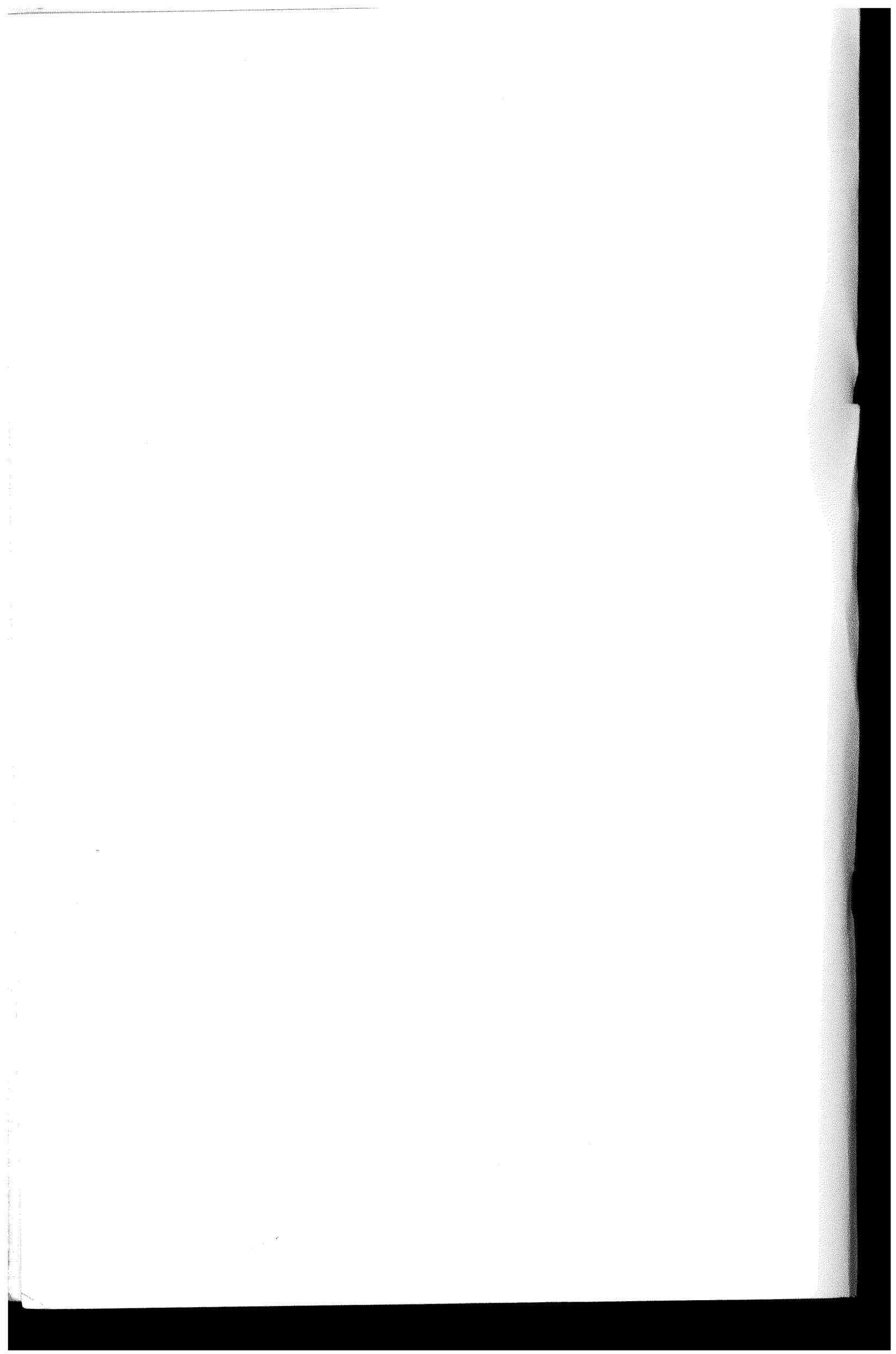
Nº 5

Mayo - Agosto

1993



- Música y danza: Una comunión de arte mexicano
  - El movimiento nacionalista en la música mexicana: Fuentes bibliográficas
  - Fuentes y manuscritos musicales en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional
  - La formación de una biblioteca de música latinoamericana
  - Multimedia: Las aplicaciones del audio
  - Críticos y cronistas de la música mexicana: José Antonio Alcaraz
-



# BIBLIO MUSICA

REVISTA DE DOCUMENTACION MUSICAL

## CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa  
*Presidente*

## INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada  
*Director General*

Ignacio Toscano  
*Subdirector General*

Martín Díaz  
*Subdirector de Educación e Investigación*

Fernando García Torres  
*Coordinador Nacional de Música*

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

## BIBLIOMÚSICA

JOSÉ FRANCISCO MORENO  
*Director*

*Consejo Editorial:* LEONOR ORTIZ  
MONASTERIO/MANUEL DE ELÍAS/  
ELSA BARBERENA/LUIS JAIME  
CORTEZ/ROBERTO GARDUÑO

*Diseño:* SERGIO VEGA C.  
*Corrección:* OLGA LUCÍA ESCOBAR

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

Música y danza:

Una comunión de arte mexicano

OSCAR FLORES MARTÍNEZ

17

El movimiento nacionalista  
en la música mexicana: Fuentes bibliográficas

ALEJANDRO ARMANDO GONZÁLEZ C.  
Y HERLINDA MENDOZA C.

24

Fuentes y manuscritos musicales  
en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional

ALBERTO ZÁRATE ROSALES

33

La formación de una biblioteca de música latinoamericana

BARBARA D. HENRY

36

Multimedia: Las aplicaciones del audio

DOMINGO ZÚNIGA CORTÉS

39

Críticos y cronistas de la música mexicana:

José Antonio Alcaraz

JOSÉ FRANCISCO MORENO

49

Publicaciones recientes

CENIDIM  
DIFUSION

# Editorial

Cruce de caminos, específicas formas de acercamiento, legados que recrean la historia, propuestas que desvanecen fronteras, innovaciones controvertidas y un abanico de opiniones, son las diversas perspectivas de trabajo desde donde nos apuntalamos para revisar el quehacer musical en México.

El presente número de *Bibliomúsica*, inicia su lectura con una singular investigación de fuentes musicales y dancísticas en la búsqueda de los encuentros intencionados y recreativos que se han dado en el devenir de estas expresiones artísticas. Abre el artículo con un ensayo que nos ubica sobre esta comunión artística desde una perspectiva universal hacia nuestra propia experiencia. Esto nos permite hacer una revisión, a lo largo de veintiséis años, de un repertorio de obras coreográficas en donde los coreógrafos y compositores mexicanos han establecido una fructífera relación creativa.

Mucho se ha hablado y escrito sobre la particular producción musical de los compositores mexicanos después de la Revolución Mexicana, sin embargo, fue acaso ¿un rescate de nuestra identidad?, ¿un encuentro con la tradición? o ¿una búsqueda de nuevas expresiones...?

Las preguntas se suman al análisis de un periodo de creación musical que si bien se niega a ser calificado por un adjetivo que lo determine, sí nos muestra un perfil musical definido. La sección de BIBLIOGRAFÍAS recopila y reseña una serie de documentos que nos hablan del movimiento nacionalista en la música mexicana. Materiales que nos permitirán introducirnos en la búsqueda de nuevas formas de análisis e interpretación de éste interesante periodo de la música en México.

Para acercarse a la historia de nuestro país existen diversas fuentes y documentos, y múltiples ángulos para hacerlo. Pese a ello, la música es considerada sólo parcialmente como una fuente de conocimiento de nuestra historia.

En la búsqueda de las fuentes primarias que nos permitieran adentrarnos hacia esta específica forma de reconocimiento, en la sección de ACERVOS hemos llevado a cabo una pequeña investigación documental sobre los materiales musicales que resguarda la Biblioteca Nacional. Las colecciones que integran el Fondo Reservado de dicha biblioteca nos han descubierto innumerables documentos y manuscritos que son hilos conductores hacia futuros estudios e investigaciones. Valga pues este primer acercamiento bibliográfico para establecer un contacto entre quienes deseen hacer una interpretación diferente de nuestra historia musical .

Son ya diversas las voces que demandan la cooperación entre las bibliotecas musicales tanto a nivel nacional como internacional. La necesidad de comunicación e intercambio en este fin de siglo requiere de una infraestructura que permita la concreción de propuestas y proyectos. Como un ejemplo de ello, damos a conocer la opinión de una bibliotecaria de los Estados Unidos que nos narra su experiencia sobre cómo han logrado la formación de una biblioteca de música especializada en materiales de compositores latinoamericanos.

Las innovaciones tecnológicas y la creatividad musical hace tiempo que tienen encuentros muy alentadores y controvertidos. La aplicación de las herramientas tecnológicas en la música ha despertado el interés de más de un compositor. Por ello, en nuestra sección de AUTOMATIZACIÓN publicamos un breve artículo sobre las aplicaciones del audio en la nueva tecnología denominada Multimedia. Creemos importante mostrar otra cara de lo que, posiblemente pueda ser la creación de la música en el siglo XXI.

Iniciamos con este número de *Bibliomúsica* un nuevo apartado en nuestro contenido: la visión de los críticos y cronistas sobre la música mexicana. Sin demérito de otros importantes críticos en México, inaugura esta sección el compositor y crítico José Antonio Alcaraz. La primera parte de este trabajo es una semblanza biográfica que realizó el también compositor y crítico Aurelio Tello. La segunda parte la integra una entrevista que tan gentilmente nos concedió y en la cual nos deja ver su particular punto de vista sobre la crítica y los críticos en nuestro país. Finalmente y como parte fundamental presentamos una selección hemerográfica e índice onomástico sobre los primeros diez años de producción crítica que el maestro Alcaraz ha realizado a lo largo de diez y siete años de colaboración en la revista *Proceso*. Bienvenida esta nueva aportación que estamos seguros será un pequeño pero importante grano de arena para la historia de la música en México.

---

# Música y danza: Una comunión de arte mexicano



Cora Flores en *Café Concordia* (Foto: Rafael).

Es este un primer acercamiento  
al vasto universo de relaciones entre  
la música y la danza.  
Comunión de compositores y coreógrafos mexicanos  
que a lo largo de veintiseis años  
han logrado una interesante  
producción artística.

POR  
OSCAR FLORES MARTÍNEZ\*

Subvalorada durante mucho tiempo, la música escrita para la danza fue considerada un mero acompañamiento en el cual los compositores escribían sus partituras a la medida y el gusto (cuando no tiranía) de los coreógrafos.

Esto provocó, sobre todo durante el llamado periodo "clásico" del ballet que la música llegara a ser considerada como de segunda clase, cuando no un producto que más allá de su función de fondo musical a la ejecución de movimiento, no valía gran cosa.

Por otra parte, las fricciones entre coreógrafos y compositores llenarían un libro de anécdotas bastante divertido.

Refiere Lincoln Kirstein que la música escrita para teatro ostenta algunas limitaciones propias de las partituras escritas para la escena bailada o cantada. "No puede exceder de un cierto punto de importancia sin competir con la acción para la cual fue creada".

La gran división entre danza o música para el teatro y otras formas de música —refiere Kirstein— es la naturaleza de su impulso. La música escrita específicamente para danza impulsa hacia el movimiento físico. Los otros géneros pueden hacerlo, pero no necesariamente.

Afirma Peter Warlock "...sin exagerar, se puede decir que la danza ha ejercido una influencia decisiva en la música de los tiempos pasados. Se encuentra invariablemente asociada al elemento melódico del compás, si es que no constituye su origen, en oposición a las frases melódicas de la música de contrapunto, donde todas las voces que contribuyen tiene la misma importancia; pues en la música bailable la voz (o instrumento) debe predominar sobre las otras e imponer a la composición una estructura métrica definida".

José Antonio Alcaraz opina que "la evolución de la danza ha influido sobre la música, destinada a coexistir con ella. Esto aún cuando las partituras escritas *ad-hoc*, en algunas ocasiones no pasan de ser meros fondos sonoros para la acción".

\* Periodista cultural y crítico de danza.

En una panorámica aún más estrecha en comparación con la música de concierto, lo más antiguo que suele escuchar el balletomano medio en México resulta la partitura que Louis Joseph Ferdinand Hérold escribió en 1827 para la reposición de *La fille mal gardée* (1789) —aunque en nuestro país, al parecer, la Compañía Nacional de Danza entremezcló tal partitura con la hecha por Hertel (1864)—, o la música de Jean Schneitzhoffer para la *Silfide* (1832).

De este modo, el aficionado al ballet promedio no conoce la música escrita para danza de autores como Michael Praetorius con *Terpsichore*, Mozart en *Les petits riens* (1778) o Gluck en ballets como *Semíramis* (1765) o *Don Juan* (1761)

de danza establecidas, también estuvieron abiertos a nuevas formas, algunas de ellas adaptadas para el uso teatral, provenientes de danzas campesinas originadas en las provincias francesas. Ellos preservaron del pasado aquello que fuera efectivo y útil y, al mismo tiempo, vislumbraban el futuro...".

Cabe mencionar también alguna sección de la música de Monteverdi como *Tirsi e Clori* (1616) o *El baile de las ingratas* (1608). Ni qué decir de las partituras de las danzas de corte del Renacimiento o los bailes de la Edad Media, donde las formas dancísticas, como las conocemos hoy en día, fueron la base de muchos de los movimientos de ballets modernos.

Formas dancístico-musicales



Escena de *La balada del pájaro y las doncellas*.

Tampoco conoce las ópera-ballets de Jean Phillippe Rameau como *Castor y Polux* (1737) o *Las Indias galantes* (1735).

Tampoco se difunden las *comédie-ballets* de Giovanni Battista Lully: *El burgués gentilhomme* (1670), *Les Facheux* (1661). Como señala Humphrey Searled, la supremacía de Lully en la Corte francesa muestra la gradual transformación del ballet, de un entretenimiento amateur al profesional.

Lo escrito por Baird Hastings sobre Lully y la danza resulta sumamente esclarecedor: "Lully y sus coreógrafos hicieron efectivo uso musical y dramático de las formas

como Ballata, Frottola, Lamento, Salatarello en la Edad Media; tanto como Chacona, Courante, basse Danse, Haute Danse, Gaillard, Gavotte, Guigue, Branle, entre otras muchas formas del Renacimiento, son —aún hoy— prácticamente desconocidas y mucho menos escuchadas por nuestros actuales bailarines y coreógrafos.

Aunque durante más de cuatro siglos de danza escénica hubieron compositores de gran altura desde Monteverdi, Machaut pasando por Gluck o Mozart, hasta llegar a Chaikovski, sólo hasta los *Ballets Rusos* de Serge Diaghilev los directores artísticos de las compañías de

danza tomaron en cuenta la vital importancia de las partituras para el espectáculo coreográfico.

A partir de entonces, compositores de primera magnitud verdaderamente trabajaron de manera estrecha con las compañías de danza en forma sistemática.

Posteriormente, los representantes más notables de la danza moderna tanto alemana como norteamericana (y nuestro país no podía ser la excepción) repetirían la misma mecánica de trabajo llevando incluso a experimentos con el silencio, la música aleatoria, minimalista, al azar, etcétera.

Casos aparte constituyen Isadora Duncan, Mary Wigman y Serge Lifar. La primera al comenzar a usar partituras que no fueron creadas *ex profeso* para la danza en sus conciertos; en tanto, Lifar con *Icaro* y diversos experimentos de la Wigman que años después retomaría José Limón con el silencio absoluto, únicamente acompañado por sonidos corporales, demuestran que el ballet y la danza moderna pueden existir sin la música.

Lifar en su libro *La danse* escribe "En mi *Manifeste du choréographe* he dicho que el ballet puede existir sin música. Jamás afirmaré que deba, pero, en efecto, en *Icaro* he prescindido de ella, porque la orquesta de percusión que acompaña a este ballet no da una música, sino un ritmo que pertenece igualmente a la música y a la danza, porque es su esencia, su base primera y común..."

Ha habido también algunos compositores y musicólogos que han jugado un papel decisivo en el desempeño y evolución histórica de la danza. En el primer rubro cabría apuntar a Rameau, Chaikovski, Stravinski y Cage. En el segundo apartado Louis Horst (como mentor de coreógrafos como Martha Graham) y Jacques-Emil Dalcroze.

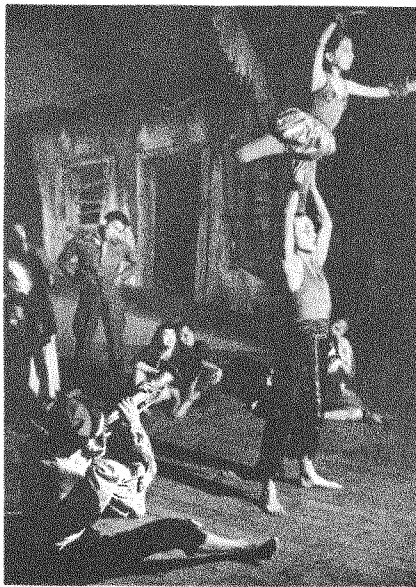
Pero como señalaba líneas arriba, México tuvo una etapa particularmente afortunada en lo referente a la interrelación música-danza.

Este periodo se extiende aproximadamente a lo largo de poco más de 25 años. Desde los primeros albores del nacionalismo en la dan-

za moderna mexicana hasta, aproximadamente, el acceso de la modernidad. En sentido estricto de *La Coronela* a *El paraíso de los ahogados*.

El periodo nacionalista de la danza moderna mexicana constituyó un fértil campo en el que desembocaron, ya maduros, los hallazgos y aportaciones de artistas de las letras, la plástica, el teatro y, particularmente, la música.

Para la danza escénica mexicana, casi todos los compositores relevantes nacidos en el presente siglo han escrito para ella y aún los coreógrafos han utilizado partituras de los compositores decimonónicos.



Escena de *El Chueco* (Foto: Walter Reuter).

Lo mismo Revueltas que Chávez, el grupo de "Los cuatro" o el de Nueva Música Mexicana, Mabarak que Luis Sandi, los compositores extranjeros que decidieron radicar en nuestro país (Halffter, Kostakowski o Andomían) han escrito algunas de sus más notables partituras para la danza.

El trabajo de nuestros compositores se extiende aún más allá de nuestras fronteras, como Carlos Chávez con obras como *Caballos de vapor* estrenado con la coreografía de Catherine Littlefield con la Philadelphia Grand Opera Co. o *Dark Meadow* ("La hija de Cólquide", título original de la partitura) con la coreografía de Martha Graham.

Muchos de los compositores trabajaron estrechamente desde simples acompañantes musicales de clases y/o ensayos, fueron maestros de varias generaciones de coreógrafos y bailarines, hasta dirigiendo en el foso de orquesta sus propias partituras.

No sólo se trataba de componer y huir, acota Hilda C. Islas Licona en su semblanza de Blas Galindo. "En pleno estreno, en plena función, Galindo, el director de orquesta, controlaba el transcurrir de la magia escénica, la exacta coordinación de las líneas de existencia del conjunto: sonido, movimiento. Galindo recuerda que, desde la batuta, había que observar y nunca perder de vista el desarrollo en la escena; tenía el poder, la capacidad y la responsabilidad de regresar o acelerar hasta hacer converger danza y música con sólo su batuta y su concepción abstracta, musical aérea de la situación".

Islas Licona retoma unos comentarios de Galindo que recuerda el trabajo estrecho que desarrollaban compositores, coreógrafos, escenógrafos y argumentistas, entre muchos otros. "El trono era el argumento; a partir de él el coreógrafo expresaba qué tipo de movimiento quería para tal o cual parte y qué debía ocurrir en escena. En las sesiones de trabajo, todos reunidos, Galindo se apresuraba a anotar sobre el argumento el tipo de matices que habría que imprimir a la música (piano, forte), el carácter (amoroso, violento), el tema de los diversos personajes (los borrachos, la muerte), siguiendo las ideas del coreógrafo. Sentados, los bailarines trataban de imaginar sus partes, sobre la marcha de la música que Galindo proponía después, mientras el coreógrafo indicaba lo que ocurría simultáneamente".

Guillermo Noriega, compositor que trabajó con Ballet Nacional y el Nuevo Teatro de Danza ofrece otra perspectiva: "Los ballets se montaban en toda forma, con músico contratado, escenógrafo contratado, orquesta en vivo. Era maravilloso, como debían de ser las cosas"

Los primeros visos de esta rela-



Fernando Gamboa, José Limón, Doris Humphrey, Carlos Chávez, Amalia Hernández y Miguel Covarrubias.

ción datan de producciones de 1934 en donde compositores como Francisco Domínguez o Carlos Romero realizan arreglos; o como Jacobo Kostakowsky y Daniel Ayala creando partituras propias inspiradas en música folclórica.

Anna Sokolow empezó a trabajar de manera estrecha con compositores como Rodolfo Halffter. La investigadora Anadel Lynton apunta: Los artistas amigos de Anna venían con frecuencia a ver las clases y traían a otros; así, Anna conoció a dos exiliados españoles: el escritor José Bergamín y el compositor Rodolfo Halffter. Pronto encontraron grandes afinidades. Entonces surgió... la idea de crear una coreografía para... representar la mojiganga *Don Lindo de Almería*, ballet (con argumento) de Bergamín con música de Halffter".

Arturo Pacheco en su libro *El surgimiento de la Danza en México* deja constancia de las reacciones en torno a esta obra. "Esta primera representación... conmovió a los medios artísticos mexicanos y al público aficionado al buen arte coreográfico... La curiosidad fue unánime; tanto así que la zarzuela que precedió a aquel insólito estreno se vio amenazada de interrupción por la voz impaciente e in-

quieta de Silvestre Revueltas.

"Los diarios y revistas de la capital publicaron, a poco, comentarios elogiosos y alentadores. Un crítico opinó: Con esta estupenda semilla... se podrían lograr frutos magníficos; pero hay que sembrar y cuidarla con atento esmero".

*La Coronela*, encargo de la administración de Celestino Gorostiza a Waldeen inicia propiamente el periodo nacionalista. Esperanza Pulido refiere "Por encargo suyo estaba componiendo Silvestre (Revueltas) una obra para el Ballet de Bellas Artes que sería 'la coronación de diversos experimentos realizados infatigablemente por Bellas Artes con el fin de crear el ballet mexicano', como lo expresó Gorostiza. Nacionalista debería de ser, pues, la música encargada a Revueltas y, ¡qué mejor germen que los grabados de Posadal!".

Gerónimo Baqueiro Foster escribió el ocho de diciembre en *Excelsior* " (Revueltas) murió con el lápiz en la mano, dejando en el papel de música sus últimos sentimientos de gran artista en vagas notas que habría de cantar el violín de la Muerte, personaje de ballet... (*La Coronela*) es el primer gran ballet de asunto nacional, porque sus creadores supieron transformar

fenómenos de nuestra vida, de la vida de México, en fenómenos estéticos".

Revueltas constituye un caso único dentro de este periodo. Murió el cinco de octubre de 1940, justo la noche de estreno de *El renacuajo paseador*, su primer trabajo para danza, pero aún después de su muerte los coreógrafos utilizaron diversas partituras de su catálogo para crear obra. *La Coronela*—su segundo ballet— lo deja inconcluso, terminando el último movimiento Blas Galindo y orquestándolo Candelario Huízar.

Sobre la coreografía *El renacuajo paseador*, Rosa Reyna rememora: "Era muy divertida e infantil, con unas máscaras divinas y una música tan rica. Los movimientos correspondientes al tipo de personaje. Aunque Anna no conocía nuestra danza tradicional, la idea que transmitía en su coreografía la reflejaba. Todos los cuentos que yo había visto en danza eran europeos y bailados en puntas. Para mí era una novedad sentir que por fin podíamos hacer algo muy mexicano en danza".

Otra partitura notable del periodo fue *La Manda*. Refiere José Antonio Alcaraz de ella "disfrutaba hoy, a causa de sus valores específi-

camente musicales, de una autonomía concreta, lo que se traduce en una posibilidad de formar parte del repertorio orquestal mexicano... una de las partituras substanciales durante el periodo de auge de la Danza Moderna Mexicana".

En *El Chueco* Miguel Bernal Jiménez nos ofrece "la maestría del oficio y el dominio de las disciplinas escolásticas, en el compositor dan a la partitura una poderosa armazón y unidad a la vez que vitalidad... Con plasticidad, elocuencia y un innegable arrastre, en forma sugestiva, aún cuando la orquestación sea ocasionalmente abigarrada en demasía; la partitura del compositor mexicano cobra vida en los episodios del ballet y da a esos un impulso-soporte magnífico", acota Alcaraz.

Este musicólogo aprecia en la partitura de *Tata Vasco* "una exploración de la 'Opera Ballet', género que aunque es (rasgo de no realismo, en ambos sentidos de expresión) un típico exponente del siglo XVIII francés, ha tenido manifestantes en casi todos los periodos posteriores".

Para algunos especialistas, *Los gallos* marcaba "una decidida voluntad de cambio, a causa de su realización sumamente estilizada, contra lo habitual en la danza mexicana de esa época.

Guillermo Noriega refiere que con la danza había trabajado para

muchos compositores. Fue la época en que se hizo nuestro grupo de compositores, como Rocío Sanz, Raúl Cosío, Leonardo Velázquez, Rafael Elizondo, Mario Kuri.

"Yo tengo mi música pero sin el contexto del ballet es difícil. Es el problema de escribir para ballet. Veo mis partituras y digo: '¿qué hago con ellas?'. Yo llegué a componer como 15 ballets. Creo que puedo rescatar solamente tres para hacer una *suite* de ballet. Ahora que me jubilé estoy trabajando muy seriamente en rehacer mis obras", afirma Guillermo Noriega.

Quizá el más famoso compositor para danza sea Carlos Jiménez Mabarak. Como refiere Javier Contreras, su trabajo con los coreógrafos "le ha permitido lograr afortunadas experimentaciones estéticas como, por ejemplo, la elaboración de la balada y la adaptación, y adaptación, de procedimientos técnicos de vanguardia como la utilización del montaje de cintas magnetofónicas (en el *Paraíso de los ahogados* de Guillermina Bravo, por ejemplo)".

Mabarak —sostiene Alcaraz— ha demostrado tener a lo largo de su muy importante catálogo de músicas escritas especialmente para danza, un pleno dominio lo mismo de los aspectos artesanales en el terreno musical propiamente dicho, como de la mirada de sutiles e imperiosos requerimientos o

imponderables, que marca la conjunción (simbiosis, aleación, si se prefiere) de ambas artes: música y danza.

Mabarak recuerda así su inicio con la danza. "Las coreógrafas de la Academia de la Danza Mexicana, especialmente Ana Mérida, me solicitaron música y temas para sus coreografías. En vista de que mi producción sinfónica corría peligro, pues yo escribo para que se me escuche en conciertos, traté de encontrar una manera de alear un argumento con una obra sinfónica seria, una obra capaz de ser traducida coreográficamente sin perder su valor sinfónico, capaz de ser escuchada sinfónicamente.

"La solución del problema fue la balada, cuyo nombre tomé de las primitivas baladas de Guillaume de Machaut (*Chansons à danser*). Aquellas canciones contenían un texto argumental y eran danza... En mi caso, la poesía estaba contenida en el argumento coreografiable. El problema no sólo lo resolví en este sentido sino en el técnico.

"Yo me discipliné para encontrar una serie de temas —los menos posibles para no divagar— desarrollados, puede decirse, en forma cinematográfica, al mismo tiempo que ayudan a la secuencia coreográfica se encadenan con una lógica musical adecuada, de manera de obtener una obra musical aceptable". ✓

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALCARAZ, José Antonio. "...en una música estelar". México: Cenidim, INBA, 1987.
- AULESTIA, Patricia (comp.). *Testimonios (1934-1959: 25 años de danza en México)*. México: Cidd-Danza, INBA, 1984.
- PACHECO, Arturo. *La danza en México*. México: UNAM, 1984.
- PULIDO, Esperanza. "Crítica en torno a Silvestre Revueltas. Avatares de La Coronela". En: *Heterofonía*, No. 83 (Oct.-Dic.), 1983. p.p. 40-45.
- TIBOL, Raquel. *Pasos en la danza mexicana*. México: UNAM, 1982.
- "Una vida dedicada a la danza". *Cuadernos del Cenidi-Danza*, No. 20. México: INBA, 1988.
- "Una vida dedicada a la danza". *Cuadernos del Cenidi-Danza*, No. 22. México: INBA, 1990.
- "Una vida dedicada a la danza". *Cuadernos del Cenidi-Danza*, No. 23. México: INBA, 1991.
- "Una vida dedicada a la danza". *Cuadernos del Cenidi-Danza*, No. 25. México: INBA, 1993.
- 50 años de Danza: Palacio de Bellas Artes*, México: INBA, 1984.

# REPERTORIO DE OBRAS

El siguiente repertorio de obras coreográficas, registra aquellas en las que el compositor realizó la música expreso para la coreografía o el coreógrafo utilizó la obra de algún compositor contemporáneo o del pasado.

Es este un primer acercamiento al vasto universo de relaciones entre la música y la danza mexicana.

El criterio principal que se utilizó para su elaboración se basó en que la música realizada o adaptada para la coreografía fuera de compositores mexicanos y que en su momento se hubieran dado las condiciones para una labor de creación interdisciplinaria —se incluyen instrumentaciones, orquestaciones y adaptaciones— asimismo se registran obras coreográficas en las cuales la música si bien fue de dos o más compositores, uno de ellos era mexicano.

Este primer repertorio comprende un periodo de veintiseis años de creación coreográfica. Su organización es cronológica por el año de estreno de la obra. Se decidió hacerlo de esta manera ya que la principal representación de esta comunión artística es la danza.

No incluye las partituras realizadas por compositores mexicanos estrenadas o encargadas por compañías o coreógrafos extranjeros, por ejemplo algunas de las obras de Carlos Chávez. Tampoco se registran obras en las que se tenga duda de su estreno coreográfico, así como los múltiples arreglos a música de danza que diversos compositores han realizado.

Cada ficha a su vez registra los principales elementos que colaboraron en la creación de la obra. Las abreviaturas utilizadas corresponden a los siguientes datos. C: coreografía, M: música, D: diseños, E: escenografía,

V: vestuario, L: libreto, G: grupo.

- |   |  |  |   |
|---|--|--|---|
| <p style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">1934</p>   | <p>5 <b>DANZA DE LOS CONCHEROS</b><br/>C: Gloria Campobello M: <i>Clásicos autóctona arreglo de Francisco Domínguez</i> V: Gloria Campobello G: Escuela Nacional de Danza.</p>     | <p>8 <b>CLARÍN</b><br/>C: Nellie, Gloria Campobello y Angel Salas M: <i>Jacobo Kostakowsky</i> L: <i>Jacobo Kostakowsky</i> E: José Chávez Morado G: Escuela de Danza.</p> | <p>11 <b>ESTUDIO MEXICANO</b><br/>C: Xenia Zarina M: <i>Antonio Gómezanda</i> G: Xenia Zarina.</p>  |
| <p>1 <b>CINCO PASOS DE DANZA</b><br/>M: <i>Francisco Domínguez.</i></p>   | <p>6 <b>30-30</b><br/>C: Nellie y Gloria Campobello M: <i>Francisco Domínguez</i> D: Carlos González G: Escuela Nacional de Danza.</p>   | <p style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">1936</p>  | <p>12 <b>ESTUDIO MEXICANO</b><br/>C: Xenia Zarina M: <i>Antonio Gómezanda</i> G: Xenia Zarina.</p>  |
| <p>2 <b>BAILES ITSMEÑOS</b><br/>C: Nellie Campobello M: <i>Popular Mexicana — adaptación de Francisco Domínguez y Carlos Romero</i> D: Paquita.</p> | <p style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">1935</p>  | <p>9 <b>UCHBEN X'COHOLTE (UN ANTIGUO CEMENTERIO)</b><br/>C: Gloria Campobello M: <i>Daniel Ayala</i> D y V: José Guerrero Galván G: Escuela de Danza.</p>                  | <p>13 <b>LA GRUTA DE LOS ENANOS</b><br/>C: Linda Costa M: <i>José Ríos</i> D y V: Francisco Gutiérrez G: Escuela de Danza.</p>  |
| <p>3 <b>LA DANZA DE LOS MALINCHES</b><br/>C: Gloria Campobello M: <i>Francisco Domínguez y Carlos Romero.</i></p>                                   | <p>7 <b>BARRICADA</b><br/>C: Nellie y Gloria Campobello y Angel Salas M: <i>Jacobo Kostakowsky</i> L: José Muñoz Cota E: José Chávez Morado G: Escuela de Danza.</p>               | <p style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">1937</p>  | <p>14 <b>DOS ESTAMPAS O BALLET TARAHUMARA</b><br/>C: Gloria Campobello M: <i>Adolfo Díaz Chávez / José Ríos (Danza de la nube, Adolfo Díaz) (Danza de la luna, José Ríos)</i> E: Valentín Vidaurreta G: Escuela de Danza.</p> |
| <p>4 <b>LA VIRGEN Y LAS FIERAS</b><br/>C: Gloria Campobello M: <i>Francisco Domínguez-Carlos Romero</i> D: Paquita.</p>                             | <p>10 <b>KRISHNA Y LOS GOPIS</b><br/>C: Xenia Zarina M: <i>Lily Strikland con arreglo e instrumentación de Eduardo Hernández Moncada.</i> V: Xenia Zarina G: Escuela de Danza.</p> |  |   |

**15 DANZA DE LOS  
MALINCHES**

C: Gloria Campobello *M: Música autóctona arreglada por Francisco Domínguez* E y V: Valentín Vidaurreta G: Escuela de Danza.

1939

**16 EL SAUCE**

C: Magda Montoya *M: Salvador Montoya* G: Sergio Franco y Magda Montoya

1940

**17 DON LINDO DE  
ALMERÍA**

C: Anna Sokolow *M: Rodolfo Halffter* D y T: Antonio Ruíz G: La paloma azul, grupo mexicano de danzas clásicas y modernas. Escenas de costumbres andaluzas trazadas por José Bergamín.

**18 ENTRE SOMBRAS ANDA  
EL FUEGO**

C: Anna Sokolow *M: Blas Galindo* V: Antonio Ruíz G: La paloma azul, grupo mexicano de danzas clásicas y modernas

**19 SINFONÍA ANTÍGONA**

C: Anna Sokolow *M: Carlos Chávez* D y V: Carlos Obregón Santacecilia G: La paloma azul, grupo mexicano de danzas clásicas y modernas.

**20 CONTEMPLACIÓN**

C: ? *M: Armando Montiel* G: Sergio Franco y Magda Montoya.

**21 ESQUEMA PARA UN  
BALLET MODERNO**

C: Sergio Franco *M: Sobre "Perifonema" de Carlos Jiménez Mabarak* G: Sergio Franco y Magda Montoya.

**22 NOCTURNO**

C: ? *M: Salvador Moreno* G: Sergio Franco y Magda Montoya.

**23 KOCHI**

C: Sergio Franco *M: Adaptación de Armanod*

*Montiel Olvera* G: Sergio Franco y Magda Montoya.

**24 SEMBLANZA MORISCA**

C: Sergio Franco *M: Armando Montiel* G: Sergio Franco y Magda Montoya

**25 LA MADRUGADA DEL  
PANADERO**

C: Anna Sokolow *M: Rodolfo Halffter* L: Escenas burlescas trazadas por José Bergamín D y V: La Paloma Azul, grupo mexicano de danzas clásica y moderna.

**26 EL RENACUAJO  
PASEADOR**

C: Anna Sokolow *M: Silvestre Revueltas* D y V: Carlos Mérida, máscaras de Federico Canessi.

**27 LLUVIA DE TOROS**

C: Anna Sokolow *M: Rodolfo Halffter, Doménico Scarlatti, Fray Antonio Soler* D: José Bergamín - Antonio Ruíz.

**28 PROCESIONAL**

C: Waldeen *M: Eduardo Hernández Moncada* E y V: Julio Castellanos G: Ballet de Bellas Artes

**29 DANZA DE LAS FUERZAS  
NUEVAS**

C: Waldeen *M: Blas Galindo* V: Gabriel

Fernández Ledezma G: Ballet de Bellas Artes.

**30 LA CORONELA**

C: Waldeen *M: Silvestre Revueltas (la música del Cuarto Episodio fue escrita por Blas Galindo, basándose en temas de Silvestre Revueltas. Toda la música fue instrumentada por Candelario Huízar.* L: Waldeen, Gabriel Fernández Ledesma Seki Sano, letra de coros. Efraín Huerta. E y V: Gabriel Fernández Ledesma. Máscaras Germán Cueto G: Ballet de Bellas Artes.

1943

**31 FUENSANTA**

C: Nellie Campobello *M: Ernesto Elorduy, Manuel M. Ponce, Jesús Martínez, Domínguez Portas, Ricardo Castro, Felipe Villanueva* L: Martín Luis Guzmán E y V: Roberto Montenegro G: Ballet de la Ciudad de México.

**32 ALAMEDA 1900**

C: Gloria Campobello *M: Eduardo Hernández Moncada, Alfredo Pacheco, Abundio Martínez, Salvador Morlet, A. de la Peña Espinosa, Lerdo de Tejada, Juventino Rosas, Emil*

*Waldteufel, Johann Strauss.* L: Martín Luis Guzmán E y V masculino: Julio Castellanos V femenino: Nellie Campobello G: Ballet de la Ciudad de México.

**33 OBERTURA  
REPUBLICANA**

C: Nellie Campobello *M: Carlos Chávez* E y V: José Clemente Orozco.

1945

**34 EN LA BODA**

C: Waldeen *M: Blas Galindo* V: Carlos Mérida G: Ballet de Waldeen.

**35 LLANTO POR LA  
MUERTE DE UN  
TORERO**

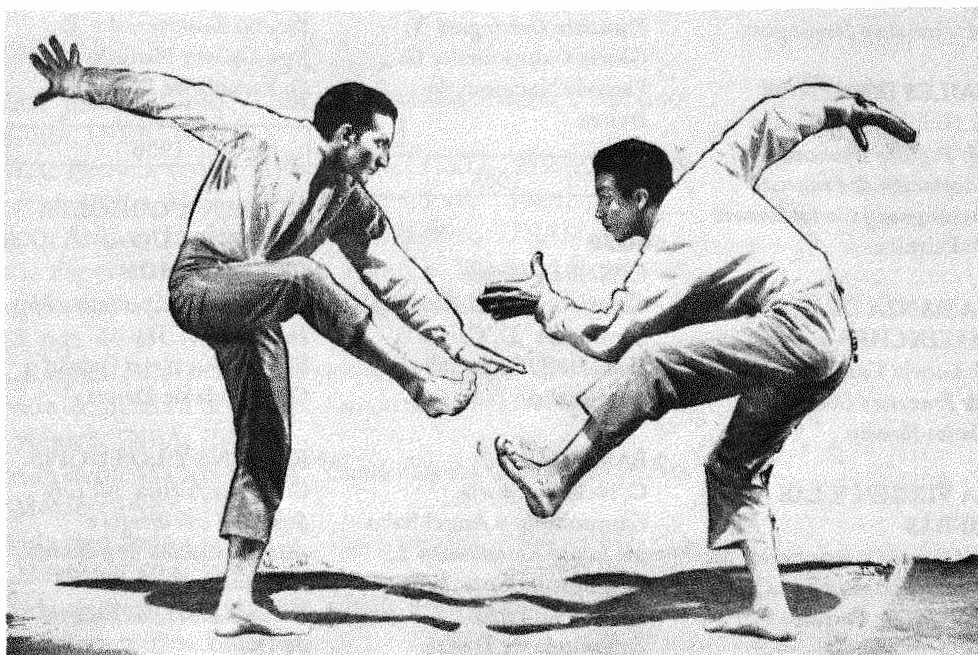
C: Anna Sokolow *M: Silvestre Revueltas* G: Anna Sokolow y su grupo de Ballet.

**36 CIRCO**

C: Gloria Campobello *M: Pedro Marla (arreglada por Moisés Fernández de Lara e instrumentada por Eduardo Hernández Moncada, Et. al).* L: Martín Luis Guzmán E y V: Carlos Mérida.

**37 OBERTURA  
REPUBLICANA**

C: Nellie Campobello *M:*



Rosalío Ortega y Juan Casados en *Los gallos*.

- Carlos Chávez* L: Martín Luis Guzmán E y V: José Clemente Orozco G: Ballet de la Ciudad de México.
- 38 **TRES PRELUDIOS**  
C: Waldeen M: *Carlos Chávez* E y V: Julio Prieto G: Ballet de Waldeen.
- 39 **IXTEPEC**  
C: Nellie Campobello M: *Música Itzmeña arreglada e instrumentada por Eduardo Hernández Moncada* E y V: Carlos Mérida L: Nellie Campobello.
- 40 **HELENA LA TRAICIONERA**  
C: Waldeen M: *Rodolfo Halffter* L: Waldeen (adaptación del corrido de Daniel Castañeda) E y V: Olga Acosta G: Ballet de Waldeen.
- 1947
- 41 **SUITE PROVENCALE**  
C: Josefina Lavalle M: *Darius Milhaud-Arnulfo Hernández Lavalle* E y V: Carlos Marichal G: Academia de la Danza Mexicana.
- 42 **CAMPATEPUCO**  
C: Josefina Lavalle M: *Darius Milhaud-Arnulfo Hernández Lavalle* E y V: Carlos Marichal G: Academia de la Danza Mexicana.
- 43 **BALADA DEL PÁJARO Y LAS DONCELLAS O DANZA DEL AMOR Y DE LA MUERTE**  
C: Ana Mérida M: *Carlos Jiménez Mabarak* L: Diego de la Meza V y D: Juan Soriano G: Academia de la Danza Mexicana.
- 44 **DÍA DE DIFUNTOS O EL TRIUNFO DEL BIEN SOBRE EL MAL**  
C: Ana Mérida M: *Luis Sandi* L: Celestino Gorostiza D: Carlos Mérida G: Academia de la Danza Mexicana.

- 45 **EL ZANATE**  
C: Guillermina Bravo M: *Blas Galindo* D: Gabriel Fernández Ledezma G: Academia de la Danza Mexicana.
- 46 **FERIA**  
C: Nellie Campobello basada en Bailes Folklóricos Mexicanos M: *Música popular adaptada por Blas Galindo* Argumento de Martín Luis Guzmán D y Trajes: Antonio Ruíz.
- 47 **ALELUYA**  
C: Gloria Campobello M: *José Jesús Martínez - Juventino Rosas* L: Carlos Marichal D: Antonio Ruíz.
- 1949
- 48 **LA LUNA Y EL VENADO**  
C: Ana Mérida M: *Carlos Jiménez Mabarak* V y D: Rufino Tamayo (versión posterior, Leonora Carrington) G: Academia de la Danza Mexicana.
- 49 **SINFONÍA INDIA**  
C: Amalia Hernández M: *Carlos Chávez* D, V y L: Federico Silva G: Academia de la Danza Mexicana.
- 50 **NORTE**  
C: Ana Mérida M: *Luis Saiz* V y D: Leoncio Nápoles G: Academia de la Danza Mexicana.
- 51 **LA MADRUGADA DEL PANADERO**  
C: Raquel Gutiérrez M: *Rodolfo Halffter* L: José Bergamín V y D: Antonio López Mancera G: Academia de la Danza Mexicana.
- 52 **HOMENAJE A GARCÍA LORCA**  
C: Waldeen M: *Silvestre Revueltas* E y V: Leopoldo Méndez Textos: Federico García lorca D: Olga Acosta G: Ballet de Waldeen.



Waldeen.

- 53 **DANZA FÚNEBRE**  
C: Beatriz Flores Castro M: *Carlos Jiménez Mabarak* D: Germán Cueto V: Celia Guerrero G: Academia de la Danza Mexicana.
- 54 **FECUNDIDAD**  
C: Guillermo Keys Arenas M: *Carlos Jiménez Mabarak* (arreglo de percusiones) G: Academia de la Danza Mexicana.
- 55 **TATA VASCO**  
C: Marcelo Torreblanca M: *Miguel Bernal Jiménez* V y D: Julio Prieto G: Academia de la Danza Mexicana.
- 1950
- 56 **SUITE MEXICANA**  
C: Josefina Lavalle M: *Salvador Contreras*.
- 57 **TRES DANZAS JALISCIENCES**  
C: Ana Mérida M: *José Rolón* V y D: Alfonso Soto Soria G: Ballet Concierto.
- 58 **TORERO EN GRIS**  
C: Guillermo Keys Arenas M: *Carlos Jiménez Mabarak*
- 1951
- 59 **LOS CUATRO SOLES**  
C: José Limón M: *Carlos Chávez* L: Miguel Covarrubias y Carlos Chávez E y V: Miguel Covarrubias.
- 60 **TONANTZINTLA**  
C: José Limón M: *Fray Antonio Soler, Rodolfo Halffter* (versión orquestal) E y V: Miguel Covarrubias G: Ballet Mexicano con José Limón y Compañía.
- 61 **LA MANDA**  
C: Rosa Reyna M: *Blas Galindo* L: José Durant, basado en "Talpa", cuento de Juan Rulfo E y V: José Chávez Morado G: Ballet Mexicano con José Limón y Compañía.
- 62 **RECUERDO A ZAPATA**  
C: Guillermo Bravo M: *Jesús Soto Inclán* L: Ballet

Cantata: Jesús Inclán  
Textos literarios: Daniel Castañeda y Carlos Jiménez Mabarak E y V: Leopoldo Méndez G: Ballet Mexicano con José Limón y Compañía.

**63 LA TERTULIA**

C: Lucas Noving M: *Vals sobre las olas de Juventino Rosas, versión orquestal de Candelario Huízar* E: Antonio López Mancera G: Ballet Mexicano con José Limón y Compañía.

**64 REDES**

C: José Limón M: *Silvestre Revueltas* L: Silvestre Revueltas G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.

**65 ANTÍGONA**

C: José Limón M: *Carlos Chávez* Prólogo: Salvador Novo E y V: Miguel Covarrubias G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.

**66 TIERRA**

C: Elena Noriega M: *Francisco Domínguez* E: José Morales Noriega V: Arnold Belkin G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.

**67 EL SUEÑO Y LA PRESENCIA**

C: Guillermo Arriaga M: *Blas Galindo* E y V: José Chávez Morado G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano

**68 EL CHUECO**

C: Guillermo Keys Arenas M: *Miguel Bernal Jiménez* E: Antonio López Mancera G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.

**69 PASTILLITA**

C: Rosa Reyna M: *Carlos Jiménez Mabarak* L: Basado en la obra de Miguel N. Lira E y V: Julio Prieto G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicana.



Carolina del Valle, Gloria Albet y Bertha Hidalgo en Alameda 1900.

**70 HUAPANGO**

C: Beatriz Flores Castro M: *José Pablo Moncayo* E: Miguel Covarrubias V: Rosa Covarrubias G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.

**71 BALET BONAMPK**

C: Ana Mérida M: *Luis Sandi* E: Carlos Mérida Director de Escena Fernando Wagner L y Texto: Pedro Alvarado Lang V: Angeles G. de Macías, Leopoldo Macías Baez G: Ballet Bonampak, Academia Cinematográfica de la Sociedad de Actores.

**72 PROVINCIANAS O DOMINGOS EN PROVINCIA**

C: Evelia Berinstáin M: *Salvador Contreras inspirado en "Las mujeres provincianas" de Ramón López Velarde* E y V: Dasha G: Ballet Concierto.

1952

**73 TOZCATL (FIESTA PERPETUA)**

C: Xavier Francis M: *Carlos Chávez (Tocata de instrumentos para percusión)* E y V: Miguel Covarrubias.

**74 LA BALADA MÁGICA O LA DANZA DE LAS CUATRO ESTACIONES**

C: Guillermo Arriaga M:

*Carlos Jiménez Mabarak* E y

V: José Reyes Maza G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.

**75 LA HIJA DEL YORI**

C: Rosa Reyna M: *Blas Galindo* E y V: Antonio López Mancera G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.

**76 SENSEMAYÁ**

C: Martha Bradho M: *Silvestre Revueltas* L: Arrigo Cohen Anitúa E y V: José Reyes G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.

**77 LA POSEIDA (HOMENAJE A GARCÍA LORCA)**

C: Guillermo Keys Arenas M: *Silvestre Revueltas* E y V: Antonio López Mancera G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.

**78 ANTESALA**

C: Guillermo Arriaga M: *Eduardo Hernández Moncada* E y V: Santos Balmori G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.

**79 MUROS VERDES**

C: Martha Castro, Olga Cardona, Beatriz Flores, Bodyl Henekal, Rocío

Sagaón, Valentina Castro, Guillermo Keys Arenas M: *José Pablo Moncayo* V: Antonio López Mancera G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.

**80 ENTRE SOMBRAS ANDA EL FUEGO**

C: Elena Jordán M: *Blas Galindo* D: Graciela Arriaga G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.

**1 ERMESINDA**

C: Olga Cardona M: *Eduardo Hernández Moncada* L: Emilio Carballido E y V: José Chávez Morado G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.

**82 TRES VENTANAS A LA VIDA PATRIA**

C: Waldeen M: *Silvestre Revueltas* Textos: Ramón López Velarde D: Olga Acosta G: Ballet Concierto.

**83 FIESTA**

C: Amalia Hernández M: *Blas Galindo* D: Robin Bond y Dasha.

**84 LOS TRES GALANES DE JUANA (RETABLO COREOGRÁFICO)**

C: Sergio Franco M: *Miguel Bernal Jiménez* E y V: Alejandro Rangel Hidalgo G: Ballet Mexicano Sergio Franco.

**85 EL INVISIBLE**

C: Elena Noriega M: *Ignacio Longares* L: Emilio Carballido E y V: Miguel Covarrubias.

**86 LA ANUNCIACIÓN**

C: Rosa Reyna M: *Carlos Jiménez Mabarak* L: Carlos Jiménez Mabarak adaptado por Rosa Reyna E y V: José Reyes Meza G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.

**87 ZAPATA**

C: Guillermo Arriaga M: *José Pablo Moncayo (Tierra de*

- temporal*) E: Miguel Covarrubias G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.
- 88 **EL EXTRAÑO**  
C: Elena Jordán M: *Angel Salas* E y V: Santos Balmori G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.
- 89 **SONES JAROCHOS**  
C: Evelia Beristaín M: *Popular Mexicana*
- 90 **BODA TEHUANA**  
C: Martha Bracho M: *Carlos Robledo* D: Luis Covarrubias.
- 91 **TITIRESCA**  
C: Evelia Beristaín M: *Salvador Contreras* L: Roberto Lago E y V: Lola Cueto G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.
- 92 **GUERNICA**  
C: Guillermo Bravo M: *Guillermo Noriega* E y V: Castro Pacheco G: Ballet Nacional.
- 93 **LA MAESTRA RURAL**  
C: Josefina Lavallo M: *Carlos Jiménez Mabarak* orquestado por *Eduardo Hernández Moncada* E y V: Marcial Rodríguez G: Ballet Nacional.
- 94 **LA NUBE ESTÉRIL**  
C: Guillermo Bravo M: *Guillermo Noriega* L: Antonio Rodríguez E y V: Castro Pacheco G: Ballet Nacional.
- 95 **QUINCE DE SEPTIEMBRE (HOMENAJE A HIDALGO)**  
C: Josefina Lavallo M: *Luis Jiménez* L: Emilio Carballido D: Carlos Mérida.
- 96 **CREACIÓN DEL QUINTO SOL Y SACRIFICIO GLADIATORIO**  
C: Rosa Reyna, Valentina Castro M: *Carlos González*
- Efén Orozco Rosales, Francisco Domínguez, Angel Salas.*
- 97 **CINCO MURALES**  
C: Magda Montoya M: *Alejandro Luna Ibarra* D: Villalpando.
- 98 **TRES JUGUETES MEXICANOS**  
C: Elena Noriega M: *Angel Salas* E: Antonio López Mancera G: Nuevo Teatro de Danza.
- 99 **EL ADVENIMIENTO DE LA LUZ**  
C: Xavier Francis M: *Guillermo Noriega* E y V: Arnold Belkin G: Nuevo Teatro de Danza.
- 100 **LA ESTRELLA Y LA SIRENA**  
C: Magda Montoya M: *Luis Herrera de la Fuente* L: José Durand E y V: Elvira
- Gazcón G: Ballet de la Universidad.
- 101 **EL JUDAS FLORIDO**  
C: Magda Montoya M: *Alejandro Luna Ibarra* L: Inspirado sobre un cuadro de José Reyes Meza V: José Reyes Maza G: Ballet de la Universidad.
- 102 **CINCO MURALES**  
C: Magda Montoya M: *Alejandro Luna Ibarra* L: Magda Montoya inspirado sobre cinco frescos de José Clemente Orozco E y V: Villalpando G: Ballet de la Universidad.
- 103 **SALUTACIÓN**  
C: Magda Montoya M: *Percusiones, Carlos Luyano* G: Ballet de la Universidad.
- 104 **EL NAHUAL HERIDO**  
C: Magda Montoya M: *Carlos Jiménez Mabarak*, inspirado en una pintura de
- 105 **LAS VENTANAS**  
C: Magda Montoya M: *Carlos Jiménez Mabarak* L: Rubén Bonifaz Nuño D: Villalpando G: Ballet de la Universidad.
- 106 **TIENDAS DE SUEÑOS**  
D: Guillermo Keys Arenas M: *Salvador Moreno / Armando Montiel* L: Luis Bruno Ruiz E: Antonio López Mancera G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.
- 107 **EL MALEFICIO**  
C: Elena Noriega M: *Blas Galindo* L: Isabel Villaseñor E: Gabriel Fernández Ledezma G: Academia de la Danza Mexicana y Ballet Mexicano.
- 108 **DANZA SIN TURISMO**  
C: Guillermina Bravo M: *Silvestre Revueltas* E y V: Raúl Flores Canelo G: Ballet Nacional.
- 109 **JUAN CALAVERA**  
C: Josefina Lavallo M: *Silvestre Revueltas* y prólogo musical de *Rafael Elizondo* D: Raúl Flores Canelo, máscaras Federico Canessi G: Ballet de Bellas Artes.
- 110 **LOS GALLOS**  
C: Francisco de Bernal M: *Raúl Cosío* V: Farnesio de Bernal G: Ballet de Bellas Artes
- 111 **BALLET 1910**  
C: Alma Rosa Martínez M: *Carlos Chávez* E y V: Alonso Soto Soria G: Ballet de Bellas Artes.
- 112 **CANCIÓN DE LOS BUENOS PRINCIPIOS**  
C: Carlos Gaona M: *Armando Lavallo*, basado en un poema de *Nestali Beltrán*

1954

1955

1956



Guillermina Bravo en *La Coronela* (Foto: Semo).

E y V: Javier Lavalle,  
máscaras Federico Canessi  
G: Ballet Nacional.

113 **BALADA DE LOS  
QUETZALES**  
C: Ana Mérida M: *Carlos  
Jiménez Mabarak* E y V:  
Carlos Mérida G: Ballet  
Nacional.

114 **GORGONIO ESPARZA**  
C: Rosa Reyna M: *Leonardo  
Velásquez* L: Francisco Días  
de León E y V: Gabriel  
Fernández Ledezma,  
máscaras Federico Canessi.

115 **CUAUHTEMOC**  
C: Guillermo Arriaga M:  
*Silvestre Revueltas* L:  
Graciela Arriaga basado en  
el poema de Raúl Leyva  
"Danza para Cuauhtémoc"  
E y V: Federico Canessi.

116 **EL DEPORTISTA**  
C: Farnesio de Bernal M:  
*Joaquín Gutiérrez Heras* G:  
Ballet de Bellas Artes.

1957

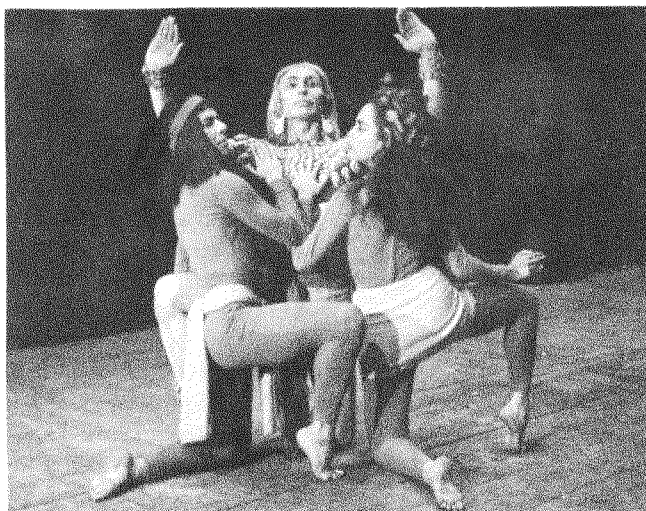
117 **EL ROSTRO DEL  
HAMBRE**  
C: John Fealy M: *Guillermo  
Noriega* D: Arnold Belkin  
V: John Fealy G: Nuevo  
Teatro de Danza.

118 **PROCESIONES**  
C: Xavier Francis M:  
*Guillermo Noriega* E:  
Federico Canessi V: Xavier  
Francis G: Nuevo Teatro  
de Danza.

119 **DELGADINA**  
C: Bodyl Genkel M:  
*Guillermo Noriega,*  
*adaptación del corrido del*  
*mismo nombre por Bodyl*  
*Genkel* E y V: Arnold  
Belkin G: Nuevo Teatro  
de Danza.

120 **TRES RETRATOS**  
C: Magda Montoya M:  
*Carlos Chávez* V: Helen G:  
Ballet de la Universidad.

121 **EL DEBATE TEMAS DE  
GUERRA Y PAZ**  
C: Xavier Francis M:  
*Guillermo Noriega* E y V:



José Limón, Beatriz Flores y Salvador Juárez  
en *Los cuatro soles*.

Arnold Belkin G: Nuevo  
Teatro de Danza. *Carlos Luyando* D: Raúl  
Flores Canelo.

122 **CORRIDO**  
C: Magda Montoya M:  
*Silvestre Revueltas* V:  
Villalpando G: Ballet de la  
Universidad.

123 **HUAPANGO**  
C: Ana Mérida M: *José  
Pablo Moncayo* V: Rosa  
Covarrubias G: Ballet  
Mexicano.

124 **LA GALLINA CIEGA**  
D: Magda Montoya M:  
*Silvestre Revueltas inspirado*  
*en la alegoría de la*  
*mexicanidad de José Clemente*  
*Orozco* V: Villalpando G:  
Ballet de la Universidad.

125 **JUDITH**  
C: Magda Montoya M:  
*Carlos Chávez* Palabras de  
Rubén Bonifaz Nuño E y  
V: Villalpando G: Ballet de  
la Universidad.

1958

126 **IMAGENES DE UN  
HOMBRE**  
C: Guillermo Bravo M:  
*Silvestre Revueltas* E y V:  
Raúl Flores Canelo G:  
Ballet Nacional.

127 **CORRIDO DEL SOL**  
C: Carlos Gaona M: *Carlos  
Chávez* E y V: Xavier  
Lavalle.

128 **CAZADORES**  
C: Farnesio de Bernal M:

129 **BRACEROS**  
C: Guillermo Bravo M:  
*Rafael Elizondo* D: Raúl  
Flores Canelo G: Ballet  
Nacional.

130 **ARIA AL SACRIFICIO**  
C: John Fealy M: *Rafael  
Elizondo* V: John Fealy.

131 **HUAPANGO**  
C: Martha Bracho M: *José  
Pablo Moncayo* D: Miguel  
Covarrubias.

1959

132 **HUAPANGO**  
C: Gloria Contreras M: *José*  
*Pablo Moncayo* D: José Luis  
Arreguín.

133 **EN EL MERCADO**  
C: Gloria Contreras M:  
*Blas Galindo* D: Víctor  
Martínez.

134 **TRES TOREROS**  
C: Amalia Hernández M:  
*Rodolfo Halffter* V: Dasha G:  
Ballet Folklórico de México.

135 **TRES TIEMPOS DE  
AMOR**  
C: Jorge Cano M: *Armando  
Lavalle* G: Ballet  
Concierto.

136 **LA NOCHE MAGICA**  
C: Sergio Unger M:  
*Guillermo Meedor* C y V:  
José Gómez Rosas G:  
Ballet Concierto.

137 **HORAS DE JUNIO**  
C: Waldeen M: *Silvestre  
Revueltas* D: Dasha.

138 **SOMBRAS DE LA  
CIUDAD**  
C: Waldeen M: *Silvestre  
Revueltas* D: Rodolfo  
Valencia-Rafael Coronel

139 **ESTAMPAS DE LA  
REVOLUCIÓN**  
C: Guillermina Peñaloza,  
Josefina Lavalle, Elena  
Noriega M: *Efrén Orozco  
Rosales-Angel Salas* G: Julio  
Prieto.

1960

140 **LAS ÁNIMAS**  
C: Carlos Gaona M:  
*Silvestre Revueltas, basado en*  
*Pedro Páramo* E y C: Xavier  
Lavalle G: Ballet Nacional  
de México.

141 **MI NANA**  
C: Guillermo Keys Arenas  
M: *Miguel Bernal Jiménez* E:  
Juan Rangel Hidalgo V:  
Alejandro Rangel Hidalgo  
G: Ballet Nacional.

142 **VERSIONES FUGITIVAS**  
C: Rosa Reyna M: *Serge  
Prokofiev y Lan Andomían* E  
y V: Carlos Mérida G:  
Ballet de Bellas Artes.

143 **COMPLEJO DE  
ELECTRA**  
C: Ana Mérida M:  
*Guillermo Noriega* G: Ballet  
de Bellas Artes.

144 **EL PARAÍSO DE LOS  
AHOGADOS**  
C: Guillermina Bravo M:  
*Magnetofónica: Jiménez  
Mabarak con la colaboración*  
*artística de Federico Hernández*  
*Rincón, Guillermina Bravo,*  
*Rafael Elizondo, Alicia Urreta,*  
*Héctor Oropeza y Xavier*  
*Sánchez C.* E y V: Raúl  
Flores Canelo G: Ballet  
Nacional de México.

145 **HOMENAJE A HIDALGO**  
C: Anna Sololow M: *Rafael  
Elizondo, instrumentación*  
*Federico Smith* L: Emilio  
Carballido V: Lucille  
Donay G: Ballet Nacional.

- 146 **SANTA MARIA 2 A. M.**  
C: Farnesio de Bernal M:  
*Federico Smith* E y V: Raúl  
Flores Canelo G: Ballet de  
Bellas Artes.
- 147 **LA BODA DE PANCHA**  
C: Raúl Flores Canelo M:  
*Rafael Elizondo* E y V: Raúl  
Flores Canelo G: Ballet  
Nacional de México.
- 148 **CAFÉ CONCORDIA**  
C: Felipe Segura M:  
*Juventino Rosas, Velino M.*  
*Presa, Miguel Lerdo de*  
*Tejada, Esparza Oteo, Rodolfo*  
*Campodónico y E. Mendoza,*  
*arreglo e instrumentación*  
*Federico Smith* E y V:  
Antonio López Mancera  
G: Ballet Concierto de la  
Ciudad de México.
- 149 **LA NOCHE DE LOS  
MAYAS**  
C: Guillermo Keys Arenas  
M: *Silvestre Revueltas* E y V:  
Julio Prieto G: Ballet  
Concierto de la Ciudad de  
México.
- 150 **EL REYECITO**  
C: Guillermo Keys Arenas  
M: *Federico Smith* E y V:  
Xavier Lavalle G: Ballet  
Concierto.
- 151 **EL PÁJARO Y LAS  
DONCELLAS**  
C: Carlos Gaona M: *Carlos*  
*Jiménez Mabarak* L: Diego  
Meza E y V: Juan Soriano  
G: Ballet Concierto.



Xenia Zarina.

## índice onomástico

- LAN ADOMIÁN  
• Visiones fugitivas (142)
- DANIEL AYALA  
• Uchben X'coholte (9)
- MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ  
• Tata Vasco (55)  
• El chueco (68)  
• Los tres galanes de Juana,  
retablo coreográfico (84)  
• Mi nana (141)
- RICARDO CASTRO  
• Fuensanta (31)
- SALVADOR CONTRERAS  
• Suite mexicana (56)  
• Provincianas o Domingos  
en provincia (72)  
• Titiresca (91)
- RAÚL COSÍO  
• Los gallos (110)
- RODOLFO CAMPODÓNICO  
• Café Concordia (148)
- CARLOS CHÁVEZ  
• Sinfonía Antígona (19),  
(65)  
• Obertura republicana  
(33), (37)  
• Tres peludios (38)  
• Sinfonía India (49)  
• Los cuatro soles (59)  
• Tozcatl o Fiesta Perpetua,  
Tocatta para instrumentos  
de percusión (73)  
• Ballet 1910 (111)  
• Tres retratos (120)  
• Judith (125)  
• Corrido del sol (127)
- A. DE LA PEÑA ESPINOZA  
• Alameda 1900 (32)
- ADOLFO DÍAZ CHÁVEZ  
• Dos estampas o ballet  
tarahumara -Danza de la  
nube- (14)
- FRANCISCO DOMÍNGUEZ  
• Cinco pasos de danza (1)  
• La virgen y las fieras (4)  
• Danza de los concheros,  
arreglo (5)  
• 30-30 (6)  
• Danza de los malinches,  
arreglo (15)  
• Fuensanta (31)  
• Campatepuco (42)  
• Tierra (66)  
• Creación del Quinto Sol  
y Sacrificio Gladiatorio  
(96)
- RAFAEL ELIZONDO  
• Juan Calavera, prólogo  
musical (109)  
• Braceros (129)  
• Aria al sacrificio (130)  
• El paraíso de los ahoga-  
dos, colaboración (144)  
• Homenaje a Hidalgo  
(145)  
• La boda de Pacha (147)
- ERNESTO ELOURDUY  
• Fuensanta (31)
- ALFONSO ESPARZA OTEO  
• Café Concordia (148)
- MOISÉS FERNÁNDEZ DE LARA  
• Circo Orrín, arreglo (36)
- BLAS GALINDO  
• Entre sombras anda el  
fuego (18), (80)  
• Danza de las fuerzas  
Nuevas (29)  
• La coronela, danza del  
cuarto episodio (30)  
• En la boda (34)  
• El zanate (45)  
• Feria, adaptación (46)  
• La manda (61)  
• El sueño y la presencia  
(67)  
• La hija del Yori (75)  
• Fiesta (83)  
• El maleficio (107)  
• El mercado (133)
- ANTONIO GÓMEZANDA  
• Estudio mexicano (12)
- CARLOS GONZÁLEZ  
• Creación del Quinto Sol  
y Sacrificio Gladiatorio  
(96)
- JOAQUÍN GUITÉRREZ HERAS  
• El deportista (116)
- RODOLFO HALFFTER  
• Don Lindo de Almería  
(17)  
• La madrugada del  
panadero (25), (51)  
• Lluvia de toros (27)  
• Elena la traicionera (40)  
• Tonantzintla, versión  
orquestal (60)  
• Tres toreros (134)
- ARNULFO HERNÁNDEZ  
LAVALLE  
• Suite provençale (41)
- EDUARDO HERNÁNDEZ  
MONCADA  
• Krishna y los gopis -arreglo  
e instrumentación- (10)  
• Procesional (28)  
• Alameda 1900 (32)  
• Circo Orrín, instrumenta-  
ción (36)  
• Ixtepec -arreglo e  
instrumentación- (39)  
• Hermesinda (81)  
• Antesala (78)  
• La maestra rural, orques-  
tación (93)

- LUIS HERRERA DE LA FUENTE**
- La estrella y la sirena (100)
- CANDELARIO HUÍZAR**
- La coronela, instrumentación (30)
  - La tertulia, versión orquestal (63)
- CARLOS JIMÉNEZ MABARAK**
- Esquema para un ballet moderno (21)
  - Balada del pájaro y las doncellas o Danza del amor y la muerte (43), (151)
  - La luna y el venado (48)
  - Danza fúnebre (53)
  - Fecundidad, arreglo de percusiones (54)
  - Torero en gris (58)
  - Pastillita (69)
  - La balada mágica o La danza de las cuatro estaciones (74)
  - La anunciación (86)
  - La maestra rural (93)
  - El nahual herido (104)
  - Las ventanas (105)
  - Balada de los quetzales (113)
  - El paraíso de los ahogados (144)
- JACOBO KOSTAKOWSKI**
- Barricada (7)
  - Clarín (8)
- ARMANDO LAVALLE**
- Canción de los buenos principios (112)
  - Tres tiempos de amor (135)
- MIGUEL LERDO DE TEJADA**
- Alameda 1900 (32)
  - Café Concordia (148)
- IGNACIO LONGARES**
- El invisible (85)
- ALEJANDRO LUNA IBARRA**
- Cinco murales (97), (102)
  - El judas florido (101)
- CARLOS LUYANDO**
- Salutación, -percusiones- (103)
  - Cazadores (128)
- PEDRO MARLA**
- Circo Orrín (36)
- ABUNDIO MARTÍNEZ**
- Alameda 1900 (32)
- JOSÉ JESÚS MARTÍNEZ**
- Fuensanta (31)
  - Aleluya (47)
- GUILLERMO MEEDOR**
- La noche mágica (136)
- JOSÉ PABLO MONCAYO**
- Huapango (70), (123), (131), (132)
  - Muros verdes (79)
  - Zapata, Tierra de temporal (87)
- ARMANDO MONTIEL OLVERA**
- Contemplación (20)
  - Kochi, adaptación (23)
  - Semblanza morisca (24)
  - Tiendas de sueños (106)
- SALVADOR MONTOYA**
- El sauce (16)
- SALVADOR MORENO**
- Nocturno (22)
  - Tiendas de sueños (106)
- SALVADOR MORLET**
- Alameda 1900 (32)
- GUILLERMO NORIEGA**
- Guernica (92)
  - La nube estéril (94)
  - El advenimiento de la luz (99)
  - El rostro del hambre (117)
  - Procesiones (118)
  - Delgadina (119)
  - El debate, temas de guerra y paz (121)
  - Complejo de Electra (143)
- CARLOS OBREGÓN**
- SANTACECILIA / EFRÉN OROZCO ROSALES**
- Creación del Quinto Sol y Sacrificio Gladiatorio (96)
  - Estampas de la Revolución (139)
- ALFREDO PACHECO**
- Alameda 1900 (32)
- MANUEL M. PONCE**
- Fuensanta (31)
- VELINO M. PRESA**
- Café Concordia (148)
- SILVESTRE REVUELTAS**
- El renacuajo paseador (26)
  - La coronela (30)
  - Llanto por la muerte de un torero (35)
  - Homenaje a García Lorca (52)
  - Redes (64)
  - Semsemayá (76)
  - La poseída, Homenaje a García Lorca (77)
  - Tres ventanas a la vida patria (82)
  - Danza sin turismo (108)
  - Juan Calavera (109)
  - Cuauhtémoc (115)
  - Corrido (122)
- La gallina ciega (124)
  - Imágenes de un hombre (126)
  - Horas de junio (137)
  - Sombras de la ciudad (138)
  - Las ánimas (140)
  - La noche de los mayas (149)
- JOSÉ RÍOS**
- La gruta de los enanos (13)
  - Dos estampas o ballet tarahumara -Danza de la luna- (14)
- CARLOS ROBLEDO**
- Boda tehuana (90)
- JOSÉ ROLÓN**
- Tres danzas jaliscienses (57)
- CARLOS ROMERO**
- La virgen y las fieras (4)
- JUVENTINO ROSAS**
- Alameda 1900 (32)
  - Aleluya (47)
  - La tertulia (63)
  - Café Concordia (148)
- ANGEL SALAS**
- El extraño (88)
  - Creación del Quinto Sol y Sacrificio Gladiatorio (96)
  - Tres juguetes mexicanos (98)
  - Estampas de la Revolución (139)
- LUIS SANDI**
- Día de difuntos o el triunfo del bien sobre el mal (44)
  - Norte (50)
  - Ballet Bonampak (71)
- FEDERICO SMITH**
- Homenaje a Hidalgo, instrumentación (145)
  - Santa María 2 A.M. (146)
  - Café Concordia, arreglo e instrumentación (148)
  - El reyecito (150)
- JESÚS SOTO INCLÁN**
- Recuerdo a Zapata (62)
- ALICIA URRETA**
- El paraíso de los ahogados, -colaboración- (144)
- LEONARDO VELÁZQUEZ**
- Gorgonio Esparza (114)
- FELIPE VILLANUEVA**
- Fuensanta (31)
- LUIS XIMÉNEZ**
- 15 de septiembre, Homenaje a Hidalgo (95)



Gloria y Nellie Campobello.

# El movimiento nacionalista en la música mexicana: Fuentes bibliográficas

Con el fin de brindar elementos que promuevan el análisis e interpretación de este importante periodo de la música mexicana, presentamos un repertorio de fuentes bibliográficas disponibles en nuestras bibliotecas musicales.

POR

ALEJANDRO ARMANDO GONZÁLEZ CASTILLO Y HERLINDA MENDOZA CASTILLO\*

*Los cantos del norte, de ritmos rápidos y decididos, reflejan el carácter audaz de los fronterizos; las melodías lánguidas del Bajío, interpretan fielmente la melancolía de las provincias del centro; las canciones costeñas, nos descubren la voluptuosidad de las tierras tropicales; los cantos, en fin que hablan de amor, de vino y de tristeza, y que son populares en todo el país, encierran en su sencillez la vida entera del pueblo mexicano.*

MANUEL M. PONCE.

Cuando en los albores de 1850 el poeta norteamericano Walt Whitman escribió "Escucho que América canta", los nacionalismos musicales de varias naciones europeas

comenzaban a dar frutos. En países como Rusia, Hungría o España, por citar tan sólo tres ejemplos, los compositores habían vuelto sus ojos hacia el idioma musical popular utilizándolo como punto de partida en la creación de "una música culta de claro acento nacional"<sup>1</sup>. Whitman, a través de sus palabras, pugnaba por una música verdaderamente americana, individual y diversa de la de los otros pueblos. Esto es: una música de carácter nacional.

La búsqueda por dotar a nuestro país de un estilo musical nacionalista tendría un momento importante varios años después (1912), cuando el maestro Manuel

M. Ponce "hace entrar a los salones la canción mexicana"<sup>2</sup>. En un tiempo en que el arte musical del México "culto" seguía las tendencias europeas, Ponce no solo escribió sus composiciones basándose en la música popular del país sino que, además, las presentó en los grandes círculos de la música culta.

Para Dan Malmström constituye "una exageración decir que el nacionalismo musical mexicano comienza con Ponce"<sup>3</sup>. En su opinión, antes que Ponce, "cierto nacionalismo había aparecido en el campo de la música de arte"<sup>4</sup>. So-

\* Auxiliares de investigación del CENIDIM.

1 Baly Gay, Jesús. "El nacionalismo y la música mexicana de hoy", En: *Nuestra música*. Año 4, No. 14 (abr., 1949). p. 109.

2 Michaca, Pedro. "El nacionalismo musical mexicano". En: *Orientación musical*. Vol. 5, No. 54 (1946). p. 8.

3 Malmström, Dan. *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México: FCE, 1977. p. 54.

4 Idem.



*Todos robamos fuego aunque somos de fuego, cuerpo de fuego y espíritu de fuego...*  
(Fragmento del poema *Fuego nuevo en honor a J.C. Orozco* de Carlos Pellicer)

bre este mismo punto, Armando Montiel Olvera en su obra *El nacionalismo musical mexicano* menciona a *Ecos de México* de Julio Ituarte, *Guatimotzín* de Aniceto Ortega, *Atzimba* de Ricardo Castro y *El Rey poeta* de Gustavo E. Campa como obras en las que "los elementos fundamentales de nuestro nacionalismo se inician"<sup>5</sup>. Otros autores como Mayer-Serra, Chávez y Michaca sostienen, sin embargo, que el nacionalismo musical mexicano comienza con Manuel M. Ponce. Más allá de la polémica, todos estos autores coinciden en nombrar a Ponce como el compositor que "estableció definitivamente la tendencia nacionalista como representativa de la música moderna mexicana"<sup>6</sup>. Un trabajo que,

por otro lado, no solamente fue desarrollado en su obra musical sino también en su enseñanza y en múltiples artículos e investigaciones.

Numerosos escritores y artistas se han referido a la influencia de la Revolución Mexicana en el arte. Los músicos no se han quedado rezagados. No obstante, afirmar que "la inquietud nacionalista que entonces se despertaba con impulsos incontenibles"<sup>7</sup> es un resultado de la Revolución de 1910 merecería un estudio más profundo. Circunstancias sociales, momentos históricos y movimientos artísticos de la época parecer haber contribuido al desarrollo de la tendencia nacionalista. Lo cierto es que el trabajo de Manuel M. Ponce no fue hecho a un lado. Entre los compo-

sitores de generaciones posteriores el interés en una música nacionalista iba creciendo y, gradualmente, empezaba a efectuarse un cambio. Así, los compositores más jóvenes retomaron la inquietud de Ponce por "constituir una música nacional". Es decir, una música mexicana, que no fuera como ninguna otra, con una personalidad propia, distinguible, capaz de traspasar las fronteras del país —estas características son, en opinión de Toussaint, las que dan rango de nacional a un arte.

Michaca señala que es entonces cuando comienza un periodo de "iniciación" en el proceso evolutivo de nuestro nacionalismo musical, que abarca "desde la Revolución Mexicana hasta la fecha" (1941)<sup>8</sup>. El ya citado Malmström se refiere a esta etapa como: la del "nacionalismo consciente".

Es durante este periodo en que "surgen... las preocupaciones en-

5 Montiel Olvera, Armando. "El nacionalismo musical mexicano: Silvestre Revueltas y otros compositores". En: *Heterofonía*. Vol. 14, No. 72 (enero-mar., 1981). P. 18.

6 Mayer-Serra, Otto. "El nacionalismo musical". En: *Música y músicos de Lati-*

*noamérica*. México: Atlante, [19—]. p. 635.

7 Chávez, Carlos. "La música propia de México". En: *Música: revista mexicana*. Vol. 1, No. 7 (oct., 1930). p.7.

8 Michaca... Op. cit.

caminadas a buscar las raíces ancestrales de nuestra cultura en todas sus manifestaciones"<sup>9</sup>. Esto es, la búsqueda del "conocimiento de nuestra historia y de nuestro país... de los mexicanos y del país mismo en todas sus manifestaciones... de nuestra tradición"<sup>10</sup>. En el ámbito musical, Carlos Chávez utiliza las fuentes del folklore en la composición de sus obras. Se establece así esa línea de nuestro nacionalismo musical denominada "indigenismo" la cual "se caracteriza por emplear, con especial énfasis, materiales sonoros de origen indio, sea este real o supuesto"<sup>11</sup>.

Al igual que Ponce, Chávez plasmó sus ideas no solamente en su trabajo musical sino también en sus escritos, en sus conferencias y en su labor como director de orquesta, como funcionario y como docente. Es así que compositores como Blas Galindo, Daniel Ayala, Luis Sandi, Eduardo Hernández

Moncada y Candelario Huízar siguen la línea de corte indigenista trazada por Chávez.

No toda la producción musical nacionalista del tiempo de Chávez fue, sin embargo, de corte indígena. En su *Panorama de la música en México*, Mayer-Serra considera que compositores como Revueltas y Contreras siguieron la línea de Ponce. Es decir, utilizaron un "idioma mestizo", "resultado de la mezcla de razas y civilizaciones distintas, característico del México moderno"<sup>12</sup>.

Quedan trazadas entonces las vertientes bajo las cuales se produjeron obras como *Chapultepec*, *Sinfonía India*, *La noche de los mayas*, *Imágenes*, *El venado*, *Huapango*, *Sones de Mariachi* y otras, muchas más, que llevaron a nuestra música, en la primera mitad del siglo XX, al así llamado "Nacionalismo musical mexicano".

La bibliografía que se presenta a continuación fue elaborada de

acuerdo con los siguientes parámetros:

- a) *Idioma*. Se incluyen referencias en español e inglés.
- b) *Calidad y tamaño*. Contiene artículos de revistas, capítulos de libros, folletos y libros que tienen como tema "*El nacionalismo musical mexicano*". Se han excluido los textos que hablan sobre compositores nacionalistas. La extensión de los títulos incluidos varía de acuerdo con la naturaleza establecida por sus autores, es decir, se podrán localizar referencias breves —con una extensión de hasta dos páginas—, o títulos completos.
- c) *Disponibilidad*. La búsqueda documental de este trabajo se llevó a cabo en las bibliotecas del "Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez" (CENIDIM) y en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.
- d) *Organización*. La bibliografía se ha ordenado alfabéticamente por autor o, en los casos en que éste se desconoce o se trata de una obra producto de un trabajo colectivo, por el título de la misma.

9 Montiel Olvera... Op. Cit.

10 Chávez... Op. cit.

11 Espino del Castillo Barrón, Victoria. *Cinco músicos: su tiempo, su música, sus ideas*. México: V. Espino del Castillo, 1988. h. 76.

12 Mayer-Serra, Otto. "El nacionalismo musical en México". En: *Panorama de la música mexicana: desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México, 1941. p. 165.

## • Repertorio de fuentes bibliográficas •

ALCARAZ, José Antonio. "Tierra de mi tierra", En: *Proceso*, No. 92 (agosto 7, 1978) p. 61-65.

Reseña del ciclo "El nacionalismo en la música mexicana", organizado por la Universidad Autónoma en el año de 1978. Contiene breves comentarios sobre este movimiento de la música mexicana.

"El amanecer del nacionalismo", En: Jarabes y fandanguitos: imagen y música del baile popular. México: /[s.n.], 1990. 1 casete

Grabación en vivo.

Concierto llevado a cabo en el Museo Nacional de Arte el 24 de marzo de 1990.

Contenido: Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano / José Antonio Gómez, — Aires nacionales mexicanos / Rafael Galindo — Aires nacionales mexicanos / Miguel Ríos Toledano — Ecos de México / Julio Ituarte.

BALYGAY, Jesús. "El nacionalismo y la música mexicana" de hoy, En: *Nuestra música*. Año 4, no. 14 (abr. 1949) p. 107-113.

Opina el autor que existen dos tipos de obras nacionalistas:

- 1) Aquellas que utilizan el idioma musical popular;
- 2) las que reflejan los rasgos representativos del pueblo y su cultura:

Analiza las composiciones de diversos músicos de este siglo.

BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo. *La música*. México: FCE, (1962). 40 p.

Sobretiro de: *México: cincuenta años de Revolución*.

Ensayos históricos sobre la música mexicana durante los primeros cincuenta años de este siglo. En la introducción se examina la influencia de los movimientos sociales en la música popular y su posterior

repercusión en la música "profesional". La segunda parte hace referencia al nacionalismo musical desde el siglo XIX. Contiene observaciones acerca de las obras de diversos compositores nacionalistas. En el resto de los artículos no se hace referencia explícita al nacionalismo musical.

BEHAGUE, Gerard. "México: art music", En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980. v. 12, p. 226-229. Bosquejo histórico de la música en México. Contiene un pequeño artículo sobre los siglos XIX y XX, con atención especial en el nacionalismo musical. Enlista los principales compositores.

—, "El siglo veinte : México y el Caribe", En: *La música en América Latina*. Traducción de Miguel Castillo Didier. Caracas: Monte Avila, c1983. p. 145-151, 183-215.

Ensayo histórico y crítico sobre el nacionalismo musical mexicano del siglo XX. Establece antecedentes, influencias sociopolíticas y desarrollo de este movimiento. Atención especial a la figura y obra de Manuel M. Ponce y Carlos Chávez. Examina brevemente las obras de tendencia nacionalista de otros compositores, e.g. Galindo, Moncayo, Revueltas, etcétera.

BERMEJO, Manuel M. "Errores sobre nacionalismo musical", En: *Orientación musical*. Vol. 3, no. 28 (oct. 1943) p. 6-7, 20.

Crítica radical al movimiento nacionalista en la música mexicana de los años cuarenta. Comentarios sobre la utilización "exclusiva" de música y



Carlos Chávez.

cultura popular, para crear una música mexicana que haga avanzar la música del país.

CASTELLANOS, Pablo. "Aspectos del nacionalismo musical mexicano", En: *Heterofonía : revista musical*. Año 1, no. 1-2, 4-5 (jul. 1986 - marzo 1969)

Datos históricos acerca del desarrollo del nacionalismo musical mexicano. Abarca desde el siglo XIX hasta el siglo XX. Contiene información sobre compositores mexicanos de finales del siglo XIX y de este siglo.

—, *El nacionalismo musical en México*. México: Seminario de Cultural Mexicana, 1969. 15 p.

Trabajo publicado anteriormente con el título "Aspectos del nacionalismo musical mexicano", en: la revista *Heterofonía*, jul. 1968. (Véase en ficha anterior)

CHÁVEZ, Carlos "Música mexicana", En: *Boletín de la OSM*. Vol. 2, no. 3 (oct. 1941) p. 69-74.

Opiniones del compositor en torno al arte y la influencia que ejerce el lugar o región a que pertenece. Observaciones sobre el nacionalismo como un proceso de integración social y cultural. Comentarios acerca del arte popular y el arte clásico.

—, "La música propia de México", En: *Música: revista mexicana*. Vol. 1, no. 7 (oct. 1930) p. 3-7.

Bosquejo histórico y crítico sobre la música en México. Incluye comentarios acerca de la música folklórica e indígena. La parte tercera se refiere al nacionalismo, la Revolución Mexicana y los compositores de la época.

—, "Nacionalismo musical", En: *Música: revista mexicana*. Vol. 1, no. 3-4, 6 (jun.-sept. 1930).

Opiniones del autor sobre la utilización del arte popular mexicano para constituir una "auténtica música mexicana". Origen del nacionalismo musical. Comentarios en torno a este arte y sus características.

COPLAND, Aaron. *Nueva música: 1900-1960*. México: Letras, 1969. p. 135-140.

Datos sobre Carlos Chávez como promotor del nacionalismo musical en nuestro país. Principalmente útil porque muestra las circunstancias favorables y desfavorables para el desarrollo de este movimiento.

ESPINO DEL CASTILLO BARRÓN, Victoria. *Cinco Músicos: su tiempo, su música, sus ideas*. México: V. Espino del Castillo, 1988. p. 76-79.

Tesis, (licenciado en piano) UNAM, Escuela Nacional de Música.

Breve artículo en torno al nacionalismo musical mexicano. Señala características. Datos sobre los compositores más destacados. Proporciona un panorama general de este movimiento.



Candelario Huízar.

JASSO LÓPEZ, Enrique. "La pedagogía experimental y la tendencia nacionalista aplicadas a la enseñanza del piano en México", En: *Orientación musical*. Vol. 3, no. 28 (oct. 1943) p. 13-14, 20.

Comentarios del autor sobre sus experiencias en la enseñanza del piano. La segunda parte contiene observaciones acerca del empleo de obras "mexicanas" o de tendencia nacionalista en las clases de piano.

KURI ALDANA, Mario. *Concepto mejicano de nacionalismo partiendo de las características indígenas sobrevivientes*. Mejioco (sic): M. Kuri Aldana, 1963. 51p.

Tesis (Maestro en Composición) – UNAM, Escuela Nacional de Música.

Interpretación acerca de la naturaleza del nacionalismo mexicano. A partir del estudio de la música precortesiana, el autor examina las características de la música indígena de México y su influencia en la obra de algunos compositores mexicanos contemporáneos.

MALSTRÖM, Dan. *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México: FCE, 1977. 252 p.

Panorama histórico y crítico de la música mexicana de este siglo. La primera y segunda parte se avocan al movimiento nacionalista; el tercer capítulo abarca la época contemporánea (1950- ). Contiene análisis musical de la obra de Chávez, Revueltas, Sandi y otros compositores nacionalistas. Mención

especial al papel de la Orquesta Sinfónica de México en la vida musical de la época.

MAYER-SERRA, Otto. "El nacionalismo musical". En: *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Atlante, p. 634-636.

Breve panorama del movimiento nacionalista en la música mexicana. Menciona antecedentes, evolución y características. Nombra a los compositores más destacados de la época haciendo especial énfasis en Ponce, Chávez y Revueltas.

—, "El nacionalismo musical en México", En: *Panorama de la música mexicana: desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México, 1941. p. 95-177.

Descripción del proceso evolutivo de todo nacionalismo musical. Examina el nacionalismo sonoro mexicano y describe los estilos de los compositores más destacados de cada fase de este movimiento.

—, "Panorama de la música hispanoamericana", En: *Enciclopedia de la música*. México: Atlante, 1943. p. 415-440.

Reseña histórica del nacionalismo sonoro de América Latina. La parte titulada "El nacionalismo musical romántico" se refiere al siglo XIX; el capítulo "La época actual" al siglo XX. Describe brevemente las condiciones sociales que propiciaron el surgimiento de la tendencia nacionalista en la música. Información general sobre las obras y los compositores de la época.

MICHACA, Pedro. "El nacionalismo musical mexicano", En: *Orientación musical*. Vol. 5, no. 54 (1946) p. 7-9.

Artículo en el que se intenta establecer un concepto sobre nacionalismo musical. Se señalan las características y los problemas que enfrenta la así llamada "música nacional", el trabajo del compositor y su relación con el folklorista.

—, "El nacionalismo musical en México". En: *Orientación musical*. Vol. 1, no. 5 (nov. 1941) p. 9-10.

Síntesis de la conferencia sustentada por el autor. Consideraciones acerca de los aspectos técnicos, estéticos y sociológicos que han de tenerse en cuenta al componer una obra nacionalista.

MONTIEL OLVERA, Armando. "El nacionalismo musical mexicano: Silvestre Revueltas y otros compositores", En: *Heterofonía*. Vol. 14, no. 72 (enero-marzo, 1981) p. 17-20.

Relación de compositores mexicanos de música nacionalista. Se citan las obras "mexicanas"—esto es, nacionalistas—de cada uno de ellos. Abarca de 1880 a 1959.

MORENO, Yolanda. "Cultos y populares: historia de un amor, arrepentido", En: *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 9 (enero 1984) p. 9-21.

Trata acerca de la influencia de la música popular en la música "culto" del siglo XIX. La autora observa que "en la historia de la música mexicana existió un momento en que la música transitaba en el límite mismo entre lo popular y lo culto". Esto es, "los compositores empezaron a crear temas propios, con características mexicanas". Se establecen los orígenes de las obras nacionalistas y menciona a los compositores más destacados.

"El nacionalismo", En: *Sonido y ciudad: música mexicana de los años 20 al 50*. México: / [s.n.], 1992. 1, casete. Grabación en vivo.

Concierto llevado a cabo en el Museo Nacional de Arte el 17 de febrero de 1992.

Contenido: Xochimilco: cuatro danzas mexicanas, balada mexicana / Manuel M. Ponce - Carteles / Miguel Bernal, Jiménez - Dos Preludios: I y V / Carlos Chávez - Costeña / Eduardo Hernández Moncada - Tres danzas indígenas jaliscienses / José Rolón - Muros verdes / José Pablo Moncayo.

*Período nacionalista: 1910 a 1958*. Julio Estrada... [et.al.] México: UNAM, 1984. 170 p. (La música de México: 1. Historia; 4)

Historia del nacionalismo musical mexicano. La primera y la segunda parte abordan la vida musical, las instituciones y los compositores de la época. El

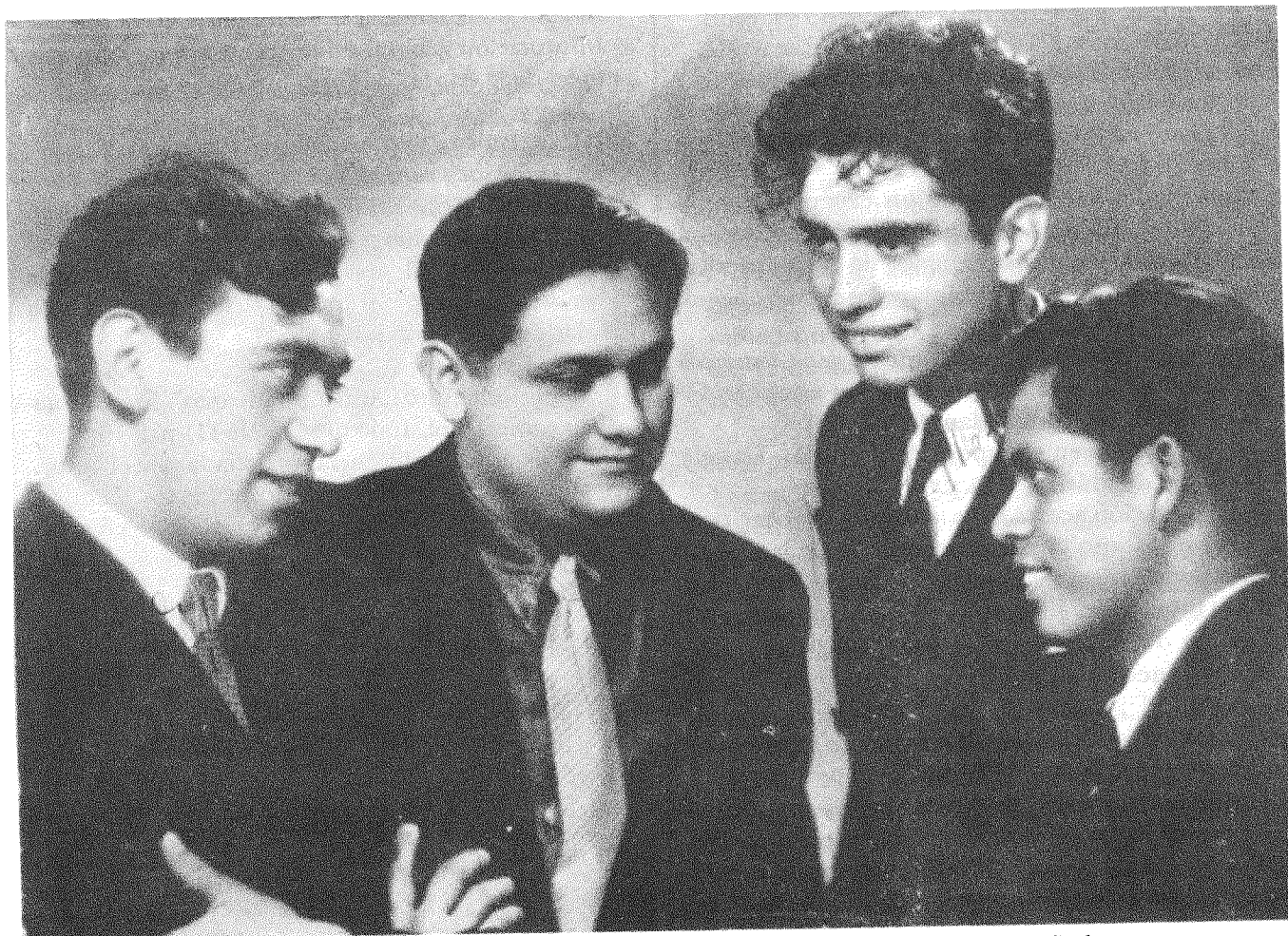
capítulo tres presenta una antología de textos sobre compositores nacionalistas. El cuarto capítulo es un ensayo sobre la música para cine mudo en México. La última parte contiene un estudio analítico musical de varias obras nacionalistas.

PERUCHO, Arturo. "Ballet moderno en México: datos para la historia", En: *Nuestra música*. Año 2, no. 8 (oct. 1947) p. 177-191.

Contiene información sobre la historia del ballet en México en las primeras décadas del siglo XX. Abarca hasta 1950. Muestra la relación entre coreógrafos y compositores de la época nacionalista en la creación de "una danza mexicana".

PONCE, Manuel M. "El folklore musical mexicano: Lo que se ha hecho, lo que puede hacerse", En: *Revista musical de México*. T. 1, no. 5 (sept. 15, 1919) p. 5-9. Opiniones del autor acerca de la utilización de los cantos populares mexicanos para "constituir una música nacional". Evalúa las ventajas y desventajas de esta acción. Traza brevemente el origen de las canciones populares mexicanas. Incluye breve panorama del movimiento nacionalista.

ROLÓN, José. "La música autóctona mexicana y la técnica moderna", En: *Música: revista mexicana*. Vol. 1, no. 5 (agosto 1930) p. 16-19.



"Grupo de los cuatro". Salvador Contreras, Daniel Ayala, José Pablo Moncayo y Blas Galindo.

Observaciones en torno a la labor de los compositores nacionalistas mexicanos. Describe las características de la música "autóctona" de México y hace referencia a la necesidad de hacer uso de las técnicas modernas de composición para crear una música de "carácter meramente nacional".

ROMERO, Jesús C. "Un acontecimiento en nuestro nacionalismo musical", En: *Carnet musical*. (nov. 1956) p. 495-496.

Hace referencia a las discusiones sostenidas en el Primer Congreso Nacional de Música (1926) acerca del desconocimiento y la poca utilización del arte musical mexicano en la enseñanza y su reflejo en el desarrollo de la música "nacional". A 30 años de distancia, el autor analiza brevemente dicha situación.

ROMERO LÓPEZ, Francisco Javier. "El nacionalismo", En: *La música de México en el siglo XX: análisis histórico social y elementos de teoría cultural*. México: F.J. Romero, 1993, p. 58-93

Tesis (Lic. en composición), UNAM, ENM.

Panorama histórico del nacionalismo en México desde la época Porfiriana hasta 1950. Atención especial en José Vasconcelos como una figura trascendental en el desarrollo del movimiento nacionalista. Incluye análisis acerca de las formas musicales utilizadas e información sobre las instituciones surgidas en la época.

SALAZAR, Adolfo. "América", En: *Introducción a la música actual*. México: Orquesta Sinfónica de México, 1942, p. 241-255.

Ensayo sobre la música en América. Describe y resume la naturaleza de los nacionalismos musicales de América Latina. Contiene información sobre obras y compositores de la época. Algunas páginas acerca de la música norteamericana. Atención especial a la música nacionalista mexicana.

SANDI MENESES, Luis. "La música Latino-Americana", En: *Música: revista mexicana*. Vol. 1, no. 2 (mayo 1930) p. 39-43.

Trata acerca de música e identidad nacional. Ofrece un breve panorama de la situación de la música latinoamericana desde la perspectiva de sus naciones.



Silvestre Revueltas.

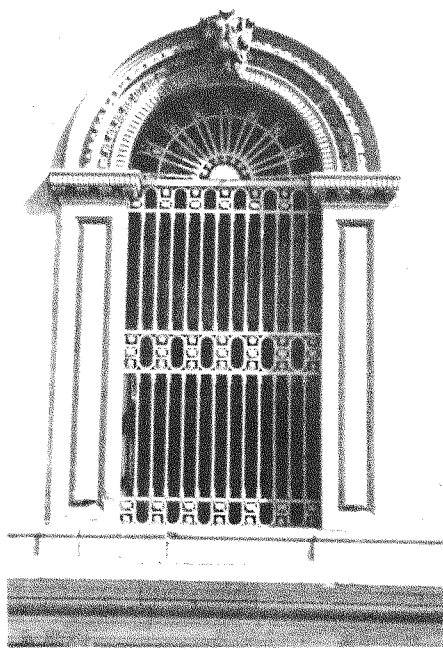
STEVENSON, Robert. "Fulfillment during the twentieth century", En: *Music in México: a historical survey*. New York: Thomas Y. Crowel, edit., c1952. p. 224-270.

Datos biográficos de los compositores mexicanos más destacados del siglo XX —abarca hasta 1950. Menciona obras más destacadas y describe el estilo de cada autor.

TOUSSAINT, Manuel. "El mexicanismo en el arte", En: *Boletín de la OSM*. Vol. 2, no. 4 (dic. 1941) p. 99-106. Datos históricos sobre el arte en México. Examina si México Posee o ha poseído un arte propio, individual y diverso de otras naciones.

ACERVOS

# Fuentes y manuscritos musicales en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional



Biblioteca Nacional, San Agustín (Detalle).

Recinto de innumerables documentos y manuscritos  
sobre diversos aspectos del saber humano, la  
Biblioteca Nacional nos descubre una pequeña parte  
de materiales musicales que resguarda su acervo.

POR

ALBERTO ZÁRATE ROSALES

FOTOS DE JOSÉ ANTONIO GRACIA



Biblioteca Nacional, San Agustín.

En 1533 desembarcan en San Juan de Ulúa los primeros siete Agustinos que inmediatamente se trasladan a la capital de la Nueva España. En 1541 inician la construcción de su iglesia y convento en un terreno llamando Zoquiapan (en nahuatl: "en el lodo"). Por disposición real se aplicaron a la obra cientos de peones y tributos de Texcoco, contando con el apoyo económico de Carlos V, terminándose la construcción en 1587.

A finales del siglo XVII, en 1676, se produjo un incendio en la plomada del reloj, propagándose posteriormente por toda la iglesia hasta consumirse. El nuevo templo se comenzó en 1677, siendo bendecido por el Arzobispo Aguilar y Seijas en 1692.

No siendo la pobreza una regla rígida entre los Agustinos, la magnificencia del templo se reflejaba en un trono de San Agustín de plata maciza; una imagen de Nuestra Señora de la Paz, cuya túnica contaba con 63 mil perlas; la sillería del coro estaba hecha en nogal,

además de los sitiales de estilo barroco donde se representaban 254 pasajes del Antiguo Testamento, entre otros arreglos religiosos no menos importantes.

Con las Leyes de Reforma, el Convento fue derribado y su terreno fraccionado. En 1862, se vendió el atrio, la iglesia y la sacristía a Vicente Escandón (el cual posteriormente colaboró con el Imperio. Luego del triunfo de la República, se le decomisaron esos bienes, destinándose a la Biblioteca Nacional). Vicente Heredia y Eleuterio Méndez hicieron la readaptación del edificio de 1868 a 1884, teniendo como aporte principal la conjugación de elementos religiosos con los de carácter civil.

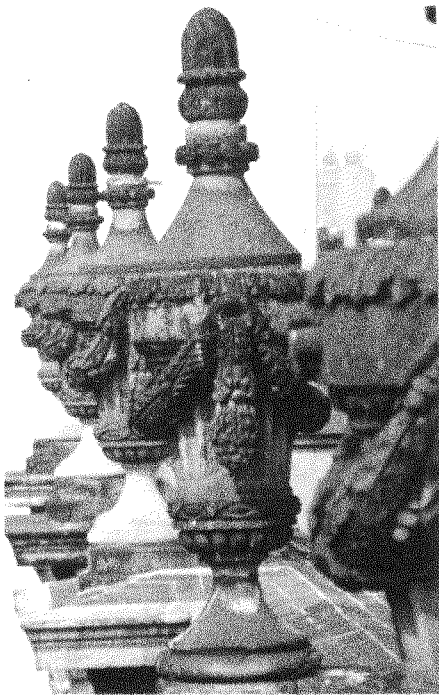
Para la creación de la Biblioteca Nacional se emitieron varios decretos, siendo interrumpidos por la caída de los gobiernos de la época. El primer decreto emitido el 24 de agosto de 1833, determinaba que el fondo bibliográfico lo constituyeran los libros procedentes de los extinguidos Colegio Mayor de

Santa María de Todos los Santos y la Nacional y Pontificia Universidad. Posteriormente, el 30 de noviembre de 1846 expide otro decreto Don José Mariano Salas, y el 14 de septiembre de 1857 uno más por Ignacio Comonfort, formalizándose así el establecimiento definitivo de la Biblioteca Nacional.

Durante el Imperio se planteó que la Biblioteca debería tener un plan netamente nacional, abarcando otros temas además de los teológicos. Para ello se adquirió la colección privada de don José María Andrade, integrada por 4 mil 484 volúmenes, siendo truncado el proyecto por el triunfo liberal.

El 30 de noviembre de 1867, don Benito Juárez emite el decreto para establecer la Biblioteca Nacional en el Antiguo Templo de San Agustín. El 2 de abril de 1884 el presidente en turno Manuel González preside la solemne inauguración de la nueva sede de la Biblioteca Nacional.

Cabe destacar que para la ceremonia de inauguración, se llevó a



Biblioteca Nacional, San Agustín  
(Detalle).

cabo la presentación de las siguientes obras de compositores mexicanos: de Melesio Morales, Obertura *La hija del rey*, de Ricardo Castro, *Marcha Solemne*, y de Gustavo E. Campa, *Himno Sinfónico* (escrito especialmente para el acto), *Melodía para violín y orquesta*, *Ave María* y *Marcha Patriótica con acompañamiento de banda militar*. Significativo resulta ver que para este importante evento se hayan seleccionado y solicitado obras de tan relevantes compositores de la época.

Inicialmente se indica que fueron alrededor de 100 mil volúmenes con los que abrió la Biblioteca, y para 1940 ya contaba con:

259 mil 634 volúmenes  
111 mil 953 manuscritos

67 mil 270 folletos  
1 mil 152 mapas  
165 incunables

Hacia 1986 se señala que hay más de un millón de volúmenes, siendo considerada esta Biblioteca una de las diez más importantes de América Latina.

A partir de 1981 la Biblioteca Nacional se ubica en el Centro Cultural Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sin embargo, el Fondo Reservado permaneció en el Antiguo Templo de San Agustín hasta el primer semestre de este año, cuando se inició su traslado al nuevo recinto ubicado en un anexo especial a la Biblioteca Nacional.

## Fuentes y manuscritos

A continuación presentamos el registro de algunos documentos y manuscritos musicales localizados en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

Metodológicamente se procedió a ubicarlos por colecciones -dado que esa es la organización que guarda actualmente- y posteriormente se llevó a cabo la revisión de los mismos. Sin embargo no podemos asegurar que los registros bibliográficos que presentamos sean la totalidad de las fuentes y manuscritos musicales que contenga el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

Los códigos y numeración que aparecen al final de cada ficha entre diagonales, corresponde a la clasificación asignada por la biblioteca.

Las colecciones investigadas son las siguientes: *Fondo de origen*, *Manuscritos*, *Archivo cronológico mexicano*, *Libros raros y curiosos* y *Colección lafragua*.

### FONDO DE ORIGEN

AGUIRRE Clemente: "Colección de jarabes, sones y cantos populares tal como se usan en el Estado de Jalisco".  
Recopilado por Clemente Aguirre. (s.p.i.) 52 p. :  
música 35 cms.  
MS / 1567

"Aires musicales del estado del HIDALGO". (s.p.i.) 43 f. ;  
música; 35 cms.  
MS / 1568 / p73

ANUNCIACIÓN Juan de la (O.S.A.): "Cuaderno de varios versos compuestos en diversos tiempos y lugares. Loas,

glosas, sonetos, décimas, seguidillas, etc.- 1718-1730 (Orig.)

234 por (II + 233) 21 cms.  
MS / 563 / C.D. 86-1

CARRILLO, Julián: "Teoría del sonido 13". Por Julián Carrillo. México, 1925, 26 f., manuscrito, 37 cms. (El documento fué escrito por María de los Dolores Antonio Carrillo). I t.  
MS / 1569

A.Y.: "Tratado de docima (s)ia o arte de ensayes, con un resumen de las operaciones sobre el apartado y afinación de los metales, extracto de varios autores. México,

1803, (Borr.).  
(IV)f. 522p. 20.5 X 14.5 cms.  
MS / 1426 (1545) / (669.02)

BERNAL Gregorio.- (Comp.: Aires populares (de México).  
1985.  
V. Música Vocal.  
MS / 1274

CABRERA Y QUINTERO, Gayetano Xavier de: "Opera:  
Christus Jesús, Hoc Est Dei Humanis Elogia. Lu(d)us  
Poetico. Alegorica, Sive Elegiae Oblectandis Animis Et  
Moribus Informandis. 1640, (Borr.)  
(I + 183)f. 15.5 cms.  
MS / 1142 1580)

DOMINIQUE MONTELEONE, Augusto: "El señor Duque.  
Zarzuela en tres actos". México, 1891, (Borr.).  
(Ms. 1634).

—, "Opera".  
1729-1766. T. I y II. (Borr.). 2 v.  
MS / 545/546 (30/31) / C.D. 86-8

—, "La Cristina. Poema en doce cantos". (Incomp.). 99 p.,  
3 f. sueltas.  
MS / 551 (32) / CD.86-I

GHIZLANZONI, A.: "Cleopatra". (Drama lírico *In 1556  
Quattro Atti*) (Borr.)  
(1-35)f.  
MS / (1649)

IRIGOYEN, Gustavo A.: "Marieta". Zarzuela en tres  
(actos). (Libreto) en prosa y verso. 1800. (Autogr.)  
(1-41)f.  
MS / 1364 / (1636) / (86-293)

MARÍA Y CAMPOS, Armando de (1897-1967): "Una temp-  
rada de ópera italiana en Oaxaca; crónica...".  
México, Cfa. de Edits. Populares, 1939, 189 p.  
1. Opera-Oaxaca (Cd.) 2. Opera Italiana. I. t.  
R / 782.1097272 / MAR. t

MENDOZA, Vicente T.: "Aires musicales de Hidalgo".  
MS / 1568

OSORNO, Mariano: "La boda de Bato y Gila o sea la pata  
del diablo". Opereta pastoril en tres actos (y en verso).  
1848. (Borr.).  
(II)-67f.  
MS / 1355 / (1644) / 86-29

SAHAGÚN, Bernardino de (O.F.M.): "Cantares mexica-  
nos". En *Historia general de las cosas de la Nueva España*.  
S. XVI. (Copia del original correg. y anot. por el Lic.  
Carlos María Bustamante). 3 v.  
(No se encuentra disponible).  
MS / 1510 / 1512

DOMÍNGUEZ Monteleone, Augusto: "El señor duque".  
Zarzuela en tres actos, México, 1891, (Borr.).  
(V. Literatura española) (MS 1634)  
MS / 1634



Biblioteca Nacional, San Agustín (Detalle).

MANUSCRITOS

ANTIPHONARIUS LIBER; A VIGILIA NATIVITIS  
DOMINI USQUE AD FESTUM NOMINI JESU. Sin  
datos. 98 hojas de pergamino. Ms. I.

ANTIPHONARIUS LIBER PRO DEFUNCTIS. (Escribió:  
F. Miguel de Aguilar, sin lugar, 1713, 102 hojas de  
pergamino. Ms. III.

ANTIPHONARIUS LIBER; A FERIA QUARTA CINERUM  
USQUE AD DOMINICAM QUARTAM  
QUADRAGESIMAE. Sin datos. 126 hojas de pergami-  
no. Ms. V.

ANTIPHONARIUS LIBER; A DOMINICA III  
QUADRAGESIMAE ADD SABBATUM POST  
DOMINICAM PASSIONIS. (Escribió F. Juan de la  
Mota, sin lugar, 1606, 115 h. Ms. VI

ANTIPHONARIUS LIBER. Sin lugar. 1784. 102 hojas de  
pergamino. Ms. VIII.

ANTIPHONARIUS LIBER. Sin datos. 133 hojas de  
pergamino. Ms. IX.

ANTIPHONARIUS LIBER. Sin lugar, 1778. (Restan 86  
hojas de pergamino. Antifonario muy deteriorado. Ms.  
X.

ANTIPHONARIUS LIBER CONTINENS PROPRIUM  
MISSARUM DE TEMPORE A DOMINICA X POST  
PENTECOSTEM USQUE AD ADVENTUM  
EXCLUSIVE. Sin datos. 130 hojas de pergamino. Ms.  
XI.  
(Título: PROPRIU(M) MISSA/RUM DE TEMPOS. / A  
D(OMI)NICA. X. POST /PENTECOSTEM/ USQ(UE)  
AD ADVEN/ TUM EXCLUSSIVE).

ANTIPHONARIUS LIBER. Fr. Miguel de Aguilar. Sin  
lugar. 1714, 128 hojas de pergamino. Ms. XII.

ARCHIVO CRONOLOGICO  
MEXICANO

ARRIOLA, Juan de: "Canción famosa a un desengaño". Por Juan de Arriola. 3ª. Impresión, (México), Impr. de la Biblioteca Mexicana, 1759, (16)p.

R / 1763 / M4ROM

BERISTAIN DE SOUZA, José Mariano (1756-1817): "Cantos de las musas mexicanas, con motivo de la colocación de la estatua equestre de bronce de nuestro Augusto Soberano Carlos IV". México, Mariano de Zúñiga y Ontiveros, 1804, (10)p.

1. México - ciudad - Estatua ecuestre de Carlos IV. México (ciudad) - festivales, etc. I t.

R / 1804 / M4MEX

BOCANEGRA, Mathias de (1612-1668): "Canción Famosa".- Por Mathias Bocanegra. 3ª Reimpr., México, Impr. de la Biblioteca Mexicana. 1759,

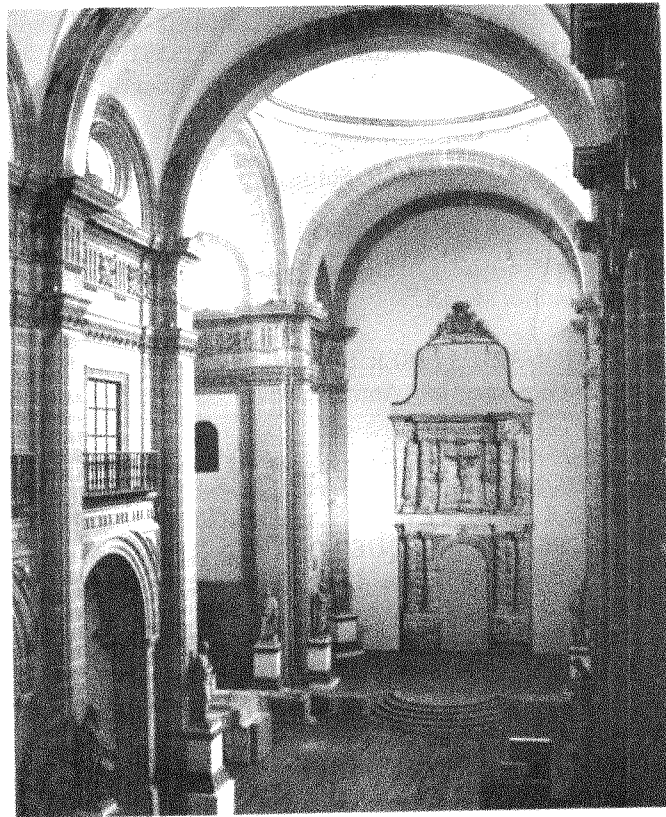
I t.

R / 1763 / M4ROM

DÍEZ, José, Fray: Aljaba apostólica de penetrantes flechas, para rendir la fortaleza del duro pecador, en varias canciones, y saetas, que acostumbran cantar en sus misiones los RR. PP. Misioneros apostólicos de N.S.P. San Francisco. Ponerse al principio el modo de ofrecer la via-sacra, y corona de N.S. y al fin varias canciones devotas, añadidas en esta 3 IMP., muchas nuevas emmendadas algunas de los antiguos... Reimp., México, (Imp. Real del Superior Gobierno de los herederos de la viuda de Miguel de Rivera Calderón, 1731), 444 (6)p., 10 cms.

1. Libro de oraciones. I t.

R / 1731 / M4DIE



Biblioteca Nacional, San Agustín (Detalle).

GRADUALE DOMINICALE. SECUNDUM NORMAM MISSALIS NOVI: EX DECRETO SANCTI CONCILII TRIDENTINI NUNC DENUO, EX INDUSTRIA, STUDIO ET LABORE ADMODUM. REUERENDI BACHALAU'REI JOANNIS HERNANDEZ EXCUSSUM, ET INNUMERIS MENDIS ET SUPERFLUITATIVUS (QUIBUS SCATURIEBAT) NOTOLARUM CANTUS REPURGATUM. SUPERADDITIS ET DE NOYO COMPOSITIS PER EUNDEM BACHALAU'REUM, TUM INTROITUS OFFICIJ, TUM GRADUALIBUS, ALLELUIA, ET TRACTIVUS, TUM DEMUN OFFERTORIJS, ET COMMUNIONIBUS, QUORUM ANTEA NON FUERAT VSVS...MEXICL. JN EDIBUS ANTONIJ SPINOSA., SUMPTIBUS ET EXPENCIS PETRI OCHARTE, 1576. /2/208 F., MUSICA.

Libro litúrgico cantoral, que contiene las misas de todo el año. Impreso en 1576.

ORTEGA Y SAN ANTONIO, José Sergio: Nueva aljaba apostólica con varias canciones, y saetas, para el ejercicio de las misiones, y con los ofrecimientos de via sacra: corona y rosario, de nuestra señora...

(México), Imp. de la Bibl. Mexicana, Frontero San Agustín, 1757.

(20) 367 (9).

R / 1755 / M4ORT

RIVAS, Manuel Joseph: "Construcción gramatical de los himnos eclesiásticos, divididos en siete libros, por el orden del breviario romano; explicación y medida de sus versos...correg., y añadido con los nuevos himnos de San Fructos, Santa Juliana y otros, en esta 3 Imp. con las reglas de construir puestas al fin, cuyos ejemplos son útiles, y curiosos para los medianistas". México, Imp. Real del Superior Gobierno de Doña María de Rivera, 1747, (23) 82 (4) o., ilus.

1. Iglesia católica - Himnos. I t.

R / 1747 / M4RIV.

SALAS, Francisco Gregorio de, (1740-1808): Versión parafraseada de las lamentaciones de Jeremías, del salmo miserere, y otros cánticos que usa la iglesia en la Semana Santa. Dispuesta en verso castellano".

México, Reimp. Alejandro Valdés, 1821, (7) 61 p.

1. Biblia. A.T. Jeremías. 2. Semana Santa

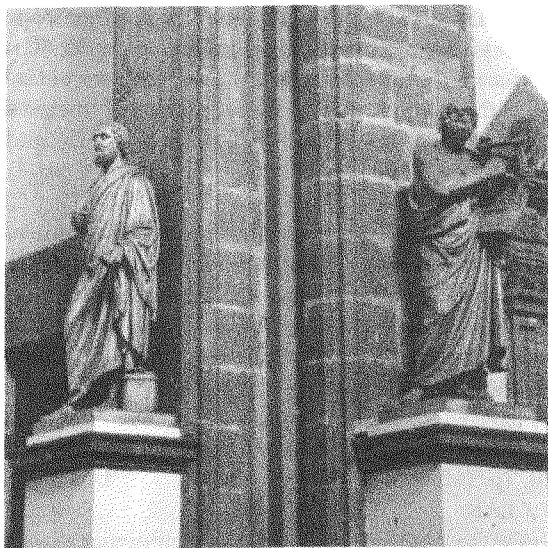
R / 1821 / M4SAL

SEGURA, Nicolás de: "Pláticas panegíricas morales sobre el canto del Magnificat". México, Imp. de la viuda de

Joseph Bernardo de Hogal, 1742. v.

R / 1742 / M4SEG

Universidad México: "Amorosa contienda de Francia, Italia y España sobre la augusta persona del el señor Don Carlos III. Exaltado al trono español. Certamen poético, métrica palestra, ingenioso combate, a que para decidirla con delphicos oráculos, métricos alegatos, y minervales instrumentos, convoca las racionales musas de su docto floreciente parnaso la Real y Pontificia Universidad de México, en cuyo nombre la dedica a sus reales plantas...proponíala al doctor y maestro Don Juan Gregorio de Campos Martínez". México, Impr. en el Rl. y Ms Antiguo Colegio de San



Biblioteca Nacional, San Agustín (Detalle).

Idefonso de México, 1761, (24) 208 p.  
1. Carlos III, Rey de España, 1716-1788. 2. Poesía mexicana (selecciones y extractos, etc.). I. Campos Martínez, Juan Gregorio. II. Bey Cisneros y Quixano, Manuel Ignacio, 1718-1787. III. t.  
R / 1761 / M4UNI

VALDEZ Y MUNGUÍA, Manuel Antonio: "Canción a la vista de un desengaño". México, Real Antiguo Colegio de San Ildesonso, 17..., 8p., I.t  
R / 1784 / M4VAL

VALDIVIESO, José de (1560-1638): "Exposición Paraphrásica del Psalterio y de los Cánticos del Brevario". México, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1784, 2v. (I. Biblia. A.T. Salmos, I.t)  
R / 1784 / M4VAL

**LIBROS RAROS Y CURIOSOS**

CARMELITAS: "Ritual carmelitano de los religiosos y religiosas, de la orden de descalz. de Na. Madre SSA. la Virgen María del Monte Carmelo, de la primitiva observancia, en esta congregación de España, Indias. Correg. Ilus y Aum. según Misal y Ritual Roms. y la antigua costumbre de la Orden a 1788". Madrid, Joseph Doblado, 1789.  
1. Música religiosa - Iglesia Católica. I. Iglesia Católica. Liturgia y Ritual. II.t.  
R / 264.025 / CAR.rr

CIRUELO, Petrus: "Cursus Quattor Mathematicarum Artium Liberalium Quas Recollegit Atque Correxist Magister Petrus Ciruelus". (s.), (1516), 93 h., ilus., 31 cm.  
"Uno de los primeros libros de matemáticas y artes liberales impresos en España...Los escudos del frontispicio y del fin, demuestran que salió de las prensas de Arnaldo Guillermo de Brocar, establecido en Alcalá". (Manual del Librero Hispanoamericano por Antonio Palau y Dulcet).  
1. Matemáticas - trabajos anteriores a 1800. 2. Música - teoría - Siglos XVI - XVII  
R / 510.903F / CIRR.c

"Himno Nacional Mexicano. Album conmemorativo del Himno Nacional Mexicano. Primer Centenario, 1854-1954" México, Superación, 1954, 1v., ilus. (Serie Documentos Nacionales).  
R / 784.71972F / ALB.c

Iglesia Católica. Liturgia y Ritual. "Antifonario. Codex Albensis; Ein Antifhonor Aus Dem 12. Jahrhundert". (Graz Universitätsbibliothek Ms. Nr. 211) von Z. Falvy (und) L. Mezey (Übersetzt von B. Faludi) Graz, Akademische Druckund Verlagsanstalt, 1963, 175 pp., 160 h., ilus.  
Resúmen en inglés.  
1. Antifonarios - Música. 2. Música - manuscritos - Austria - Graz. 3. Música - Manuscritos - facsímiles. I. Falvy, Zoltan. II. Masey L. III.t.  
R / 783.24 / IGL.c

NAVARRO, Juan: "Liber: in Qvotvor Passiones Christi Domini. Continentur (Integre Literetura & Cantu Iuxta Tirumm Sancte Romane Ecclesiae) Octo Lamentationes; oratio Hieremiae Prophetae. Nunc Primum Magno Studio, & Ingenti Labore in Lucen Editus". /Juan Navarro, Mexici; Apud Didacum López Dávalos, 1604, /4/ 105 f.,  
1. Música  
R / 1604 / M4NAV

"La música ilustrada hispanoamericana". Revista quincenal de música, literatura y teatros. Año 1-4, Vol. 1-2, 1-60 (Barcelona, Agustín Salvans), 1898-(1901). 2V., ilus. El año constaba de un número solamente (sic), publicado el 25 de diciembre de 1898. Quincenal, 1898-1900. Edit. dic. 1898-1901, Agustín Salvans.  
1. Música - Pub. period.; I. Salvans, Agustín, edit.  
R / 780.5f / Mus.i

RIBERA Y TARRAGO, Julián (1854-1934): "La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto transcripción moderna".  
(Contiene reproducciones del manuscrito del Códice de Madrid o Toledano, contiene 128 cántiga y 12 cántigas del manuscrito)

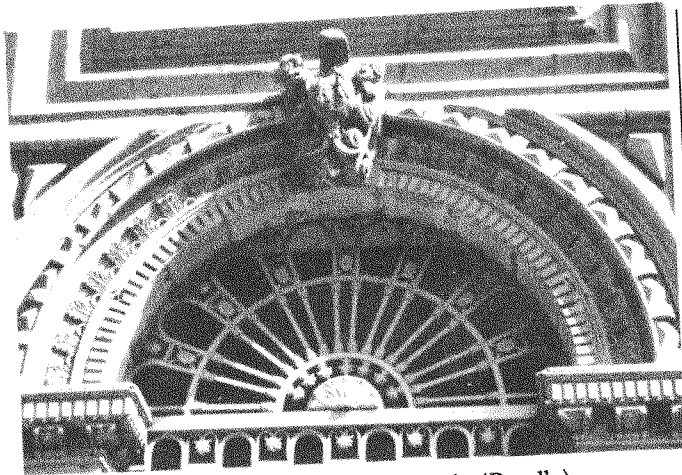
**COLECCION LAFRAGUA**

"El músico censor del censor no músico, o sentimientos de Lucio Vero Hispano, contra los de Simplicio Greco y Lira. Discurso único" s.a. Cabaza Manuel.  
647 / LAF

"Música sagrada en tritono metaphorico, 1680". Freitas, Nicolás de, O.F.  
1118 / LAF

"Música sagrada, que aplaude la coronación augusta de María Santísima N. Sra. Sermón, que en la Santa Iglesia Metropolitana de México en el día de la asunción de nuestra señora, predicó 1728". Cuberto Ramírez de Arellano, José, O.M.  
140 / LAF

"Música sagrada, sermón panegyrico de san Antonio de



Biblioteca Nacional, San Agustín (Detalle).

Padua...1764". Morales Sigala, Jerónimo.  
1283 / LAF

VALDEZ Y MUNGUÍA, Manuel Antonio: "Canción a la vista de un desengaño". México, Reimp. en la Imp. de los herederos de doña María de Ribera, 1765, 8p. (Misc. V. 645)  
645 / LAF

ARRIOLA; Juan de S.J.: "Canción famosa a un desengaño". México, Reimp en la Imp. del Nuava Rezando (sic), de los herederos de doña María de Ribera, 1767. 16p. (Misc V... 545).  
545 /LAF

MORERA, Francisco: "Villancicos que se han de cantar en los solemnes maytines del nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Christo en la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia este año de 1770". Valencia. Imp. por Joseph Estevan Dolz. 1770. 12p. (Misc. V. 603)  
603 / LAF

M.C.: "Nuevas décimas e interesante canción del doctor sacamuelas a balazos". s.p.i., (18...), 2p. (misc. V. 422)  
422 / LAF

MIER Y ALTAMIRANO, Juan Nepomuceno: "La libertad de México proclamada en Dolores, romance endecasílabo en el aniversario que de aquel glorioso acontecimiento se hace hoy en esta capital". s.p.i., (18...), 26p. (misc. V. 159)  
159 / LAF

ARAIZA, Juan Bautista: "Himno a la victoria, puesto en música y cantado a la entrada de los victoriosos exercitos de las provincias. Dado a luz por el Ed. de la Gazeta D. Juan López Cancelada". México, of. de Doña María Fernández de Jáuregui, (180) (sic), 12p., (Misc. V. 163)  
163 / LAF

COLOMBINI (y CAMOYARI, Francisco María): "Romance endecasílabo que con motivo de las circunstancias del día tiene honor de dedicar a los nobles y fidelísimos mexicanos". México, Imp. de la calle de Sto. Domingo, 1808. (2) 9p., (Misc. V. 156).  
156 / LAF

"Canción patriótica en celebridad de los días de nuestro agosto y deseado monarca, el sr. D. Fernando VII, que dedica a los muy nobles y fieles mexicanos un amante de la patria y de su rey". México, Imp. en la oficina de Ontiveros, 1812, 8p., (Misc. V.179).  
179 / LAF

"Pieza compuesta por un exalumno del real y primitivo Colegio de San Juan de Letrán, para la primera distribución de premios que se hizo después de se restablecimiento". México, Imp. de D. Alejandro Valdéz, 1818, 3p. (Misc, V. 157).  
157 / LAF

"Canto. Méjico". Imp. en la of. de D. Alejandro Valdéz. 1820, 7p. (Misc. V. 188)  
188 / LAF

A.L.D.: "Oda". México, Imp. Imperial, (182) (sic), 4p. (Misc V. 259).  
259 / LAF

"Canción Nacional". s.p.i. (182) (sic), 4p., (Misc. V. 152).  
159 / LAF

"Canción patriótica. La niña bonita". México, Reimp. en la of. de D. Ontiveros, 1820, 2p. (Misc. V. 152).  
152 / LAF

"Canción patriótica de la ciudad de San Fernando". México, Reimp en la Of. de D. Mariano Ontiveros, 1820, 2p., (Misc. V. 152).  
152 / LAF

"Himno patriótico que se cantó en el Teatro de México, la noche del 9 de julio de 1820, en celebridad del soberano Congreso Nacional que empezó sus sesiones este día". México, Of. de Juan Bautista de Arizpe, 1820, 2p., (Misc. V. 157).  
157 / LAF

M.M.G.: "Boleras de la Independencia. Cantadas en el Teatro de la Imperial Ciudad de México la noche del 15 de octubre de 1821, por toda la compañía de ópera del mismo". México, Imp. de Mariano Ontiveros, 1821, 4p., (Misc. V. 259).  
259 / LAF

—, "Marcha Imperial. Cantada en el Teatro de la Imperial Ciudad de México, por toda la compañía de ópera del mismo en la noche del 6 de noviembre de 1821, (.....) primero de la Independencia, en justa celebridad de la entrada del ejercito Trigarante en la plaza de Veracruz (México)". Imp. de D. Mariano Ontiveros, 1821, 4p., (Misc. V. 259).  
259 / LAF

—, "Marcha nacional cantada en el Taetro de la Imperial Ciudad de México, por la compañía de ópera del mismo, en la noche del 6 de octubre de 1821, en justa celebridad de la soberana Junta Provisional". México, Imp. de D. Mariano Ontiveros, 1821, 6p., (Misc V. 442).  
442 / LAF

—,"Octavas reales dedicadas al Excmo. Señor Presidente del Supremo Consejo de Regencia y generalísimo de las tropas del Imperio Mexicano. Por un europeo adicto al justo sistema de la Independencia". México, Imp. de la Of. de D. Mariano Ontiveros, 1821, 3p., (Misc. V. 210).  
210 / LAF

"A los plausibles y felices días de Nuestro Augusto Emperador constitucional Agustín Primero en el Imperio Mexicano. Marcha que deberá cantarse en el Coliseo de esta corte con tan fausto motivo en la noche del 28 de agosto de este presente año por la compañía de ópera del mismo". México, Imp. de Ontiveros, 1822, 4p., (Misc. V. 211).  
211 / LAF

"Canción patriótica contra el grito de Toluca". México, Imp. Americana de José María Ramos Palomera, 1822, hoja, (Misc. V. 490).  
490 / LAF

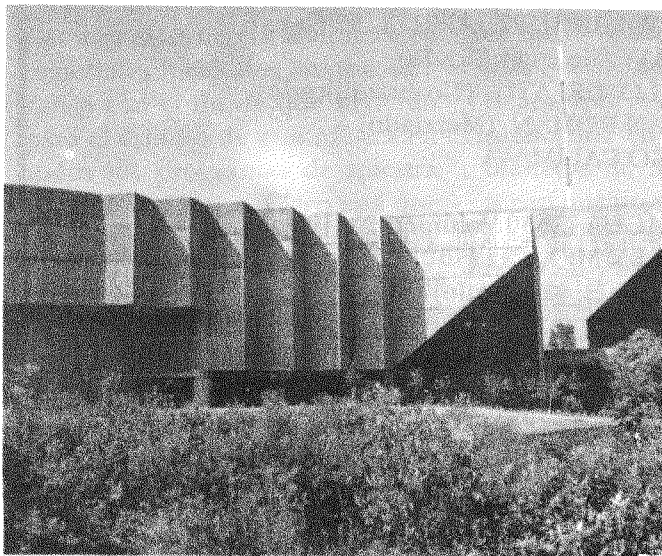
"Canciones trigarantes en elogio de Agustín Primero". México, Of. de José María Ramos Palomera, 1822, 8p., (Misc. V. 808).  
808 / LAF

"Décima trovada en elogio de nuestra muy digna Emperatriz la Señora Doña Ana María". Puebla, Imp. en la Of. de D. Pedro de la Rosa, 1822, Hoja, (Misc. V. 127).  
127 / LAF

REYNOSO, Jacinto: "A sus discípulos". (Canción). Guadalajara, Imprenta de Manuel Brambila, 1847, 2p., (Misc. V. 1402).  
1402 / LAF

SALAS, José Mariano de: "A sus compatriotas". (s.p.i.), 1847, hoja, (Misc. V. 422).  
422 / LAF

GRANADOS MALDONADO, Francisco: "Himno a Hidalgo". En Colección de Composiciones en Prosa y verso...). México, 1850, 4a. parte, p. 62-64, (Misc. V. 134).  
134 / LAF



Biblioteca Nacional, Centro Cultural Universitario.

—,"Un recuerdo a la patria en el aniversario del día 11 de septiembre, dedicado al Excmo. Sr. General Benemérito de la patria, D. Antonio López de Santa Anna; Canto heroico". México, Imp. del Editor, 1853. (Misc. V. 449).  
449 / LAF

GONZÁLEZ BOCANEGRA, Francisco: "A la memoria de los mártires de la patria" (En colección de Composiciones en verso y en prosa...), México, 1850, p. 65-73. (Misc. V. 918).  
918 / LAF

"El Despertador Literario. Periódico-semanario de religión, ciencias, literatura y bellas artes". s.p.i., 1852, 192 p., (Misc. V. 521). (Termina 1852, falta 1853).  
521 / LAF

"El canto del cisne. Memoria de Enriqueta Sontag". Romanza de Otelo. México, s.i., 1855, 4p., (Misc. V. 645).  
645 / LAF

VELAZCO, Cristóbal: "Versos para pedir y dar posada y el rorro". México, Imp. de C. Velazco, 1856, hoja, (Misc. V. 422).  
422 / LAF

Sociedad Filarmónica Mexicana: "Reglamento orgánico de la Sociedad Filarmónica Mexicana". México, Imp. Económica, 1866, 23p., (Misc. V. 483).  
483 / LAF

RIVERA, Agustín: "La luna. Canción del niño". s.p.i., 1868, 12p., (Misc. V. 1406).  
1406 / LAF

RUISECO, J.Z. de: "El trovador de Méjico, la isla de Cuba y de todas las naciones...haciendo bellísimas descripciones de muchos pueblos de América y Europa, donde ha viajado y estudiado sus usos y costumbres, por un caballero imposibilitado...". 1a. a 5a. partes, Madrid. 1870, Imp. calle del Soldado, no. 4, (Misc. V. 275).  
275 / LAF

IRIARTE, Tomás de: "La música, poema". México, Reimp. por Dn. Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1875, (16), 148 p., (Misc. V. 582).  
582 / LAF

CAMACHO, Rafael S.: "Disertación sobre la importancia del canto gregoriano". Guadalajara, Ant. Imp. de Rodríguez, 1878, (61), 19 p., (Misc. V. 1411).  
1411 / LAF

BRASSEUR, Alfred: "De la creation d'un compositeur belge au Mexique". Bruxelles, Imp. Lith. Emile Lhoest & Frederic Coopens, 1879, 27p., (Misc. V. 270).  
270 / LAF

CAMPA, Gustavo E.: "Himno sinfónico arreglado a cuatro manos, por Ricardo Castro. Ejecutado a grande orquesta el 2 de abril de 1884, en la Biblioteca Nacio-

- nal de México, para cuya solemne inauguración fue escrito". México, Biblioteca Nacional, Inauguración, México, 1884, (1) 24 p., (Misc. V: 1444).  
1444 / LAF
- "La mujer de mil demonios que por recorrer la bola, le hicieron echar pujidos y le arrancaron la cola". Corrido popular. Zamora, Imp. de la V & H. de S. R., 1882, 2 p., (Misc. V. 1425).  
1425 / LAF
- GUERRERO, Eduardo A.: "Colección de canciones para 1899". s.p.i., 1899, (2), 8 p., (Misc. V. 1373).  
1373 / LAF
- ROBELO, Cecilio A.: "Cristóbal Colón. Efemérides. Epifanía. Himno". Cuernavaca, s.p.i., 1899. (2), 60 p., (Misc. V. 888).  
888 / LAF
- , "Un cantar tolteca. La fuga del Rey Topiltzin. Versión parafrásica". Cuernavaca, Imp. de José D. Rojas, 1911, 15 p., (Misc. V. 827).  
827 / LAF
- ARMENDARIZ, Sebastián: "Cantos fúnebres de los cisnes de Manzanares, a la temprana muerte de sv mayor reyna doña María Luisa de Borbópn..." s.a., s.p.i., 8 p., (Misc. V. 592).  
592 / LAF
- "Il Barbiere dei Siviglia. Damma giacoso in due atti. Música del maestro Rossini". Parigi, Presso L'Editore, s.a, 89 p., (Misc. V. 1421). (En italiano y en francés).  
1421 / LAF
- CAMMARANO, Salvadore: "Il trovadore. Damma in quatro parti". Música del maestro Giuseppe Verdi. París, Chezles editeurs, s.a., 67 p., ( Misc. V. 1421).  
1421 / LAF
- "Canción fúnebre a la llorada, y sentida mverte de su altesa el serenissimo señor D. Juan de Austria". s.p.i., 8 p., (Misc. V. 931).  
931 / LAF
- "Cantharidas amigables para remedio de sueños desvariados, y consejos de Corominas a Torres dormido, sobre el montante que manejo en la pendencia musica soñada". Sevilla, Imp. Castellana y Latina de Diego López de Haro, s.a., 8 p., (Misc. V. 555).  
555 / LAF
- "Don Pasquale. Damma bufo in tre atti. Musica di Gaetano Donizetti. Decorazione de S.S.D. Ferri e Luigi Verardi". Paris, Chez les editeurs, s.a., 71 p., (Misc. V. 1421).  
(En italiano y en francés).  
1421 / LAF
- "El Himno Nacional Mexicano. Recuerdos históricos, recortes de periodicos". s.a., (Misc. V. 708).  
708 / LAFs
- "Marcha que cantan los polcos en la música de la ponchada", s.a, s.p.i., hoja, (Misc. V. 887).  
887 / LAF
- RAMOND, Jules: "Chant de L'Independence mexicaine". s.a., s.p.i., 8 p., (Misc. v. 879).  
879 / LAF

Como información complementaria se enlistan a continuación los nombres de las Colecciones que comprenden el Fondo Reservado:

ARCHIVO FRANCISCANO (159 Cajas)  
COLECCION DE MANUSCRITOS (1884 Volúmenes)  
ARCHIVO BENITO JUAREZ (APROX. 1500 Documentos)  
ARCHIVO DE MAXIMILIANO (2 Cajas)  
ARCHIVO DE JUAN ALVAREZ (2 Carpetas)  
ARCHIVO DE TENENCIA DE TIERRAS DE PUEBLA (52 Cajas)  
ARCHIVO ROBERTO NUÑEZ Y DOMINGUEZ (APROX. 52 Cajas)  
ARCHIVO ANGEL MARIA GARIBAY (No cuantificado)  
ARCHIVO DE GERARDO MURILLO -DR. ATL.- (No cuantificado)  
ARCHIVO AGUSTIN RIVERA Y SAN ROMAN (Mezclado)  
ARCHIVO CONDES DE SANTIAGO CALIMAYA

**IMPRESOS SUELTOS**

COLECCION JOSE MARIA LAFRAGUA (1580 Volúmenes)  
COLECCION LIBROS IMPRESOS EN MEXICO (1521-1554 aprox. 1500 volúmenes)  
LIBROS INCUNABLES (147 Volúmenes; 170 Título)

**TEXTOS TIFLOLOGICOS**

ARCHIVO HEMEROGRAFICO SILVINO MACEDONIO GONZALEZ  
(Recortes de periódico)

**FONDO DE ORIGEN** (40,000 Volúmenes aproximadamente.-Libros provenientes de los conventos y colegios religiosos: franciscanos, agustinos, dominicos, jesuitas, carmelitas descalza, etcétera)

Un agradecimiento muy especial a los señores Francisco García, Anastacio Luna y Roberto Vargas, encargados de la Biblioteca, y sobre todo al señor Roberto Beristain, encargado del Fondo Reservado por su inapreciable apoyo y colaboración para la elaboración de este trabajo

# La formación de una biblioteca de música latinoamericana\*

Las experiencias que en materia de bibliotecología musical se tienen en otros países, nos permiten aprender y reconocer la importante labor que desarrollan los especialistas en esta disciplina.

POR BARBARA D. HENRY<sup>1</sup>

TRADUCCIÓN DANIELLE DAVIS

Cuando la doctora Garmendía<sup>2</sup> y yo hablamos acerca de mi participación en este panel, decidimos que podría ser de gran ayuda para ustedes compartirles la experiencia que tuvimos en la Universidad Católica al formar la biblioteca de materiales musicales latinoamericanos con el fin de que sirvieran para el estudio de esta música en todos los programas de nuestra Escuela de Música. Claro está que las necesidades de las bibliotecas

en cada país y en cada institución varían, pero quizá cierta información básica y práctica les pueda dar ideas que podrán usar en sus propias bibliotecas. En tanto espero que todos estemos trabajando con el fin de obtener una colección más grande de música latinoamericana que esté completamente catalogada en todas nuestras bibliotecas de música, quiero que sepan que no es necesario esperar a tener una situación ideal para empezar el estudio de la música latinoamericana. La colección del Centro de Música Latinoamericana se encuentra todavía en sus primeras fases de desarrollo y el presupuesto es muy limitado; no obstante, nuestro programa es muy activo, como han podido apreciar. Por lo que espero puedan ver en nuestra experiencia que sí es posible proporcionar material que esti-

mule su estudio sin un sistema complicado y mucho dinero.

El propósito de cualquier biblioteca de música es proporcionar un enlace entre los usuarios y los materiales que requieren. Para que la música pueda estudiarse correctamente debe tener una gran variedad de formatos, por lo que una biblioteca de música es en cierta medida más complicada que otros tipos de bibliotecas. Una biblioteca de música debe tener en primer lugar la música misma —esto debe ser en partituras, partichelas y otros tipos de ediciones de ejecución, “hojas de música” que estén impresas o manuscritas. La música requiere de ser escuchada, por lo que también debe haber grabaciones —discos, cassettes, discos compactos, tanto comerciales como de archivo. Finalmente, debe tener literatura acerca de la música en

\* Ponencia presentada en la *Octava Conferencia Interamericana de Educación Musical*, los días 30 de Sept., al 4 de Oct., de 1991 en la Ciudad de Washington, D.C.

1 Directora de la Biblioteca de Música de *The Benjamin T. Rome School of Music, The Catholic University of America, U.S.A.*

2 Directora de la *Latin American Center for Graduate Studies in Music, The Catholic University of America, U.S.A.*

CANTAR ETERNO

CHILE  
Canción tradicional

Yo can-teré can-ter é - ter, no el can-ter  
cre-er es que por-que can-to tan-gue co-  
del que - rer bien - é - me - me mu-cho que-erá - no  
re - són a - la - gre - é - me - me mu-cho que-erá - no  
yo - Yo can-teré can-ter é - ter, no, el can-ter  
yo - No cre-er es que por-que can-to tan-gue co-  
del que - rer bien - é - me - me mu-cho que-erá - no  
re - són a - la - gre - é - me - me mu-cho que-erá - no  
yo - por-que el can-ter es la vi - da - ay!  
yo - yo soy co-mo el po-bre cis - no - ay!  
el - ay! no - por-que el can-ter es la  
el - ay! no - yo soy co-mo el po-bre  
vi - da - por-que vi - vir - es que - rer - é - me - me  
cis - no - que can - la quan - do se mu - re - é - me - me  
mu - cho que-erá - no yo - No  
mu - cho que-erá - no yo -

**EL RÍO**  
Huayno

RECOP. POR  
COTA CARVALLO DE NÚÑEZ  
Lima

PERÚ

U - na flor de la can - tu - ta, en el rí - o se ca -  
-yó, pú - so - se con - ten - to el rí - o su per - fu - me se lle -  
-vó, pú - so - se con - ten - to el rí - o, su per - fu - me se lle - vó.

La flauta del pastor  
en el río se cayó

El llanto de la niña  
en el río se cayó

El llanto y la cantuta  
y la flauta del pastor

1. {púsose contento el río,  
2. {y su música llevó.

1. {púsose contento el río,  
2. {y cristalino se volvió.

1. {pusieron contento al río,  
2. {que ya no los devolvió.

libros y publicaciones periódicas; y en los Estados Unidos también necesitamos que la mayor parte de este material esté en inglés. Todos estos formatos deben adquirirse, organizarse y hacerse accesibles para aquellos que los necesitan.

¿Cómo hemos manejado esto en la Universidad Católica? Durante los años que han precedido la fundación de nuestro Centro de Música Latinoamericana en 1984, la colección ha logrado conjuntar cerca de 3 mil 500 piezas de música publicada, 500 facsímiles de manuscritos, alrededor de 700 cassettes de carrete, 150 cassettes, 150 discos, 200 libros y como 4 mil 500 ejemplares de publicaciones periódicas, muchos de ellos duplicados. Hemos sido muy afortunados ya que la mayoría de nuestro material ha sido adquirido por donaciones. Una gran parte proviene del propio OAS, en particular los facsímiles manuscritos de la antigua biblioteca de música de la Unión Panamericana. Varios editores de la música latinoamericana nos han hecho generosas contribuciones, como por ejemplo Ricordi Americana, Editorial Argentina de compositores, Ediciones Mexicanas de Música y Funarte de Brasil. Gran número de compositores han donado copias de su música y la doctora

Garmendia junto con otros académicos le han regalado al Centro partituras, libros y grabaciones.

Además de las donaciones, estamos negociando con diversas bibliotecas latinoamericanas la posibilidad de intercambios de material. Como ven, cualquier biblioteca puede estimular todo tipo de donaciones e intercambios. Por otra parte, es de gran interés y beneficio para los editores y compositores que su música forme parte del acervo de sus bibliotecas para que un mayor número de gente los conozca. En conclusión existen muchas fuentes de donaciones si pensamos en forma creativa.

Ciertamente, también compramos material, y esto concierne problemas que van más allá de tener suficiente dinero. En términos de libros, muchos ejemplares antiguos que formarían una "colección central" ya no se editan. Sin embargo, siempre estoy buscando buenas fuentes de este tipo de material y he logrado conectarme con un distribuidor privado de libros de segunda mano en California, y otro en México, D.F., Por lo que estamos formando gradualmente una colección básica de los libros y publicaciones periódicas de la música latinoamericana. Por otra parte, la música impresa también tiene

sus problemas, las obras de compositores reconocidos intencionalmente, como Heitor Villa Lobos, Alberto Ginastera ó Carlos Chávez se pueden conseguir fácilmente pero ¿quién publica la música de compositores conocidos sólo en su propio país?. Es precisamente en este renglón en donde debemos aumentar la comunicación y cooperación de los bibliotecarios de todos nuestros países.

Es claro que tanto la adquisición de música latinoamericana como su organización, una vez que se tienen, plantea muchos retos. En cuanto me convertí en la bibliotecaria de música de la Universidad Católica en 1988, se transfirió todo el acervo de nuestro Centro de Música Latinoamericana a la jurisdicción de la Biblioteca de Música. Esto significaba que el personal de la Biblioteca se tenía que hacer responsable de dar a conocer todo el material con el que contábamos a la facultad y a los estudiantes así como ayudarlos a encontrar el que necesitaran. Primero tuve que familiarizarme con esta colección de materiales -libros, publicaciones periódicas, música en todos sus formatos y grabaciones de diferentes tipos.

Después de mucha asesoría de la doctora Garmendia, de otros

**ADÓNDE VA MI PALOMA**  
(Chilena)

RECOP. DE ISABEL AREZ THIELE

ARGENTINA (San Pedro de Colón)

Dón.de va mi pa - lo - me lan de ma -  
ra - re.co.ger las flo.res, mi vi - da.  
de tu ven - ta - na - las flo.res en el  
cam - po - su - fron - dos pa - nes -  
que las se.cu.degi vien.to mi vi - da, xñi sol las  
que - ma - co.ra.zon.ci - lo tris.te -  
can.te y no llo - res - pecque can.tan.do  
go.zan, mi vi - da, los co - ra - so - nes.

**ROSA BLANCA**

JALISCO

ARRANJADO DE JOSÉ RAÚL MONCAYO

Moderato molto (♩ = 99)

Fla - res blan - cas, por qué se - ca -  
ran - las cuerdas de mi gui - ta - rra con qué tris -  
te - das se - re - nas y cla - ra de la no - che de  
- lso. En la lim - pi - dez se - re - nas y cla - ra de  
lu - na mi po - bre al ma sien - te lo - da la hon -  
le no - che de lu - na mi po - bre

**CANCIÓN SERTANEJA**

TRAD. E. BELLO ADAP. E. LISA SATAN

BRASIL

Mús. Sérgio Nello

Lento  
ny llo - ro - ses ol - go vi - brar las cuer - das  
ny llo - ro - ses ol - go vi -  
de mi gui - ta - rra con qué tris - te, las se - las can - tan mo -  
- brar las cuerdas de mi gui - ta - rra con qué tris -  
- di - tas de mis - ma - do "ser - llo." En la lim - pi -  
- las se - las can - tan mo - di - tas de mis - ma - do "ser -  
- das se - re - nas y cla - ra de la no - che de  
- lso." En la lim - pi - dez se - re - nas y cla - ra de  
lu - na mi po - bre al ma sien - te lo - da la hon -  
le no - che de lu - na mi po - bre

miembros de la facultad y estudiantes que estaban interesados en esta música, empecé un plan de organización preliminar. Los libros, las publicaciones periódicas y algunas de nuestras partituras más grandes se incorporarían a las colecciones de la Biblioteca de Música; y en tanto nuestros catalogadores están capacitados para manejar esa cantidad de material, lo han ido catalogando en su totalidad en nuestro sistema en línea, de nombre ALADIN.

Esto significa que el consorcio de universidades del cual formamos parte conoce este material, que a su vez se ha integrado al acervo de toda la literatura de música y que está a la disposición de todos nuestros estudiantes. Espero que esto sirva para aumentar el conocimiento general de la música latinoamericana en nuestra área.

Toda la música en sí (partituras, ediciones de ejecución, etcétera) tanto impresa como manuscrita está resguardada como colección especial en el Centro de Música Latinoamericana. Como no había posibilidad de proporcionar una catalogación completa de todo este material, adopté una estrategia de ordenamiento muy simple y bastante general para empezar. Este

orden se basa en la manera en que nuestros estudiantes necesitan usar la música. Por ejemplo, un pianista que necesitaba seleccionar música para piano de compositores latinoamericanos para un trabajo de literatura de piano; un cantante que quería incluir canciones latinoamericanas en su recital pero no sabía ni siquiera cuales eran los nombres de los compositores que debía buscar.

Por lo tanto, la música está ordenada en categorías muy generales, como Música para piano, Música vocal, Música de cámara, etcétera.

Dentro de cada categoría, la música está archivada alfabéticamente por compositores, y usando una computadora Apple II producimos una "lista de localización" por compositor, bajo cada compositor enlistamos las categorías (o el medio) en las que puede encontrarse su música y la nacionalidad del compositor. De esta manera podemos proporcionar una lista por nacionalidad o por cualquier otra de nuestras categorías. Por ejemplo, si buscamos en nuestra lista a Roberto Caamaño, encontramos que su música está incluida en Piano, Música vocal y de cámara, y que es argentino. En consecuencia, nos es posible localizar la música de un compositor especifi-

co y los estudiantes pueden curiosar en la colección para encontrar la música que necesitan para su instrumento o voz en particular.

Claro que eventualmente esperamos tener un acceso diferente para cada pieza de música, pero si hubiéramos tratado de hacer eso desde el principio con el personal tan limitado que tenemos, nos hubiéramos desesperado y dado por vencidos. De esta manera, somos capaces de ser un punto de enlace entre nuestros usuarios y nuestro material, aunque sea a partir de un sistema muy simple.

No obstante, aún tenemos mucho que hacer en nuestros esfuerzos por mantener "el estudio, investigación y difusión de la música Latinoamérica" en nuestra institución de altos estudios en particular. El próximo año esperamos poder proporcionar por lo menos un breve catálogo de nuestros facsímiles manuscritos y un mejor acceso a nuestras grabaciones. En nuestros continuos esfuerzos por desarrollar nuestra biblioteca nos enfrentamos a cuatro preguntas por resolver:

"¿Qué necesitamos?"

"¿Cómo conseguirlo?"

"¿Qué hacer cuando ya lo tenemos?"

# Multimedia:

## Las aplicaciones del audio

Propuestas innovadoras que abren nuevos caminos para la creación y aplicación de la música es lo que la tecnología multimedia desarrolla entre otros importantes aspectos.

POR

DOMINGO ZÚÑIGA CORTÉS<sup>1</sup>

Multimedia es una tecnología que involucra diferentes medios de comunicación y computación. (fig. 1). Las aplicaciones que se apoyan con el uso de esta modalidad, obtienen resultados sorprendentes al mostrar la interacción de estos elementos.

Imagine su aplicación en un catálogo de partituras con la posibilidad de poder realizar consultas por diferentes formas, poder listar los instrumentos, formas musicales u otros elementos. Tener la posibilidad de visualizar fragmentos de partituras y audio.

### MANEJO DEL AUDIO EN LA PC

La aparición de esta nueva modalidad de interacción y manejo de la información está despertando el interés de fabricantes de *hardware* y *software* propiciando la aparición de productos para multimedia.

<sup>1</sup> Director del Centro de Edición de Discos Compactos de la Universidad de Colima.

Se piensa que el audio es un elemento sencillo de manejar pero debemos estar conscientes de las limitaciones de una PC común.

Las computadoras IBM y compatibles no fueron planeadas para emitir audio de calidad, sólo sonidos simples como un "beep" o un "baag".

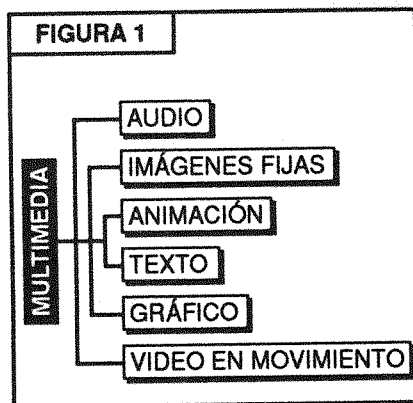
Las bocinas de la PC no pueden ser elementos sonoros fieles, sólo permiten afectar la frecuencia de la emisión de sonido y no la intensidad o el tono de éste: razón por la cual nunca se ha intentado hacer que una PC emita buen sonido.

En algunos juegos para PC se incluían efectos de voz un poco más complejos que un mero sonido, pero siguen siendo incomprensibles para usarlos en forma general en cualquier sistema de cómputo. No se había hecho ningún esfuerzo para que una PC produjera un sonido real, hasta la aparición de las tarjetas MIDI.<sup>2</sup>

El concepto de una tarjeta MIDI es sencillo, poder reproducir notas musicales de varios instrumentos a partir de una serie de comandos enviados a un circuito de música; es decir, estas tarjetas tienen el equivalente a un microprocesador de audio, capaz de imitar sonidos de instrumentos musicales.

Como era de esperarse, las tarjetas MIDI trajeron toda la gama musical al mundo de las computadoras personales, pero de alguna

<sup>2</sup> MIDI (Musical Instrument Digital Interfase) una conexión establecida por la industria para controlar por PC instrumentos y dispositivos musicales.



forma no se popularizaron pues sólo atrajeron a los aficionados a la música y a la tecnología.

Al surgir el estándar de multimedia como una realidad, se dio énfasis a la complementación del mundo de audio, dividiéndose en cuatro grandes ramas, las cuales se integran en un solo equipo de computo:

- CD ROM;
- VOZ grabada;
- MIDI;
- Música FM

En este artículo comentaremos las bondades de cada uno de los medios para grabar música y de la forma de integrarlos a un sistema, comentaremos algunas de las técnicas más eficaces para obtener un mejor comportamiento de los equipos.

Las diferencias entre los equipos son de carácter técnico, como pueden ser las características del *hardware*. En cuanto al formato de voz, podría ser el único en cambiar de parte a parte, pudiendo ser estándar y la voz codificada en formato PCM (modulación codificada por pulsos, por sus siglas en inglés), excepto en el encabezado de cada uno de los archivos.

Sin más preámbulos, comentaremos la forma de hacer un laboratorio de audio en su computadora.

#### EQUIPO NECESARIO

- Computadora PC compatible;
- *Mouse*;
- Monitor, de preferencia VGA;
- Tarjeta de sonido de interfase a CD-ROM;
- Micrófono;
- Bocinas.

En caso de contar con la extensión de multimedia para Windows, el editor de voz se adaptará al monitor instalado.

El *mouse* lo recomendamos para manejar o seleccionar un fragmento de material grabado para editarlo.

Las tarjetas de sonido no cuentan con micrófono o bocinas, por lo que usted las debe seleccionar y tener a mano junto con un amplificador.

#### CD ROM DE AUDIO

La interfase de CD ROM<sup>3</sup> de audio es la más conocida por todos nosotros, pues se utiliza desde las primeras versiones en el mercado de audio y es prácticamente el mismo dispositivo empleado en computación con resultados satisfactorios.

Para integrar un CD ROM a su PC sólo será necesario que la tarjeta de sonido tenga la interface para controlar el disco y la salida de audio para la mezcla con las salidas de audio de las tarjetas de voz.

La interfase con el CD<sup>4</sup> es muy sencilla, simplemente conectamos los cables de la tarjeta al CD y se instala un *software* residente en memoria controlador del dispositivo.

Los mayores problemas se experimentan en la instalación del *software*, pues por alguna razón no funciona bien con la versión 5. XX del sistema operativo y es necesario usar el comando SETVER para hacerle ver que se está usando una versión menor, al menos la 4. 01.

El uso del CD es maravilloso. Es un dispositivo independiente de la computadora misma y puede funcionar en paralelo con la computadora en forma desatendida, trabajando bien con cualquier programa disponible en el mercado.

Con este *software* la fidelidad de la música se mantiene con gran calidad y se puede reproducir en cualquier CD ROM disponible.

Los controles del CD-ROM también quedarán residentes en memoria, permitiendo llamarlos en cualquier momento para cambiar el volumen, el track, encender, parar, etcétera.

<sup>3</sup> CD-ROM: (Compact Disc-Read Only Memory): Medio de almacenamiento en formato óptico (desarrollado por NV Philips y Sony Corporation) con la misma constante de velocidad lineal (CLV) en forma de espiral como de discos compactos de audio y algunos videodiscos. Un CD-ROM puede almacenar hasta 680 MB. Su tamaño es de 4.75".

<sup>4</sup> CD: (Compact Disk) Un medio estándar de almacenamiento de datos en forma digital, el cual puede ser al cual se puede tener acceso mediante una lectora de rayo láser.

Básicamente el CD-ROM se convierte en la música ambiental de su PC.

#### VOZ GRABADA

La posibilidad de grabar mensajes de voz, para reproducirlos después desde el disco duro es una de las alternativas más valiosas en estos momentos.

La expresión de un usuario de computadora personal, acostumbrado a escuchar "beeps" como interfase sonora de la computadora, al escuchar un mensaje grabado es indescriptible, por lo que el impacto potencial de este sistema y tipo de interfase es alísimos.

Al grabar voz o música en el disco duro de una computadora, tenemos que decidir cuál es el mejor formato para nuestros fines, pues la fidelidad de reproducción depende mucho de la frecuencia de grabación.

Para fines prácticos tenemos las siguientes frecuencias disponibles para grabar 8, 11, 22 y 44 KHz en forma estéreo o monoaural.

Frecuencia de muestreo equivale a la cantidad de veces por segundo que se leerá la señal sonora grabada en el disco duro; mientras más alta la frecuencia la fidelidad del sonido será mejor, pues captará todos los detalles existentes en el audio, mientras más baja la frecuencia la fidelidad del sonido será peor, emitiendo sonidos metalizados. Por esto la frecuencia de 8 KHz no es recomendable.

Desde la frecuencia de 11 KHz hacia arriba se inicia la grabación de una serie de elementos de buena calidad, pero con gran consumo de disco duro.

La selección de la forma de grabación, estéreo o monoaural, dependerá de su equipo de sonido, no tiene caso grabar en estéreo y escuchar en una bocina monoaural, ya que perderá un canal de audio y desperdiciará una buena cantidad de espacio en su disco duro.

En forma monoaural, es decir, con un solo canal de grabación, se obtiene una excelente calidad a 22 KHz pues al reproducirse no exis-

ten sonidos simultáneos que deban ser grabados por la computadora a mayor frecuencia.

Cuando se trabaja en estéreo, es necesario llegar a los 44 KHz para no perder fidelidad al reproducir la música.

No es recomendable grabar grandes espacios de audio a menos que la tarjeta cuente con un canal de DMA, de otra forma el usuario deberá esperar el tiempo de reproducción del archivo de música sin poder hacer otra cosa en la PC en ese momento.

Las tarjetas con canales de DMA nos permiten hacer una comunicación directa entre la tarjeta de música y el archivo leído del disco duro, "liberando" a la PC mientras se interpreta el archivo de música.

Esta facilidad de poder reproducir música y liberar a la computadora es particularmente útil a fin de integrar dos procesos simultáneos, como puede ser la integración de una animación de música de fondo.

## MIDI

La producción de archivos MIDI está orientada para músicos y personas diestras en teclados o sintetizadores de audio.

Prácticamente estos equipos son caseros y pueden imitar una gran gama de instrumentos musicales.

Las tarjetas MIDI tienen 22 voces simultáneas, es decir, 22 instrumentos musicales interpretados al mismo tiempo, dando una riqueza de sonidos impresionante.

Podemos integrar archivos MIDI con canciones grabadas y ejecutadas por profesionales.

Si comparamos estos archivos con los de música digitalizada, veremos una diferencia absoluta entre los tamaños y la duración de los mismos.

En estos archivos no hay una relación directa entre la duración y el tamaño que ocupa en disco duro; se graba la dirección de cada una de las notas musicales por sí mismas y éstas pueden variar en duración. Un archivo de música de 50 segundos puede medir 7 Kb, en comparación al 1.4 Mb de música grabada.

El inconveniente de esta interfase es que necesitamos escribir la música nota por nota y, a menos que tengamos una vasta cultura musical, es difícil hacerlo.

## MÚSICA FM

Esta es la integración más reciente de elementos a las tarjetas de sonido, es un *chip* en una versión más reducida que no usa una gran gama de instrumentos, siendo más económico en su almacenamiento en disco.

## REPRODUCCIÓN (PLAY)

Para tocar (*play*) lo grabado en la computadora a ejecutar desde cada una de las utilerías del sistema para cada fuente de audio. Es increíble ver que las cuatro fuentes pueden coexistir simultáneamente, logrando una riqueza completamente nueva a los ambientes de las computadoras personales. ✓

# Críticos y cronistas de la música mexicana: José Antonio Alcaraz

Un nuevo espacio para el acercamiento a la música mexicana es lo que críticos y cronistas propone en esta sección. Por ahora damos la bienvenida al maestro Alcaraz, quien a lo largo de diez y siete años de crítica musical nos ha legado una amplia gama de opiniones y experiencias sobre el acontecer musical en México

POR  
JOSÉ FRANCISCO MORENO

*Sin la tradición y la crítica histórica, el goce de todas o de casi todas las obras de arte se habría perdido irremisiblemente.*

B. CROCE

Alcaraz, José Antonio. México, D.F., (México), 5-XII-1938. Compositor y crítico musical. Inició sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música donde fue discípulo de Armando Montiel Olvera, Esperanza Pulido y José Pablo Moncayo. Luego estudió en la Schola Cantorum de París (contrapunto, orquestación e historia de la música), en el Instituto de Música Contemporánea de Darmstadt (composición, análisis y música electrónica), en el Conservatorio Benedetto Marcello de Venecia (composición y análisis e historia de la ópera) y en el Londer Opera Centre (dirección escénica de ópera).

En 1960 recibió la medalla Mahler por el mejor artículo publicado en México sobre este compositor; en 1962 ganó el Premio del Teatro de las Naciones por la música del ballet *Homenaje a Lorca* para clavecín y coro hablado; también recibió el Premio de Estudios del Conservatorio Marcello de Venecia en 1963; dos Arieles, premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de México, por la música de las películas *Los días del amor* y *El muro del silencio*; en 1974 le fue otorgado el premio de la Unión Mexicana de Cronistas de Música y Teatro por su cantanta dramática *Yo Celestina, puta vieja*; y en 1991 el Instituto Cultural Domecq le concedió la medalla Mozart.

Ha sido director artístico de la Radio XEN, director de la revista *Selemúsica 690*, colaborador de "Diorama de la Cultura" del diario *Excelsior*, corresponsal extranjero de la revista *Audiomúsica*, encargado de programas musicales y de danza de Radio Universidad,

fundador y director general de la compañía de ópera de cámara Micrópera de México, director de la ópera de cámara del Instituto Nacional de Bellas Artes, anotador oficial y musicólogo de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM) del INBA y actualmente es director de eventos especiales y didácticos de la Compañía Nacional de Opera del INBA.

Ha ejercido la crítica musical en el diario *El Heraldo* de México, en "Diorama de la Cultura" de *Excelsior* y actualmente es crítico de la revista *Proceso*. También fue jefe de redacción de la revista *Talea* publicada por la UNAM y director de la revista *TONO* del CENIDIM. Su actividad docente ha estado ligada a diversas instituciones artísticas como el Centro de Capacitación Cinematográfica, el Centro Universitario de Teatro, el área de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, la Escuela para Escritores de la Sociedad General de Escritores de México, así como la Escuela Normal Superior. En 1984, dirigió las actividades culturales de la Universidad Autónoma Metropolitana (unidad Azcapotzalco).

Como compositor y crítico ha participado en diversos festivales nacionales e internacionales: el Foro Internacional de Música Nueva, el Festival Internacional Cervantino, el ciclo de conciertos de música contemporánea de Guanajuato, el Festival Hispano-Mexicano, el Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicólogos y Críticos de Caracas. Alcaráz es autor de diversos libros sobre música y músicos mexicanos, ha recogido algunas de sus más importantes crónicas sobre teatro y tiene un libro con entrevistas a notables compositores contemporáneos (Chávez, Cage, Copland, Cervetti, Sessions, Foss, Crumb). Asimismo, es autor de notas y textos para los programas de mano de los más diversos conjuntos sinfónicos y de cámara, vocales e instrumentales de México.

Muchas de sus obras están vinculadas al teatro musical, a las corrientes de improvisación, al aleatorismo, a la escritura gráfica y al indeterminismo musical. Eje principal de sus composiciones es la voz, a la que ha sometido a múltiples retos explorándola en todas sus posibilidades tímbricas, fonéticas y expresivas.

Aurelio Tello

El compositor y crítico José Antonio Alcaraz, nos habla en esta breve charla de la *ingrata pero deleitosa* tarea que resulta la crítica musical. Al mismo tiempo, nos brinda su particular punto de vista sobre la crítica y los críticos musicales en nuestro país.

JOSÉ FRANCISCO MORENO.— ¿Maestro Alcaráz, qué es la crítica musical?

JOSÉ ANTONIO ALCARÁZ.— Es una tarea muy ingrata y muy deleitosa al mismo tiempo. La crítica aborda, reseña, analiza consecuencias, establece un sistema de vasos comunicantes en el mejor de los casos, y yo diría que es una aspiración a dejar un testimonio también. Muchas veces cuando he estado escribiendo he recurrido a cosas de otros autores quizá para traducirlos, ya sea para citarlos, y entonces espero que en la tarea que yo desempeño quede eso para las generaciones del futuro, un testimonio de cuanto pude ver, oír y me alcanzó la capacidad de analizar.

JFM.— ¿Cuál es la función de la crítica musical?

JAA.— Bueno, lo asumo como una afirmación netamente personal.

Para mí mucho se ha dicho que la crítica tiene como función orientar al consumidor o a los participantes en la vida musical. Yo creo



José Antonio Alcaraz.

que a diferencia, la función es dar herramientas para formular una opinión propia, es decir que no creo tanto que el crítico determine la calidad o no de una obra o de un intérprete dado. Estos conceptos son siempre mutantes, siempre están cambiando por fortuna, además compositores que parecieron importantísimos en su momento, el día de hoy tienen una cotización muy baja o viceversa, asistimos continuamente a la recuperación de músicas del pasado o del presente, ahí está el caso de Górecki evidentiísimo entre nosotros, porque imagínate Bach olvidado cuanto tiempo, Vivaldi, Albinoni, etcétera. Por lo tanto yo creo que, tanto quien escucha como quien ejecuta y quien compone necesita un criterio propio y la crítica lo que puede hacer es darle herramientas para forjar ese criterio. Esa sería para mí la función de la crítica. No creo en la crítica como una especie de mapa con todo ya muy establecido y los puntos a abordar.

JFM.— En este sentido ¿existe crítica musical en México?

JAA.— Como no, nos quejamos mucho pero la situación es menos desesperada que en otras épocas.

Siempre ha existido una crítica. Creo entender en esta pregunta una crítica musical válida o ¿no?

*JFM.*— Por supuesto.

*JAA.*— Porque bueno, a diario se publican cientos de reseñas que carecen de solvencia. Yo creo que sí hay crítica musical en México, menos de la que habría de desear. Quien ejerce esta afanosa tarea es llevado a ella por una causa u otra muy relacionadas y muy distintas entre sí.

Yo creo que podría citarse en primer lugar el beneficio común, eso me parece fundamental, eso se lo oí decir a Virgil Thomson que lo que le pagaban por sus publicaciones era lo que hacía válida su crítica y en eso estoy totalmente de acuerdo, porque una crítica ejercida de manera bonancible porque sí, al azar, no le veo sentido. Creo que en México hay gente que ya sea en tiempo reciente, sea en la actualidad ejerce o ha ejercido la crítica de manera solvente, podría citar a Aurelio Tello por ejemplo, que hizo una labor muy buena en la revista *Siempre*, a Gerardo Kleinburg que escribe muy bien, ganó incluso un premio en Salzburgo por sus críticas sobre el Festival de Salzburgo en el Año Mozart lo cual es muy significativo. Yo creo que es muy alentador que un mexicano gane un premio —ahora sí que le fue a contar cuentos a Cachirulo o a buscarlos a la tierra de las tusas— imagínate, Mozart, Salzburgo y bicentenario, Gerardo se lleva ese premio, eso me parece grandioso. Juan Arturo Brennan también es una gente que cuando escribe lo hace con una perspectiva fuera de lo rutinario y que dispone de una visión y una información bastante amplia. Cada uno de los que hacemos crítica tenemos nuestras manías, nuestras obsesiones, nuestras preferencias. Alguna vez Raquel Tibol escribió que “quien quiera justicia se la pida a un juez o a un sacerdote, no a un crítico”. Estoy totalmente de acuerdo con lo que dijo.

*JFM.*— ¿Qué tradición tenemos en crítica musical? Me gustaría que mencio-



Silvestre Revueltas.

*nara algunos críticos del siglo XIX y del pasado reciente.*

*JAA.*— Aquí hay que hacer una salvedad, las personas que han ejercido la crítica musical en el pasado, sobre todo en el siglo XIX desde tiempos de la Reforma hasta la Revolución —*grosso modo*— han sido los escritores, que muchas veces al no estar embuídos en los prejuicios que ahogan o asfixian a quien está inmiscuído en el terreno musical directamente, han dispuesto de una óptica más objetiva, de una manera más sensata de hacer las cosas. El gran crítico de este periodo para mí es Manuel Gutiérrez Nájera, ahí hay realmente una tarea crítica. Gutiérrez Nájera paso buena parte de su existencia atacando la superficialidad y la frivolidad de las operetas de Offenbach por ejemplo, que le parecían una mercancía innoble, entregada de manera muy fácil al público y que ya estaban destinadas a coquetear con él de antemano de ser escritas; y sin embargo cuando muere

Offenbach el obituario de Gutiérrez Nájera es un modelo de análisis objetivo donde se olvida de esa posición suya para poner de relieve los valores, lo que le parece positivo en la creación de este compositor y claro, señala sus debilidades también, por supuesto, porque aquí sucede otra cosa, que en cuanto se muere alguien se vuelve santo, eso me parece absurdo completamente, inoperante, los muertos cargan a cuestas sus defectos también, lo siento mucho. Y otra cosa que creo que hay que insistir es no dejarse deslumbrar por nombres prestigiosos, así sean sacrosantos. Acabo de presenciar la representación de la *Clemenza di Tito* y ¡Dios mío!, es un tabique, y es Mozart, es muy difícil resistir esa obra de acuerdo con un criterio moderno. Pero bueno, en fin, se hizo como una valoración que no se había hecho en México. Una cosa es lo bien hecha que estuvo al valor intrínscoc de la obra.

En cuanto a críticos importantes del pasado yo pondría en primer lugar a Otto Mayer-Serra, mi maestro. Me parece que Otto tuvo siempre un colmillo, un olfato muy fino, que no se tapó la boca para decir cosas terribles cuando era necesario, que tampoco compró una postura determinada, sino que fue suficientemente hábil como para evolucionar, para tener intereses diversos, para apreciar la música mexicana, la música contemporánea, la música del pasado, sobre todo en el siglo XIX en el cual él era experto; escribió un librito muy bueno sobre el romanticismo musical. Otto me parece un crítico de primera.

Adolfo Salazar era un buen crítico, nada más que en Salazar veo muy claro su partidatismo, no es falta de objetividad, es otra cosa. Es el haber comprado la pertenencia a una capilla determinada y de ahí no salirse, no moverse más allá de lo que le permitían los intereses de ese sector determinado. Salazar también se conoció en el plan de historiador, ambas tareas van muy juntas: la de la crítica y la de historiografía, porque con frecuencia para llevar a cabo un análisis críti-

co hace falta referirse al pasado, a las circunstancias históricas, políticas, culturales, anímicas y espirituales de un tiempo dado, de un autor dado o de la obra en cuestión.

Jesús Bal y Gay también ejerció la crítica con mucha sensatez, él me parece más acertado como analista, como ensayista. Su libro *Tientos* me parece una obra ejemplar. Era muy buen crítico, Bal y Gay falleció hace poco y respaldó con mucho fervor también las mismas causas que Salazar. Aquí te voy a nombrar ahora a una persona que probablemente sea sorpresiva, Rodolfo Halffter. Cuando Rodolfo Halffter ejerció la crítica musical y lo hizo con muy mala leche por fortuna, era muy divertido de leer y eso se agradece, sin solemnidades y sin tiesuras; se metió en cada lío, en cada vericuetos. Es famosa la historia de cuando se dijo que lo iban a demandar los partidarios de Giuseppe de Stefano y se fue a retratar fuera de la cárcel de Lecumberri con un zarape porque él ya estaba dispuesto a ingresar, eso demuestra una valentía y una lucidez muy poco habituales en este país... porque como tendemos a la solemnidad, como somos engolados los mexicanos, ¡que horror!, siempre andamos con la voz impostada salvándole la vida al mundo, al destino y a la humanidad, ¡qué horror!. Halffter además tenía una característica que aprecio mucho, escribía en un español impecable, y eso lo vemos en las notas que escribió acerca de sus propias obras, las ideas más complejas, los planteamientos más intrincados; salía airoso completamente al redactarlos gracias a su buen español.

Hubo gente también estimable como Gerónimo Baqueiro Foster...

*JFM.*— El doctor Jesús C. Romero?

*JAA.*— El doctor Romero pero, el doctor Romero para mí es más bien un historiador. Creo que un crítico bueno, si de críticos hablamos, habría que referirse a Olavarría, porque Olavarría mediante su compilación de diversas opiniones establece un abanico ideal y su li-

bro es la base para muchas de las tareas que se ejercen en la actualidad. Hubo gente entre los escritores también que de una forma u otra en el periodo del grupo de los contemporáneos se inmiscuyó en cuestiones musicales. Por desgracia Villaurrutia tuvo una preferencia muy marcada por el teatro y por las artes plásticas, no así Salvador Novo o Jorge Cuesta, ambos también se ocuparon de asuntos musicales y se ocuparon con mucho colmillo, con mucha penetración, sobre todo Cuesta. Los escritos de Cuesta realmente son invaluable. Cuesta era capaz de señalar los defectos de lo que en su tiempo era la modernidad y eso requiere una lucidez formidable.

Salomón Kahan también fue crítico de cierta estatura, tenía un ánimo juguetón, muy simpático a la hora de redactar y eso también se agradece, no era solemne ni mucho menos. Esto sería un panorama muy escueto, pero más o menos aproximativo de la crítica ejercida en México.

*FM.*— ¿Cree que es un requisito indispensable el que el crítico sea músico o haya tenido estudios musicales?

*JAA.*— Es más bien complejo, mira, así —a priori— sería necesario que en principio tuviera estudios musicales y que tuviera un conocimiento satisfactorio de la técnica que muchas veces constituye una línea de mayor solvencia que otras para juzgar, pero al plantear nosotros la presencia de los escritores estamos negando esto ¿no?. La capacidad de percepción de quien no posee técnica musical en su mano de manera completa va por el lado de la estética casi siempre, y esto, insisto lo que dije de Gutiérrez Nájera, le permite no estar imbuido en los prejuicios propios de la profesión musical. Tenemos el caso de personas que leen música, son músicos y que creen ejercer la crítica. Mira por ejemplo, Esperancita Pulido era una persona muy querida por todos nosotros, muy apreciada por su trabajo pero era como muy ambigua como crítico, Esperanza acertaba mucho en ciertas ocasiones, pero en otras parecía

escapársele el tema que tenía a la mano y bueno, por favor, Esperanza conocía el oficio musical a la perfección, a fondo. Su trabajo como crítico es también bastante estimable, olvidé mencionarla. Entonces, quién no ha leído artículos áridos o pretenciosos venidos de una persona solvente —puesto que posee la técnica musical en sus manos por completo— y que no ayuda en gran cosa. Pero si, —a priori— si, en un caso ideal, si nos ponemos paradigmáticos sería necesario que el crítico tuviera una enseñanza musical a fondo.

*FM.*— Maestro, en ese sentido cuales serían las condiciones básicas o requisitos que debe tener un crítico musical?

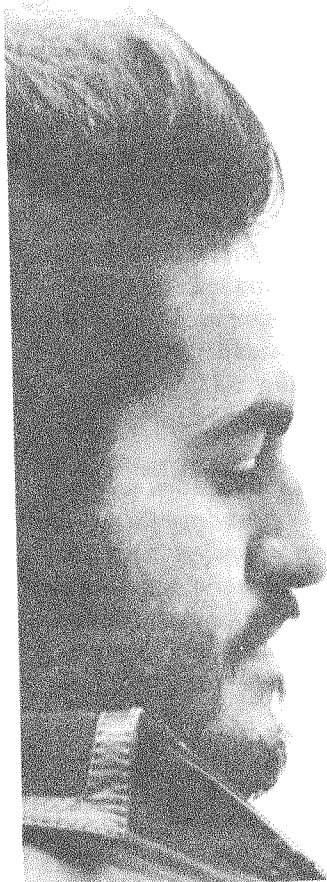
*JAA.*— Bueno, el conocimiento de épocas, estilos, autores en cuanto se enfoca su labor hacia tareas del pasado. Un colmillo, un discernimiento, un estar al día en cuanto se trata del tiempo presente. Otra cosa que sería muy importante para un crítico, sería el alejarse en lo posible de las posiciones conservadoras, porque es tan amplia la gama, hay ortodoxos conservadores, hay academicistas, pero, siempre se estrellan contra lo mismo, contra la música de su tiempo y los ejemplos los vemos multiplicados una vez y otra en la historia. Scudo o Hanslick se estrellaron precisamente al juzgar la música de su tiempo y sus errores hoy, cuando no nos provocan risa nos dan lástima, cómo es posible que una persona como Hanslick se haya equivocado con Tchaikovski de medio a medio, eso yo no lo puedo entender. Sería también que estaba inmerso en su partidismo Brahmsiano que lo hacía ser neo-ortodoxo o algo por el estilo. Esto es muy claro, el crítico tiene que saber valorar la música de su tiempo, ahí hablo de nuevo con mucho entusiasmo de W. Thomson una gente que estaba muy comprometida, que hizo barbaridad y media por supuesto, pero que nunca dejó de estar atento a lo que sucedía en esos momentos. Bueno, me imagino que estamos excluyendo el caso de compositores que han ejercido la crítica... esa es otra rama, es otra

historia, y recordemos que abundan: Wagner, Berlioz y el propio Tchaikovsky o John Cage que lo hizo con mucha fortuna, con esa inteligencia fenomenal que lo caracterizó siempre.

Otra condición que me parece indispensable en la actualidad para un crítico es el poseer el dominio de cuando menos tres idiomas aparte del suyo. Esto es indispensable porque en primer lugar le permite abordar otras tareas críticas que las ejercidas en su propio idioma y hacer un mecanismo de comparación de sus propias tareas, por otro lado le permite lecturas de la historia que no siempre están a la mano. Esta cuestión de los idiomas a mi me parece indispensable, no concibo un crítico monolingüe, el monolingüismo es una enfermedad feroz en el terreno que quieras, pero en el de la crítica se vuelve crónico, terrible. No es ningún secreto que en lengua inglesa o en lengua alemana el día de hoy se hacen algunos de los mejores trabajos de musicología y entonces hay que estar al día en eso también, hay que sumergirse, y esa es otra de las cosas que el crítico debe tener: un conocimiento musicológico. No se puede conformar con una serie de sensaciones o de impresiones subjetivas descartadas por el placer enorme que le provoca una determinada obra o una determinada interpretación, debe tener una base histórica para enfocar sus perspectivas, para dilucidar que sucede ahí, cómo y porqué, esa es otra de las cosas: el saber decir los ¡porqué!. Es muy fácil decir "fulano de tal es espantoso o fulano de tal es genial o merenganita toca como los ángeles"... ¡porqué!, ¡Ahí está la tarea de la crítica!, el decir los "porqué", en no quedarse en una mera serie carnavalesca de afirmaciones, de porque si... etcétera.

*JFM.*— ¿Qué pasa con el conocimiento de otras artes, cree que son indispensables?

*JAA.*— Creo que si, sobre todo las literarias. Recuerdo algún artículo de Salomón Kahan al respecto, dando una serie de nombres de



Federico Álvares del Toro.



Mario Lavista.

obras musicales provenientes de fuentes literarias. Bueno, sabemos que esto permite una óptica más amplia. Ahora bien, creo que el teatro y la música se involucran cada vez más, cada vez resulta más difícil deslindar terrenos, fronteras. El conocimiento de la disciplina teatral, si bien no es del todo apremiante ni indispensable como sería el de las cuestiones literarias, si me parece que ayudaría mucho.

*JFM.*— ¿Qué relaciones existen entre la crítica y la musicología, como se entrelazan, son cuestiones diferentes...?

*JAA.* Si son cuestiones diferentes, son como primas hermanas, íntimas enemigas, se llevan muy bien a ratos, a ratos una se inmiscuye en el terreno de la otra, pero la crítica que no está apoyada en la musicología creo que tiene poca solvencia. La tarea musicológica es otra, tiene su propio peso y su propia consistencia, su propia densidad. Pero insisto, difícilmente concibo a un crítico que no esté al tanto de la tarea musicológica, que no se sumerja en ella por completo y que no le derive placer de ello. Porque esa es otra cosa, hay una vocación crítica, y en el momento de escribir pues sí es angustiosa la historia de la famosa página en blanco y lo demás, pero hay que procurar un placer en el ejercicio de la crítica para quien la lleva a cabo.

*JFM.*— ¿Cuál es la aportación que la crítica musical hace en el ámbito de la cultura en México?

*JAA.*— Lo veo escaso, lo veo magro generalmente, eso es muy curioso entre nosotros. Por ejemplo, un suplemento cultural en una publicación X sea semanal, sea diaria, se concibe sobre todo como reseña de actividades literarias. Por fortuna los espacios se han ido abriendo y al día de hoy casi no se concibe la existencia de esas publicaciones sin un espacio dedicado a la música. Creo que no es mucha la aportación que puede hacer la crítica musical a la cultura en México. Yo diría que es mas bien como incestuosa, que está encerrada dentro de su propia cultura, de su propio ámbito y que la aportación

la lleva a cabo ahí. No son muchos los estudios que parten de la música para analizar circunstancias o hechos u obras de otro tipo de creación, pero hay que decir la verdad. Tampoco los sectores literarios, a diferencia de lo que sucedía en el pasado, se interesan mucho por lo que sucede en la música y mucho menos por dejar testimonio de ello, mucho menos. De modo que yo no creo que la crítica musical haga una aportación fundamental a la cultura, veo más la posibilidad en la de las artes plásticas que están tan involucradas en toda las otras tareas artísticas y quienes ejercen tienen un ánimo más avizor y más universal.

*JFM.*— ¿Cuáles son los medios de comunicación en los cuales el crítico ejerce su profesión o los que tiene a su disposición, la televisión, la radio, la prensa...?

*JAA.*— Bueno, sobre todo es la prensa. En México es la letra impresa la

que pesa como crítica, los otros medios son participaciones ocasionales, al respecto hay que decir algo: sin ser críticos los reporteros culturales han ampliado mucho la perspectiva en México, son gente que en el mejor de los casos, sobre todo en el de las mujeres, como yo lo veo, se han abierto, se informan, disponen de una serie de datos que a veces resultan incómodos para los participantes de la vida musical pero que aún así han llevado a cabo una tarea muy apreciada.

*JFM.*— En la radio existen muy pocas estaciones que difunden música de concierto o clásica ¿qué opina usted de estas introducciones o presentaciones que se dan sobre los intérpretes y los compositores antes de una emisión? ¿cree que en el momento de presentar una obra por radio sería importante ejercer la crítica?

*JAA.*— ¡Por supuesto, y no se hace!, se conforman con hacer una especie de caravana que sería el equiva-

lente a las notas al programa, tan favorecidas entre nosotros. El dar instrumentos para quien escucha por radio pueda ejercer una tarea crítica sería indispensable, por supuesto. La radio dispone por ejemplo, de medios preciosos que no utiliza, oír dos, tres versiones de una misma obra, compararlas y decir: aquí el director acierta en esto, o la pianista tiene tal concepto y lo lleva a cabo así, eso sería una buena aportación y sin embargo no se hace.

*JFM.*— En la televisión son escasos los programas que difunden conciertos de música mexicana, y en esas emisiones tampoco se ejerce la crítica. ¿Cree usted que son medios ideales para ello?

*JAA.* Yo creo que sí, sobre todo por el número tremendo de escuchas que alcanza eso ¡por Dios! están a la mano y valdría la pena hacerlo.

*JFM.*— Muchas gracias por esta charla maestro Alcaráz.

## Selección hemerográfica del crítico José Antonio Alcaraz Revista Proceso (1976-1986)

Con mas de 850 artículos publicados a lo largo de diez y siete años en la revista *Proceso*, el maestro Alcaráz nos ha legado una amplia gama de opiniones, crónicas, reseñas y críticas sobre diversos temas del acontecer musical en México y el extranjero.

La presente selección hemerográfica registra los primeros diez años de su producción y sólo incluye aquellas en las que de manera central o relevante se trata de compositores mexicanos. La organización de las fichas es cronológica, incluyendo al final de estas un índice onomástico en el cual se indican los números correspondientes de la revista *Proceso*.

ALCARAZ, José Antonio "Las convencionales Jornadas Cassals".- No. 1, (nov. 16, 1976) p.p. 78-79.  
\_\_\_\_\_, "Autoexamen de Carlos Chávez".- No. 2, (nov. 12, 1976) p.p. 79-80.  
\_\_\_\_\_, "Y José Ives Limantour creó su propia orquesta".- No. 3, (nov. 20,

1976) p.p. 80-81.

\_\_\_\_\_, "La obra maestra de Rodolfo Halffter".- No. 5, (dic. 4, 1976) p.p. 78-79.

\_\_\_\_\_, "Concierto del Sur o el don melódico de Manuel M. Ponce".- No. 6, (dic. 12, 1976) p.p. 78-79.

\_\_\_\_\_, "Silvestre Revuel-

tas o la reafirmación de lo nacional".- No. 8, (dic. 25, 1976) p. 79.

\_\_\_\_\_, "Irma: dignidad; Quintanar: tropiezo".- No. 12 (enero 22, 1977). p.p. 79-80.

\_\_\_\_\_, "La canción de la tierra: absórbeme, dilátame, diluyeme".- No. 17 (feb. 26, 1977) p.p. 78-79.

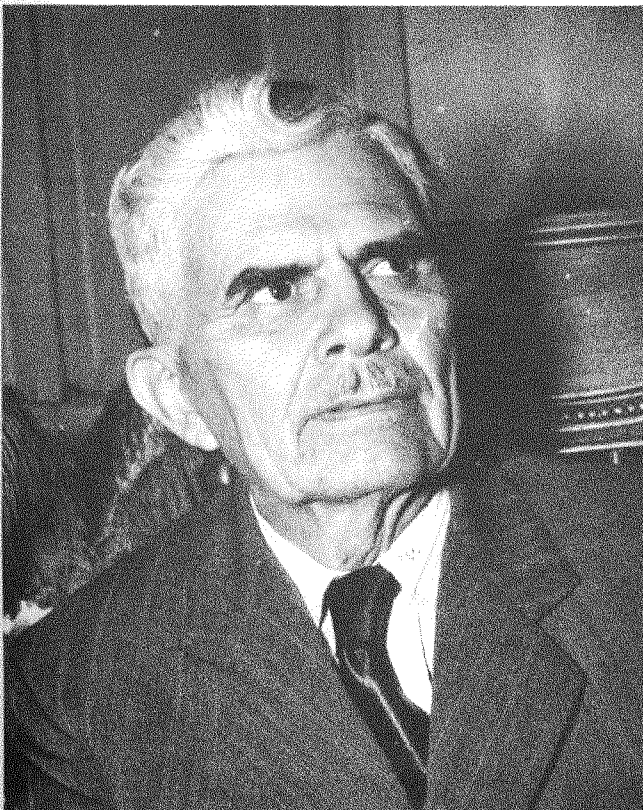
\_\_\_\_\_, "Otras voces, otros ámbitos".- No. 18, marzo 5, 1977). p.p. 79-80.

\_\_\_\_\_, "Marcha fúnebre".- No. 21, (marzo 26, 1977). p.p. 78-79.

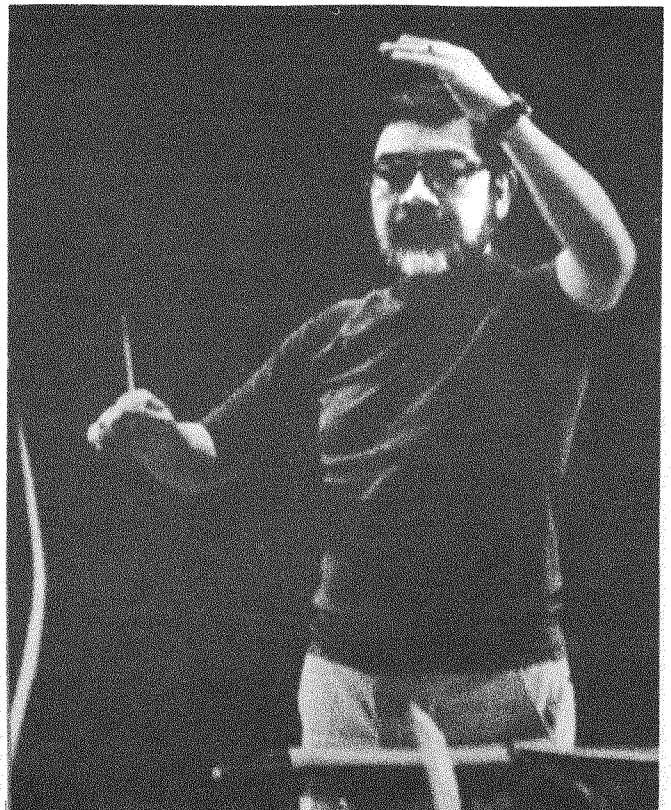
\_\_\_\_\_, "Mabarak, Lavista, Ibarra".- No. 22, (marzo 2, 1977). p.p. 77-78.

\_\_\_\_\_, "Tradición: tú dirás lo que hacemos..." No.

- 36, (jul. 11, 1977). p.p. 60-62.
- \_\_\_\_\_, "El oído se aguza para ensartar un eco...".- No. 38, (jul. 5, 1977). p.p. 60-61.
- \_\_\_\_\_, "Una golondrina que hace verano".- No. 43, (agosto 29, 1977). p.p. 61-63
- \_\_\_\_\_, "Esta no es de Babilonia".- No. 51, (oct. 24, 1977). p.p. 61-62.
- \_\_\_\_\_, "Madurez y reafirmación de Manuel Enríquez".- No. 55, (nov. 22, 1977). p.p. 62-63.
- \_\_\_\_\_, "La tierra (casi) baldía".- No. 60, (dic. 26, 1977). p.p. 57-59.
- \_\_\_\_\_, "La tierra (casi) baldía. II".- No. 61, (enero 2, 1978). p.p. 59-60.
- \_\_\_\_\_, "De hoy".- No. 62, (enero 9, 1978). p.p. 58-59.
- \_\_\_\_\_, "Somnolencia y mala intolerancia".- No. 68, (feb. 20, 1978). p.p. 56-57.
- \_\_\_\_\_, "Encuentros cercanos".- No. 78, (mayo 1, 1978). p.p. 58-59.
- \_\_\_\_\_, "A la orilla de un palmar".- No. 83, (jun. 6, 1978). p.p. 60-61.
- \_\_\_\_\_, "Como el agua, como el viento: Moncayo".- No. 85, (jun. 6, 1978). p.p. 55-58.
- \_\_\_\_\_, "Verdi: inflorescencia indeterminada".- No. 92, (jul. 7, 1978). p.p. 60-62.
- \_\_\_\_\_, "Y mi bosque madura".- No. 96, (sept. 4, 1978). p. 60.
- \_\_\_\_\_, "Buxtehude Chávez".- No. 98, (sept. 18, 1978). p.p. 60-62.
- \_\_\_\_\_, "Espejo fraccionado".- No. 101, (oct. 9, 1978). p.p. 60-61.
- \_\_\_\_\_, "Para cello y piano".- No. 104, (oct. 30, 1978) p.p. 54-56.
- \_\_\_\_\_, "Crepúsculo matinal del mediodía".- No. 105, (nov. 6, 1978) p.p. 56-57.
- \_\_\_\_\_, "¿El futuro? ¡Ya está aquí!".- No. 109, (dic. 4, 1978). p.p. 59-62.
- \_\_\_\_\_, "Berlioz, Savin y el SIC del LIC".- No. 111, (dic. 18, 1978). p.p. 52-54.
- \_\_\_\_\_, "Una pura y dos con sal".- No. 117, (enero 29, 1979). p.p. 54-55.
- \_\_\_\_\_, "¿De qué curo salen más corcheas?".- No. 121, (feb. 26, 1979). p.p. 59-60.
- \_\_\_\_\_, "Y va de cuento".- No. 124, (marzo 19, 1979). p.p. 53-54.
- \_\_\_\_\_, "De grado o por fuerza".- No. 126, (abr. 2, 1979). p.p. 56-57.
- \_\_\_\_\_, "Dos retratos".- No. 128, (abr. 16, 1979). p.p. 54-55.
- \_\_\_\_\_, "De la torpeza y de la excelencia".- No. 141, (jul. 16, 1979). p.p. 58-59.
- \_\_\_\_\_, "Ibarra: efecto y sentido".- No. 142, (jul. 23, 1979), p.p. 52-53.
- \_\_\_\_\_, "Hace un año que yo tuve una ilusión...".- No. 144, (agosto 6, 1979). p.p. 55-57.
- \_\_\_\_\_, "De las afinidades electivas".- No. 149, (sept. 9, 1979).
- \_\_\_\_\_, "¿Quieres que te lo cuente otra vez?".- No. 151, (sept. 24, 1979). p.p. 59-60.
- \_\_\_\_\_, "Moncayo: feria y danza".- No. 153, (oct. 8, 1979). p.p. 52-53.
- \_\_\_\_\_, "Concierto para orquesta".- No. 154, (oct. 15, 1979). p.p. 53-54.
- \_\_\_\_\_, "Tres pequeñas liturgias".- No. 155, (oct. 22, 1979). p.p. 58-59.
- \_\_\_\_\_, "El redescubrimiento de Silvestre Revueltas".- No. 166, (enero 7, 1980). p.p. 54-56.
- \_\_\_\_\_, "Fronteras: partitura medular".- No. 168, (enero 21, 1980). p.p. 53-54.
- \_\_\_\_\_, "Contra las cucurucas".- No. 172, (feb. 18, 1980). p.p. 53-55.
- \_\_\_\_\_, "1981 = Bartok".- No. 174, (marzo 3, 1980). p.p. 49-50.
- \_\_\_\_\_, "De los textos de Copland".- No. 175, (marzo 10, 1980). p.p. 50-53.
- \_\_\_\_\_, "El incendio sinfónico de la esfera celeste".- No. 194, (jul. 21, 1980). p.p. 49-50.
- \_\_\_\_\_, "Silvestre Revueltas: broma, humor, albur".- No. 197, (agosto 11, 1980) p.p. 52-53.
- \_\_\_\_\_, "Una nítida música nocturna".- No. 198, (agosto 18, 1980) p. 58.
- \_\_\_\_\_, "Halffter, marinero en tierra".- No. 200, (sept. 1, 1980). p.p. 47-49.
- \_\_\_\_\_, "La güereja va a la ópera".- No. 201, (sept. 8, 1980). p.p. 51-53.

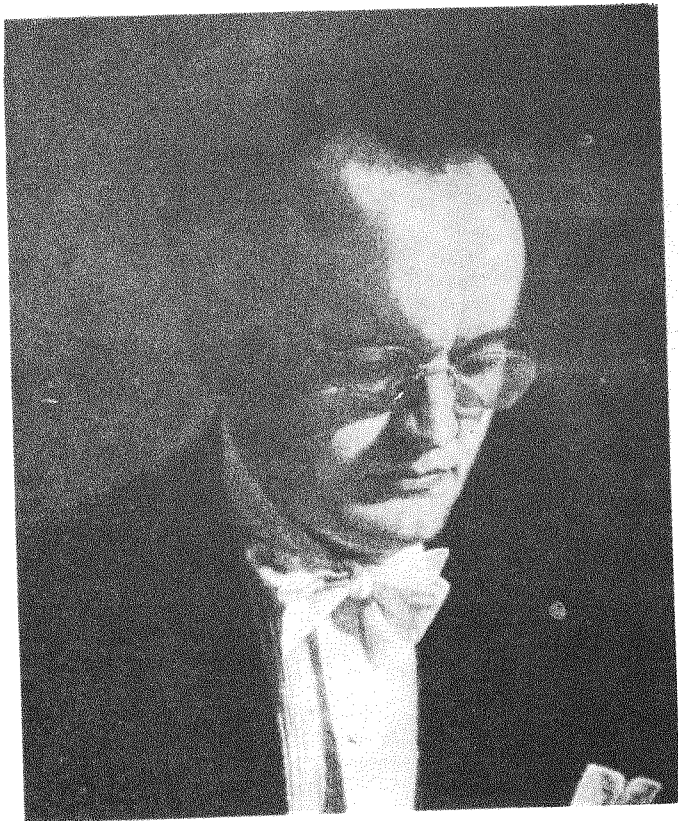


Candelario Huízar.

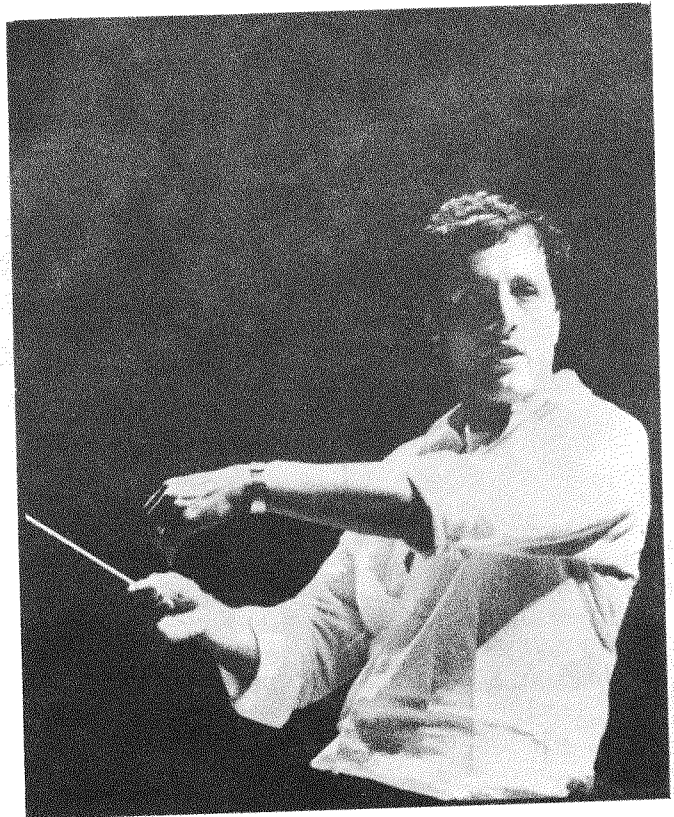


Héctor Quintanar.

- \_\_\_\_\_, "Una música íntima no cesa ...".- No. 206, (oct. 13, 1980). p.p. 49-52.
- \_\_\_\_\_, "Cartas de relación".- No. 208, (oct. 28, 1980) p.p. 49-51.
- \_\_\_\_\_, "Cartas de relación II".- No. 211, (nov. 17, 1980). p.p. 51-52.
- \_\_\_\_\_, "Cartas de relación III".- No. 212, (nov. 24, 1980). p.p. 50-52.
- \_\_\_\_\_, "Yo pecador".- No. 219, (enero 12, 1981). p.p. 51-53.
- \_\_\_\_\_, "Sol redondo y colorado".- No. 220, enero 19, 1981). p.p. 49-50.
- \_\_\_\_\_, "A todísima la musiquísima de santísima".- No. 223, (feb. 9, 1981). p.p. 49-51.
- \_\_\_\_\_, "La multiplicación de la primavera".- No. 234, (abr. 27, 1981). p.p. 50-52.
- \_\_\_\_\_, "La Filarmónica en el país de las maravillas".- No. 236, (mayo 11, 1981). p.p. 53-54.
- \_\_\_\_\_, "Yaunque me agarre la migra ...".- No. 239, (jun. 1, 1981). p.p. 49-51.
- \_\_\_\_\_, "Arqueología sentimental".- No. 242, (jun. 22, 1981). p.p. 49-51.
- \_\_\_\_\_, "Bernal Jiménez, Miguel: una ínclita tristeza reaccionaria I".- No. 244, (jul. 6, 1981). p.p. 49-50.
- \_\_\_\_\_, "Bernal Jiménez, Miguel: una ínclita tristeza reaccionaria II".- No. 245, (jul. 13, 1981). p.p. 50-52.
- \_\_\_\_\_, "Fuego Nuevo".- No. 249, (agosto 10, 1981). p.p. 50-53.
- \_\_\_\_\_, "Este canto que nace o un (latino) americano en París".- No. 250, (agosto 17, 1981). p.p. 52-54.
- \_\_\_\_\_, "De repente en el verano ...".- No. 253, (sept. 7, 1981). p.p. 50-51.
- \_\_\_\_\_, "Revueltas: *La noche de los mayas*".- No. 258, (oct. 12, 1981). p.p. 52-53.
- \_\_\_\_\_, "Este otoño en Varsovia. I".- No. 259, (oct. 19, 1981). p.p. 50-51.
- \_\_\_\_\_, "En la más honda música de selva".- No. 262, (nov. 9, 1981). p.p. 51-52.
- \_\_\_\_\_, "Astronomía hermética".- No. 268, (dic. 21, 1981). p.p. 49-51.
- \_\_\_\_\_, "En las líneas de su mano: Kodaly, Ponce, Szymanowski, Stravinski (1982)".- No. 270, (enero 4, 1982). p.p. 55-57.
- \_\_\_\_\_, "En las líneas de su mano (1982) II".- No. 271, (enero 11, 1982). p.p. 52-53.
- \_\_\_\_\_, "El canto de la ciudad".- No. 277, (feb. 22, 1982). p.p. 50-51.
- \_\_\_\_\_, "Como un fresno o una araucaria ...".- No. 279, (marzo 8, 1982). p.p. 51-52.
- \_\_\_\_\_, "Instantáneas mexicanas".- No. 282, (marzo 29, 1982) p.p. 53-55.
- \_\_\_\_\_, "Cuando la mano templada ...".- No. 286, (abr. 26, 1982). p.p. 52-53.
- \_\_\_\_\_, "En las fronteras de la tierra fértil I".- No. 290, (mayo 24, 1982) p.p. 54-55.
- \_\_\_\_\_, "En las fronteras de la tierra estéril. II".- No. 291, (mayo 31, 1982). p.p. 53-56.
- \_\_\_\_\_, "En modo menor".- No. 292, (jun. 7, 1982). p.p. 55-57.
- \_\_\_\_\_, "Oaxaca bien vale un vals. I".- No. 294, (jun. 21, 1982). p.p. 56-57.
- \_\_\_\_\_, "Oaxaca bien vale un vals. II".- No. 295, (jun. 28, 1982) p.p. 56-58.
- \_\_\_\_\_, "Y mi voz quemadura".- No. 300, (agosto 2, 1982). p.p. 57-61.
- \_\_\_\_\_, "En el festival de verano se consagró la primavera".- No. 306, (sept. 13, 1982). p.p. 58-60.
- \_\_\_\_\_, "Una mordaza de hielo ...".- No. 307, (sept. 20, 1982). p.p. 56-59.
- \_\_\_\_\_, "Varia invención".- No. 308, (sept. 27, 1982). p.p. 58-60.
- \_\_\_\_\_, "Lances de amor y fortuna".- No. 309, (oct. 4, 1982). p.p. 55-57.
- \_\_\_\_\_, "...con el ahinco de su voz pretérita".- No. 310, (oct. 11, 1982). p.p. 59-61.
- \_\_\_\_\_, "Y las siluetas morrenas sueñan".- No. 312, (oct. 25, 1982). p.p. 55-57.
- \_\_\_\_\_, "Otro toque de distinción. II".- No. 314, (nov. 8, 1982). p.p. 61-63.
- \_\_\_\_\_, "Recinto y otras imágenes".- No. 315, (nov. 15, 1982). p.p. 54-56.
- \_\_\_\_\_, "Carta (muy) abierta a Enrique Diemecke".-



Miguel Bernal Jiménez.



Eduardo Mata.

- No. 318, (dic. 6, 1982). p.p. 56-57.
- \_\_\_\_\_, "Santa Clos de día, lilo de noche".- No. 321, (dic. 27, 1982). p.p. 57-59.
- \_\_\_\_\_, Huízar, sinfonista".- No. 322, (enero 3, 1983) p.p. 54-57.
- \_\_\_\_\_, "Surco".- No. 326, (enero 31, 1983). p.p. 55-56.
- \_\_\_\_\_, "Saxofón Hernández, Ruperto Tacuche, o Juanita Castro?".-No. 327, (feb. 7, 1983). p.p. 54-58.
- \_\_\_\_\_, "Y mi voz quemadura I" .- No. 329, (feb. 21, 1983) p.p. 53-56.
- \_\_\_\_\_, "Y mi voz quemadura II".- No. 330, (feb. 28, 1983) p.p. 56-58.
- \_\_\_\_\_, Y mi voz quemadura III".- No. 331, (marzo 7, 1983) p. 54-56.
- \_\_\_\_\_, "Y mi voz quemadura IV".-No. 332, (marzo 14, 1983) p.p. 54-56.
- \_\_\_\_\_, "Tres personas verdaderas".-No. 342, (mayo 23, 1983) p.p. 57-58.
- \_\_\_\_\_, "Tierra, canción y danza, Moncayo (1958-1983)".-No. 346, (jun. 20, 1983) p.p. 52-55.
- \_\_\_\_\_, "De simios, pantomima y coroneles".- No. 347, (jun. 27, 1983) p.p. 50-53.
- \_\_\_\_\_, "Ponce de nuevo".- No. 352, (agosto 1, 1983) p.p. 54-56.
- \_\_\_\_\_, "A cuarto meneguante".- No. 354, (agosto 15, 1983) p.p. 53-56.
- \_\_\_\_\_, "Los tres grandes".- No. 355, (agosto 22, 1983) p.p. 54-55.
- \_\_\_\_\_, "Al través del espejo I: conversación con Luise Varese".- No. 361, (oct. 3, 1983). p.p. 56-58.
- \_\_\_\_\_, "Sobre esferas, letras y ángeles. I".-No. 363, (oct. 17, 1983) p.p. 56-58.
- \_\_\_\_\_, "Sobre esferas, letras y ángeles. II".- No. 364, (oct. 24, 1983), p.p. 55-56.
- \_\_\_\_\_, "Venezuelamía. I".- No. 374, (enero 2, 1984). p.p. 54-58.
- \_\_\_\_\_, "Estos años felices. I".- No. 378, (enero 30, 1984). p.p. 54-55.
- \_\_\_\_\_, "Estos años felices. III".- No. 379, (feb. 6, 1984). p.p. 54-56.
- \_\_\_\_\_, "Estos años felices. II".- No. 380, (feb. 13, 1984). p. 56.
- \_\_\_\_\_, ¿Dónde vas Julián Carrillo?.- No. 381, (feb. 20, 1984). p.p. 58-60.
- \_\_\_\_\_, "Villanueva: viento que rima ...".- No. 382, (feb. 27, 1984). p.p. 54-56.
- \_\_\_\_\_, "Sobreviviendo".- No. 383, (marzo 5, 1984). p.p. 57-58.
- \_\_\_\_\_, "Sobreviviendo. II".- No. 384, (marzo 12, 1984). p.p. 53-54.
- \_\_\_\_\_, "Ni baile ni máscaras".-No. 385, (marzo 19, 1984). p.p. 57-58.
- \_\_\_\_\_, "... agudo era el son de las flautas".- No. 397, (jun. 11, 1984). p.p. 57-58.
- \_\_\_\_\_, "... agudo era el son de las flautas".- No. 398, (jun. 18, 1984). p.p. 54-57.
- \_\_\_\_\_, "Villanueva: viento que rima II".- No. 402, (jul. 16, 1984) p.p. 53-54.
- \_\_\_\_\_, "Villanueva: viento que rima III".- No. 403, (jul. 23, 1984) p.p. 53-56.
- \_\_\_\_\_, "Rafael Elizondo: 1930-1984".- No. 408, (agosto 27, 1984) p.p. 56-59.
- \_\_\_\_\_, "Heurística: el arte de la invención".-No. 421, (nov. 26, 1984) p.p. 55-56.
- \_\_\_\_\_, "Elogio de los nuestros".- No. 423, (dic. 10, 1984) p.p. 57-59.
- \_\_\_\_\_, "Regalo de reyes".- No. 428, (enero 14, 1985) p.p. 56-59.
- \_\_\_\_\_, "Primavera potosina".- No. 449, (jun. 10, 1985) p.p. 52-53.
- \_\_\_\_\_, "Primavera potosina II".- No. 450, (jun. 17, 1985) p.p. 54-56.
- \_\_\_\_\_, "Primavera potosina III".- No. 451, (jun. 24, 1985) p.p. 55-59.
- \_\_\_\_\_, "Tientas y diferencias".-No. 480, (enero 13, 1986). p.p. 56-57.
- \_\_\_\_\_, "Dos de cal" .- No. 488, (marzo 10, 1986) p.p. 55-57.
- \_\_\_\_\_, "Sinfonía India: 1936-1986".- No. 498, (mayo 19, 1986) p. 51.
- \_\_\_\_\_, "Del libro de las revelaciones".- No. 499, (mayo 26, 1986). p.p. 49-50.
- \_\_\_\_\_, "Piedra de sol".-No. 501, (jun. 9, 1986) p.p. 48-50.
- \_\_\_\_\_, "Hoy como nunca (I) Manuel Enríquez : 1926-1986".- No. 502,



Carlos Jiménez Mabarak.

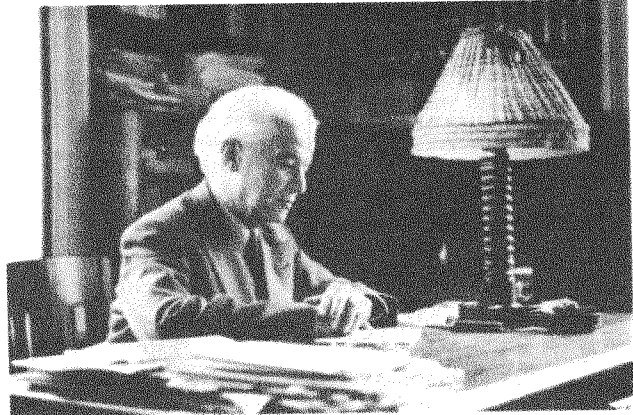


Carlos Chávez.

- (jun. 16, 1986). p.p. 49-51.
- \_\_\_\_\_, "Hoy como nunca (II), Manuel Enríquez: 1926-1986".- No. 503, (jun. 23, 1986) p. 49.
- \_\_\_\_\_, "No hay más presente que el de ahora. Manuel Enríquez: 1926-1986. III".- No. 504, (jun. 30, 1986) p.p. 52-54.
- \_\_\_\_\_, "Eduardo Soto: ... el sollozar de tus mitologías".- No. 505, (jul. 7, 1986) p. 55.
- \_\_\_\_\_, "Hugo, Paco y Luis".- No. 506, (jul. 14, 1986). p.p. 54-56.
- \_\_\_\_\_, "... de mí, de él y de nosotros tres".- No. 507, (jul. 21, 1986) p.p. 58-60.
- \_\_\_\_\_, "Concordancia entre género, modo y tiempo".- No. 508, (jul. 28, 1986). p.p. 54-56.
- \_\_\_\_\_, "Otra voz, otro ámbito: Jorge Córdoba.- I".- No. 515, (sept. 15, 1986). p.p. 51-53.
- \_\_\_\_\_, "Otra voz, otro ámbito: Jorge Córdoba. II".- No. 516, (sept. 22, 1986) p.p. 50-51.
- \_\_\_\_\_, "Certidumbre".- No. 521, (octubre 27, 1986). p.p. 54-55.
- \_\_\_\_\_, "Soto y Alvarez del Toro: ambas imágenes (I)".- No. 523, (nov. 10, 1986). p.p. 55-57.
- \_\_\_\_\_, "Soto y Alvarez del Toro: ambas imágenes (II)".- No. 524, (nov. 17, 1986). p.p. 53-54.
- \_\_\_\_\_, "Moncayo y Villaurrutia: *La mulata I*".- No. 525, (nov. 24, 1986) p.p. 54-56.
- \_\_\_\_\_, "Villaurrutia y Moncayo: *La mulata II*".- No. 526, (dic. 1, 1986) p.p. 53-56.
- \_\_\_\_\_, "Moncayo y Villaurrutia: *La mulata III*".- No. 527, (dic. 8, 1986) p.p. 54-55.
- \_\_\_\_\_, "Moncayo y Villaurrutia: *La mulata IV*".- No. 528, (dic. 15, 1986). p.p. 53-54.



Manuel Enríquez.



Manuel M. Ponce.

## Indice de compositores mexicanos

- ADOMIAN, Lan.- 342.  
 ALCALA, Macedonio.- 294, 295.  
 ALCAZAR, Miguel.- 310.  
 ALVAREZ DEL TORO, Federico.- 279, 523, 524, 347, 450, 451.  
 BERNAL JIMENEZ, Miguel.- 3, 224, 236, 239, 244, 245, 321, 383.  
 BACA LOBERA, Ignacio.- 342.  
 CAMPA, Gustavo E.- 382  
 CAMPOS, Rubén M.- 175.  
 CARRILLO, Julián.- 381.  
 CASTRO, Ricardo.- 342, 382.  
 CATAN, Daniel.- 201, 306, 310, 385.  
 CHAVEZ, Carlos.- 2, 96, 98, 104, 105, 149, 175, 211, 219, 220, 250, 270, 300, 327, 329, 330, 331, 332, 355, 382, 421, 498, 501.  
 CORDOBA, Jorge.- 516.  
 CORTEZ, Luis Jaime.- 480.  
 COSIO, Raúl.- 117, 384.  
 DELGADO, Eugenio.- 290.  
 ELIAS, Manuel de.- 309, 507.  
 ELIZONDO, Rafael.- 408, 450.  
 ENRIQUEZ, Manuel.- 18, 38, 55, 60, 68, 104, 212, 282, 295, 306, 308, 314, 315, 338, 354, 374, 378, 397, 423, 428, 299, 502, 503, 504, 521.  
 ESTRADA, Julio.- 36, 101, 109, 155, 208, 250, 259.  
 GALINDO, Blas.- 62, 68, 92, 253, 286, 423.  
 GUTIERREZ HERAS, Joaquín.- 220, 488.  
 HALFFTER, Rodolfo.- 3, 5, 38, 61, 68, 104, 121, 155, 200, 211, 378, 379, 380.  
 HELLMER, José Raúl.- 262.  
 HERNANDEZ MONCADA, Eduardo.- 174, 242.  
 HERREJON, Juan.- 291.  
 HERRERA DE LA FUENTE, Luis.- 36, 141, 142, 168, 186, 382, 506.  
 HUIZAR, Candelario.- 126, 144, 234, 253, 322, 326, 354.  
 IBARRA, Federico.- 22, 61, 78, 128, 142, 212, 310, 312, 318, 342.  
 JIMENEZ MABARAK, Carlos.- 22, 60, 277, 310.  
 KURI ALDANA, Mario.- 121.  
 LADRON DE GUEVARA, Raúl.- 286.  
 LAVALLE, Armando.- 121.  
 LAVISTA, Mario.- 22, 43, 60, 78, 198, 208, 212, 232, 268, 291, 308, 315, 318, 380, 397, 506, 508.  
 MARIN, Eduardo.- 155, 164.  
 MARISCAL, Juan León.- 294, 295, 318.  
 MARQUEZ, Arturo.- 451, 507.  
 MONCAYO, José Pablo.- 1, 85, 153, 194, 239, 337, 346, 355, 525, 526, 527, 528.  
 NAVARRO, Antonio.- 337, 449, 450.  
 NUNEZ, Francisco.- 51, 61, 154, 201, 291.  
 PAVON, Raúl.- 508.  
 PONCE, Manuel M.- 3, 6, 83, 206, 270, 271, 282, 286, 290, 292, 306, 352.  
 QUINTANAR, Héctor.- 12, 124, 126, 151, 172, 212, 234, 250, 306, 508.  
 RAMIREZ, Rodolfo.- 337, 338, 451.  
 REVUELTAS, Silvestre.- 3, 8, 166, 175, 197, 219, 239, 250, 258, 315, 327, 338, 355, 361.  
 RODRIGUEZ, Marcela.- 249, 450, 451, 488.  
 ROJO CAMA, Vicente.- 508.  
 ROLON, José.- 206.  
 RUSSEK, Antonio.- 347, 398, 508.  
 SANDI, Luis.- 286, 347, 527.  
 SAVIN, Francisco.- 111, 212, 268, 523.  
 SOTO MILLAN, Eduardo.- 208, 451, 505, 523, 524.  
 URRETA, Alicia.- 61, 155, 211, 212, 223, 268, 337, 354, 363, 364, 372, 378, 450, 488, 507.  
 VAZQUEZ, Lilia.- 290, 308.  
 VELAZQUEZ, Leonardo.- 347.  
 VILLANUEVA, Felipe.- 382.- 402, 403

# Publicaciones recientes

## REVISTAS

### HETEROFONÍA

Juan José Escorza, ed. No. 106 (enero-junio 1992).

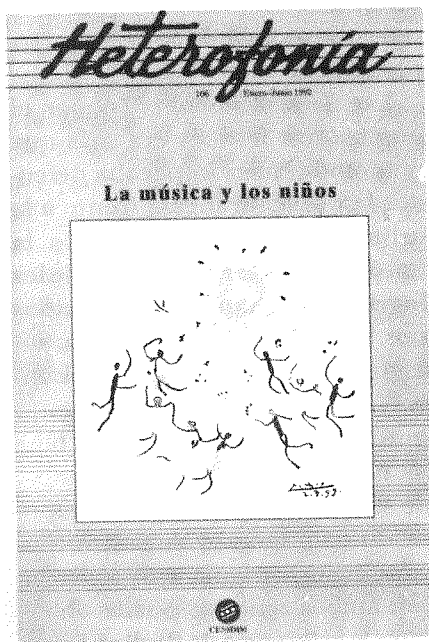
México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1992. 73 p.: il.; 26 cm.

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

Incluye partituras.

ISSN: 0018-1137.

Contenido: "La música que crean los niños"/María Luisa Cortinas, pp. 4-7.- "Improvisaciones de niños de tres a seis años"/Mario Stern, pp. 8-11.- "La educación musical infantil represiva"/Radko Tichavsky, pp. 12-15.- La música popular, los niños y la música infantil/Pepe Frank, pp. 16-19.- "Cómo entregar a los niños nuestras canciones"/Valentín Rincón, pp. 20-23.- "Cantar, tocar y jugar: Lo cantautores de música infantil en México"/Julio Gullco, pp. 24-34.- Documentos: "José Mariano Elizaga, niño prodigio", pp. 36-37.- Música: "El



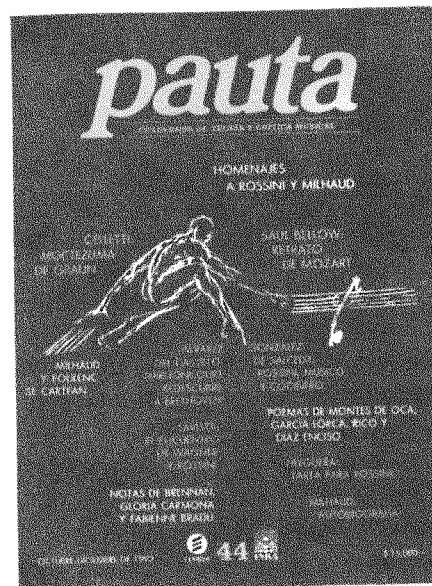
baile de los niños: Eustaquio (Schottisch)";- *Enriqueta* (mazurka); *Carlota* (polka); *Julio* (vals); *Lupe* (marcha); *María* (danza) (partituras)/Melesio Morales, pp. 40-51.- *Danza del sarampión* (partitura)/Manuel M. Ponce, pp. 52-53.- Notas y reseñas: "Conciertos en México y Zacatecas de los niños de ARTENE"/César Tort, pp. 56-57.- "Los niños y la música contemporánea"/Ana Lara, pp. 58-59.- "La Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez"/Alma Bello, p. 60.- "La cajita de Musicante"/Alma Bello, p. 61.- "XELA, en sus primeros cincuenta años"/Héctor Manuel Romero, pp. 62-64.

### PAUTA

Cuadernos de teoría y crítica musical/Mario Lavista, ed. Vol. XI, No. 44 (octubre-diciembre 1992).- México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1993. 120 p.: il.; 19 cms.

Incluye notas sobre publicaciones y grabaciones recientes.

Contenido: "Cartas de Gioacchino" pp. 5-10.- "Rossini: músico y cocinero"/Eduardo González de Salceda, pp. 11-24.- "Rossini"/Paul Henry Lang, pp. 25-32.- "El encuentro de Rossini y Wagner"/Mario Lavista, pp. 33-35.- "Tanta para Rossini"/Luis Ignacio Helguera, pp. 36-40.- "Fondo irreal" (poema)/Marco Antonio Montes de Oca, pp. 41.- "El acertijo de la personalidad de Mozart"/Saul Bellow, pp. 42-55.- "Elegía del silencio" (poema)/Federico García Lorca, pp. 56-58.- "El poder de la resurrección de Harnoncourt" (sobre su versión de las sinfonías de Beethoven)/Fernando Álvarez del Castillo a., pp. 57-69.- "Dos poemas"/Roberto Rico, pp. 70-71.- "El Moc-



tezuma de Karl Heinrich Graun"/Rodolfo Celletti, pp. 72-79.- "Una canción para Louis"/Adriana Díaz Enciso, pp. 80-81.- "100 años de Milhaud"/Luis Ignacio Helguera, pp. 82-83.- "Autobiografía" (fragmentos)/Darius Milhaud, pp. 84-89.- "Correspondencia entre Milhaud y Poulanc".- pp. 90-100.-

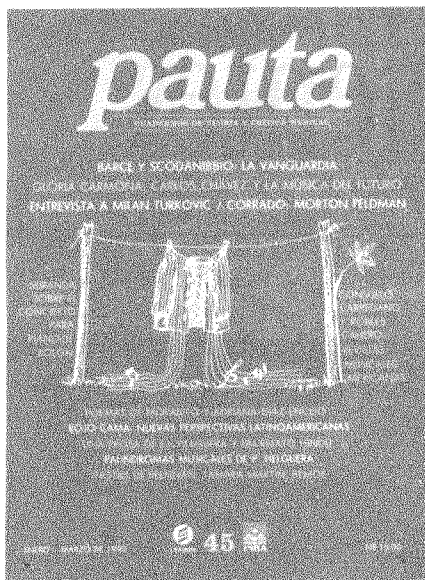
### PAUTA

Cuadernos de teoría y crítica musical/Mario Lavista, ed. Vol. XII, No. 45 (enero-marzo 1993). México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1993.

94 p.: il.; 19 cm.

Incluye notas sobre publicaciones y grabaciones recientes.

Contenido: "Carlos Chávez y la música del futuro"/Gloria Carmona, pp. 5-18.- "Canto" (poema)/Fabio Morábito, p. 19.- "Revista Musical de México (1919-20): La primera revista musical moderna"/José Antonio Robles Cahero, pp. 20-26.- "Nuestra Música, 40 años después"/Consuelo Carredano, pp. 27-35.- "Función cancelada" (poema)/Adriana Díaz Enciso,



pp. 36-37.- "Gusto: ¿El compositor se pone los lentes? Algunas aclaraciones sobre el concierto para piano y orquesta de José Rolón"/Ricardo Miranda, pp. 38-41.- "Nuevas perspectivas latinoamericanas"/Vicente Rojo Cama, pp. 42-44.- "15 palindromas musicales"/Pablo Helguera, p. 45.- "Primo Fagotto: entrevista con Milán Turkovic"/Juan Arturo Brennan, pp. 46-50.- "Réverie" (poema)/Luis Ignacio Helguera, p. 51.- "La vanguardia y yo"/Ramón Barce, pp. 52-62.- "El prisionero"/(Anthony de Mello), p. 63.- "Piano (three hands) de Morton Feldman: un análisis y sus contornos"/Omar Conrado, pp. 64-73.

## GRABACIONES

### MÚSICA MEXICANA

(Gustavo E. Campa; Manuel M. Ponce; Carlos Chávez y Rodolfo Halffter).- Cuarteto Latinoamericano.- México: CNCA, UNAM, INBA, CENIDIM, 1993. (Serie Siglo XX, Vol. IX). (CD-SONOPRESS - 31056).

Adiez años de su creación, el Cuarteto Latinoamericano representa hoy una voz única en el ámbito internacional difundiendo la creación musical de América Latina en tres continentes.

Considerado por *Houston Chronicle* como "uno de los mejores cuartetos que hayamos oído en años" y como poseedor de "un ins-

tinto que definitivamente lo sitúa en la primera división de los cuartetos de cuerdas" por *The Times* de Londres, le fue otorgado en 1983 el premio anual de la Asociación Mexicana de Críticos.

El Cuarteto Latinoamericano realiza con regularidad giras por Europa, Norteamérica y América Latina. Entre los festivales internacionales en los que ha actuado, destacan entre otros el ISCM en Oslo, la Session Musicale Internationale en Grenoble, El Kerkrade Festival en Holanda, el Festival Miami, y los de Morelia, Cervantino y Centro Histórico en México. Es además cuarteto residente del Festival de Música de Cámara de San Miguel Allende. Como complemento a sus conciertos, ha grabado numerosos programas para estaciones de radio y televisión de los Estados Unidos, Europa y Japón.

Su producción discográfica incluye más de una docena de discos con música de compositores latinoamericanos tales como Revueeltas, Villalobos, Ginastera, Orbón, Lavista y Enríquez entre otros. También ha grabado música de compositores europeos tales como Ravel, Grieg, Rodoin y Puccini. En 1989 el *New York Times* seleccionó su primer disco compacto (ELAN 2218) como uno de los mejores del año. Actualmente realizan un intenso trabajo de grabación para el sello New Albion, de San Francisco.

Como Solistas de México, en colaboración y bajo la dirección de Eduardo Mata, los miembros del Cuarteto Latinoamericano han grabado los seis conciertos de Brandemburgo de Bach, y realizan frecuentemente giras internacionales.

Por su contribución a la vida cultural de las ciudades de Pittsburgh y Toronto, sus respectivos alcaldes le rindieron honores en noviembre y diciembre de 1991, mediante sendas declaraciones de "Día del Cuarteto Latinoamericano" en ambas ciudades.

Entre los artistas invitados que han actuado con el cuarteto, figuran el violoncellista Janos Starker, el flautista Julius Baker y el guitarrista Narciso Yepes.

El Cuarteto Latinoamericano ha jugado un papel decisivo en la formación de una nueva generación de músicos en México. Además sus miembros han impartido clases maestras en las universidades de Indiana, Milwaukee, California y Miami. Desde 1987, el Cuarteto Latinoamericano es residente en la Universidad de Carnegie Mellon en Pittsburgh, y divide su tiempo entre esa ciudad y la ciudad de México.

Gustavo E. Campa (1863-1934), compositor, pedagogo y notable crítico musical, fue una de las figuras centrales de la música del periodo porfirista, al lado de Ricardo Castro y de Felipe Villanueva. Fue director del Conservatorio Nacional y maestro de varias generaciones; entre sus discípulos se destacan especialmente Alfonso de Elías y Candelario Huízar. Estudió con Julio Ituarte, Felipe Larios y Melesio Morales. Publicó la *Gaceta Musical* y varios libros de crítica. No murió joven, como Castro y Villanueva, pero se integró débilmente al profundo proceso de renovación musical y estético emprendido por la generación de sus alumnos.

La información que tenemos de su obra es escasa: no existe todavía un catálogo. Las partituras que editó en vida permanecen dispersas en archivos y bibliotecas y no hay ediciones modernas. Esta es la primera grabación de Campa, el primer paso para conocerlo (hay una sola excepción que no sirve referir pues es asunto de coleccionistas).

Las *Trois Miniatures* (poner el nombre en francés era más que una moda, pues implicaba defender la música francesa frente a la influencia predominante de la música italiana: Este fue uno de los logros importantes conseguidos por la generación de Campa, un logro que defendió una significativa renovación del pensamiento musical en México), son una buena muestra de la obra de Campa, de sus procedimientos de composición en general y de su concepción de la armonía en particular (en ambos sentidos puede observarse la influencia de Berlioz, Saint-

Saéns y Massenet, tres de sus autores más admirados).

El *Trío* de Manuel M. Ponce fue escrito en 1943, en plena madurez creativa. Es un año muy productivo para Ponce, pues escribe también su *Concierto para Violín y Orquesta*, que estrenará ese mismo año Henryk Szeryng.

De Ponce tampoco existe un catálogo exhaustivo, pero podemos estar seguros de que la música de cámara fue para él de gran importancia. Escribió tres sonatas: para violín y piano, para violoncello y piano y para violín y viola, respectivamente. También un cuarteto de cuerdas y uno más al que se agrega una voz. Además, están por supuesto sus canciones y su música para guitarra. Ponce es, paradójicamente, un autor que aún estamos por descubrir. La grabación de su *Trío* es ahora una importante contribución.

De Carlos Chávez poco puede decirse en unas cuantas líneas, pues se trata de uno de nuestros compositores mejor conocidos. Aunque eso da también lugar a muchos equívocos, pues sabemos más del anecdotario que de las obras.

El *Cuarteto I*, fechado de agosto de 1921, es la obra que mejor resu-

me su etapa juvenil. Con ella se cierra su etapa formativa. Ella define el ámbito de sus intereses y empieza a expresarse con una voz propia. Ya encontramos aquí algunos rasgos indudables de madurez, entre los que pueden observarse fragmentos de un diatonismo muy de Carlos Chávez, aunque aún es perceptible un discurso armónico de filiación romántica. El tratamiento rítmico es audaz y ya característico.

Consta de cuatro movimientos: un *Allegro* juvenil y despreocupado, un *Adagio* que deja entrever el talento crítico de Chávez, un *Vivo* que es un auténtico *scherzo* frenético y pujante, y finalmente, un *Sostenuto* de breves dimensiones (es este último movimiento), en muchos sentidos, el mejor logrado por su claridad y sencillez de factura y por su indudable fuerza poética).

De los *Ocho tientos* para cuarteto de cuerdas hay que empezar por señalar que se trata de una de las obras maestras de Rodolfo Halffter, en la que se reúnen de manera admirable los principales elementos de su estilo. El mismo autor nos ofrece la más exacta descripción de la obra:

La obra tiento se usó en España, desde principios del siglo XVI hasta el XVIII, para denominar un género de música instrumental muy semejante al *ricercar* italiano. Luis de Milán, en su obra *El maestro* (1535), dice que son "Fantasías... que muestran una música, la cual es como un 'tentar' la vihuela a consonancias mezcladas con redobles...".

Tiento viene, pues, de tentar, y tentar, según el Diccionario de la Real Academia Española, significa, entre otras cosas, probar o experimentar.

Ateniéndonos a esta última acepción de la palabra, mi obra *Tientos* (o "Fantasías") constituye una serie de ocho pruebas o experimentos, muy breves, en lo que trato de inyectar una nueva vida a los procedimientos de composición usados por mí en los comienzos de mi carrera. Trato, además, de oponerme entre sí, en rápida sucesión, fuertes contrastes de color —especie de calidoscopio tímbrico—, mediante el uso de diversas posibilidades de producir sonido en los instrumentos de arco.

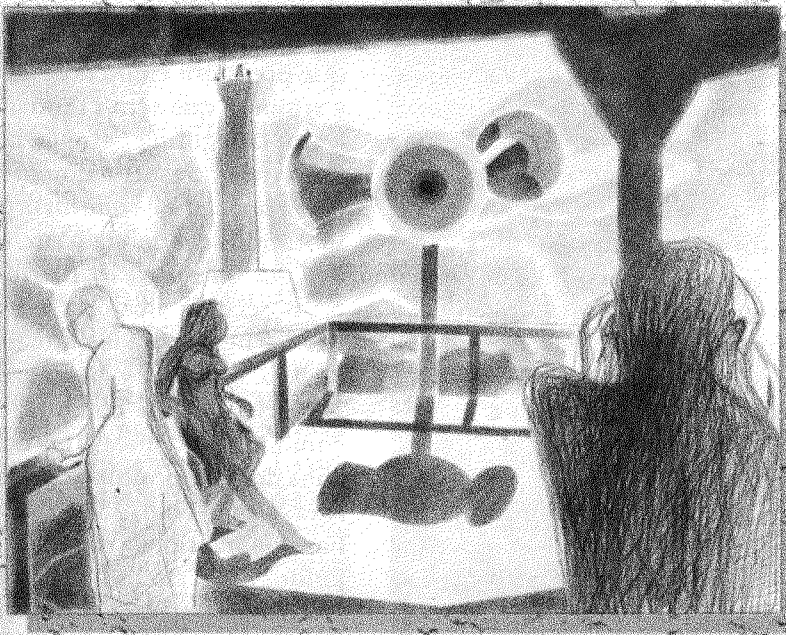
A la cabeza de mis *Tientos* podría ponerse como epígrafe el siguiente título de un artículo de Schönberg, "On revient toujours", en el que el gran artista, inventor de la música serial, confiesa que, en el atardecer de su vida, se ha rendido a veces al impulso de escribir música tonal; como por ejemplo, en su Op. 43.

Así, al componer mis tientos, he vuelto a sentir entusiasmo que me alentó cuando, antes de cumplir los treinta años de edad, solía expresarme en un lenguaje politonal, en el que las superposiciones de tonalidades producen, a menudo, sonoridades ásperas y agresivas, las cuales, para mí no carecen de encanto.

El *Cuarteto* de Manuel de Elías escrito en 1967, fue un encargo del Departamento de música de la UNAM. Estuvo perdida muchos años, pero el autor lo reconstruyó a partir de apuntes y se estrenó finalmente en el Foro Internacional de Música Nueva en 1990. Muestra de manera muy lúcida una gran admiración por la obra de Alban Berg. La forma funciona

MÚSICA MEXICANA

GUARTETO LATINOAMERICANO



SERIE SIGLO XX

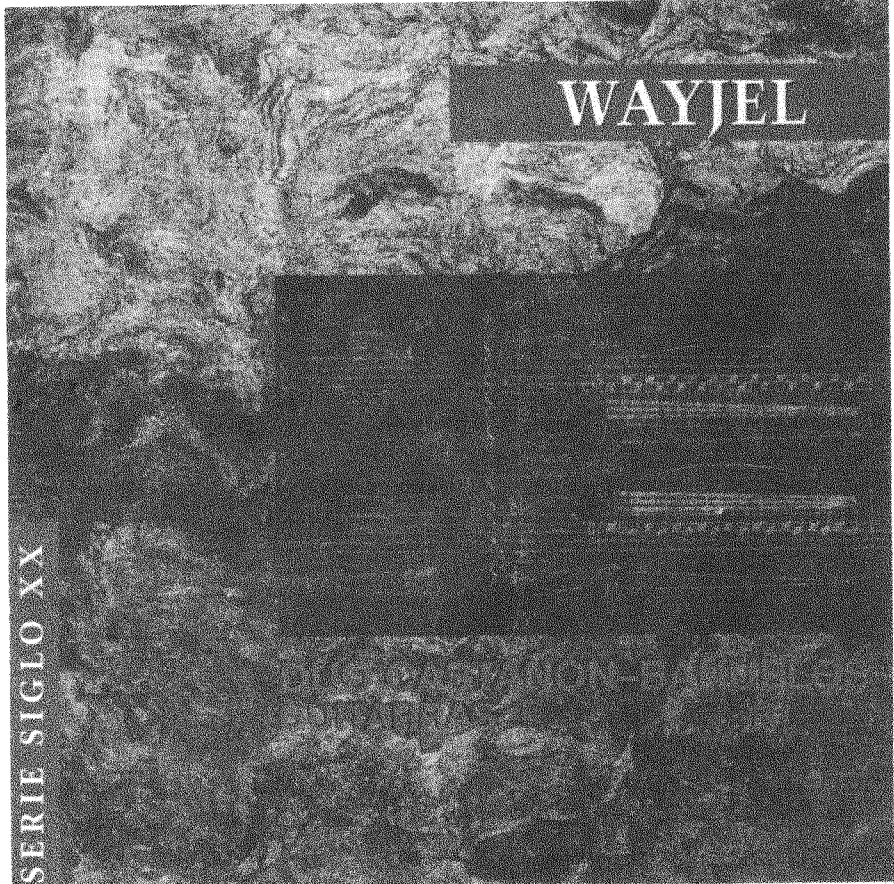
como espejo, igual que la *Suite Lírica*. Hay también una gran búsqueda de recursos instrumentales. Se estructura a través de un pensamiento serial que, otra vez, como en el caso de Alban Berg, no implica una negación del lirismo sino su punto de partida, su origen natural y prolífico. LUIS JAIME CORTEZ



**WAYJEL. MÚSICA PARA DOS GUITARRAS**

Dúo Castañón-Bañuelos. México: CNCA, UNAM, INBA, CENIDIM, 1993. (Serie Siglo XX, Vol. VII).

El Dúo Castañón-Bañuelos se encuentra ya en su segunda década de trabajo ininterrumpido, y en el transcurso de todos estos años se ha convertido en uno de los grupos de mayor importancia en el campo de la difusión y promoción de la música contemporánea. Sin embargo, la música de hoy no es la única materia de estudio y trabajo para el Dúo, y su interés por los sonidos de hoy no excluye una actitud abierta y hacia otras manifestaciones musicales. Así, Margarita Castañón y Federico Bañuelos se adaptan con la misma facilidad a una sola silla y una sola guitarra para tocar *My Lord Chamberlain's Galliard* de John Dowland, que al complejo proceso de interacción con la cinta magnetofónica y los procesos electrónicos. Asimismo, son conocedores profundos de las técnicas tradicionales de interpretación de la música antigua, aprendidas con Junghaenel, Kuijken Van Puijenbroek y Van Immersel, pero también han logrado dominar los más nuevos modos de producción sonora de la guitarra, participando con ello en una importante vertiente del renacimiento instrumental que es materia primordial del oficio musical de hoy. Este eclecticismo técnico e interpretativo del Dúo Castañón-Bañuelos se refleja también en la amplitud de su repertorio y, particularmente, en el amplio rango de música mexicana que han contribuido a crear. Una buena muestra del importante papel que el Dúo tiene en el panora-



ma actual de nuestra música es el hecho de que todas las obras contenidas en este disco han sido compuestas especialmente para ellos y estrenadas en importantes foros nacionales e internacionales.

Tres de las piezas aquí presentes, las de Tamez, García de León y Lavista, se estrenaron en el Teatro de la Villa de Madrid en noviembre de 1980 en el marco del VII Festival Mexicano de Música Contemporánea. Entre las obras mexicanas que sintetizan exitosamente los lenguajes populares y las formas rigurosas, *Percusión* es una de las más atractivas y logradas. En ella, Gerardo Tamez funde sabiamente algunos elementos musicales afroantillanos con la dinámica musical de la Tierra Caliente de Michoacán. He aquí los dos elementos que dan a la obra su sabor y su título: la percusión y el son. Al cacheteo de la caja de la guitarra, análogo al modo de percutir el arpa michoacana, se une una especial sensibilidad del compositor para explotar una gran variedad tímbrica en el instrumento, no sólo en las cuerdas sino también en las diversas partes de la caja, maderas

que cantan con voces individuales. Todo ello, envuelto en un pulso insistente de 10/8 que da a *Percusión* un especial movimiento, que por momentos se vuelve hipnótico y subyugante. En el *Preludio y son* de Ernesto García de León se da una síntesis expresiva similar a la de la obra de Tamez. El *Preludio* es de construcción aleatoria, a base de módulos intercambiables, rítmicos libres y escritura gráfica, y es un antecedente orgánico del *Son*, ya que prefigura elementos de ritmo y armonía que serán fundamentales en la segunda parte de la obra. El *Son* mismo está totalmente escrito, en un lenguaje que incorpora el sentir musical de Veracruz, estado del que el autor es nativo. Una breve sección aleatoria a la mitad del *Son* nos lleva a la parte final de la obra, enérgica y extrovertida.

Mario Lavista compuso *Cante* como un homenaje a los ochenta años del compositor Rodolfo Halffter (1900-1988). Si en el título hay una referencia directa al cante jondo, lo cierto es que la obra es flamenca en su esencia, más no en contenido explícito. Los temas de *Cante* están contruidos sobre los

equivalentes musicales de las letras H-A-F-F-E del apellido del compositor homenajeado, y son tratados por Lavista de una manera kaleidoscópica, lenta y expansiva. La primera parte de la obra se caracteriza por una propuesta rítmica en la que las guitarras están siempre a contratiempo. En la segunda parte de *Cante*, Lavista trabaja exclusivamente a base de armónicos, procedimiento que habría que emplear de nuevo en 1984 en su obra *Reflejos de la noche* para cuarteto de cuerdas. Austera, rigurosa y de una notable economía de medios, *Cante* es una pieza etérea y contemplativa que se desvanece lentamente hasta desaparecer.

*Poemario*, de Manuel Enríquez, es una obra notable por el hecho de que se dio a conocer en un importante evento internacional. Fue estrenada en la Primera Reseña de Música Nueva de Macerata, Italia, en 1983, ocasión que sirvió como punto de arranque para muchas de las propuestas que forman parte del renacimiento instrumental que tan esencial es en la expresión de muchos compositores de hoy. En *Poemario*, Enríquez propone una estructura que alterna lo aleatorio con la escritura rigurosa, y en la que es necesaria la participación activa de los ejecutantes. En la tercera sección de la obra, el compositor maneja tiempos muy libres, dilatados, mientras que en la última proporciona módulos intercambiables cuya ejecución debe ser organizada por los instrumentistas.

*Papálotles* la palabra náhuatl que da nombre a la mariposa y es la raíz del título de la obra de Mario Stern. Para la creación de *Papálotzin* el compositor se inspiró en el soberbio espectáculo del santuario natural de la mariposa monarca, situado en Angangueo, Michoacán. Claramente descriptiva, la pieza se divide en tres partes que forman una construcción simétrica. La primera es una descripción de la migración norte-sur de la mariposa monarca, y en ella el trémolo de las guitarras imita el aleteo de la mariposa. La segunda sección de *Papálotzin*, de corte libremente

tonal, es el canto del amor, la música del ritual de apareamiento de la mariposa, y da paso a la tercera parte de la obra que describe la vuelta de la mariposa a las frías latitudes del norte. *Papálotzin* fue estrenada en noviembre de 1985 en el Palacio de Minería de la Ciudad de México.

Federico Alvarez del Toro es uno de los pocos compositores mexicanos que, sin ser abiertamente nacionalistas, buscan un lenguaje musical moderno sin olvidar las raíces riquísimas de nuestras culturas prehispánicas. En esta línea de pensamiento se inserta *Wayjel*, obra cuyo título es la palabra tzotzil para designar al nahual o espíritu animal benigno que según la tradición indígena acompaña por la vida a cada ser humano. Los sonidos de esta pieza intentan ser un medio de contacto con el mundo íntimo, el espíritu mágico, y una vía para el encuentro con el nahual, el animal compañero. Los trémolos y las escalas son elementos fundamentales en *Wayjel*, y son complementados con el empleo de un arco de violín como método de producción sonora y por una pieza de vidrio para obtener efectos simila-

res a los llamados *slide guitar*, que son *glissandi* sobre el diapason del instrumento. La cinta magnetofónica que acompaña a las dos guitarras contiene una oración cantada por un chamán lacandón. A esta voz virtual se suman las voces reales de los guitarristas, que con la enunciación de vocales, gemidos y la palabra nahual en varios idiomas participan en el rito del encuentro con el animal compañero. *Wayjel* fue escrita por encargo de la Universidad Autónoma Metropolitana con motivo de su décimo aniversario y estrenada en junio de 1984 en la Galería Metropolitana de la Ciudad de México. JUAN ARTURO BRENNAN



### CÁRDENAS, ENRÍQUEZ Y PONCE

Filarmónica de Querétaro. Director: Sergio Cárdenas.- México: CNCA, INBA, SACM, 1993. (CD-SONOPRESS-30839).

Contra la idea generalizada de que, al abordar un texto religioso, cualquier compositor pensaría en la elaboración de una cantata con



elementos corales, Sergio Cárdenas ha compuesto su *Salmo 23* como un ciclo de cuatro canciones o *lieder* para soprano y orquesta, partiendo el texto en cuatro fragmentos y construyendo una música *ad hoc* para cada una de ellas de diferente carácter y soluciones sonoras.

La primera, *Jehová es mi pastor*, mantiene una evidente asociación entre el corno inglés y la voz, fenómeno que se presenta de modo similar en las demás canciones. Un encadenamiento de acordes de sonoridades dulces crea el clima propicio a la intención expresiva del texto.

En la segunda canción, *Junto a aguas de reposo*, el texto es expresado en forma de recitado. Lo propiamente cantado lo constituye una vocalización acompañada por el oboe y los violines primeros mientras los violines segundos y las violas tocan un persistente acompañamiento que le otorga una poderosa movilidad rítmico-armónica.

La tercera canción del ciclo, *Aunque ande en valle de sombra*, se inicia con una breve introducción donde resaltan los motivos característicos de la pieza tocados por el oboe y los clarinetes. En el transcurso de la canción se intercalan pequeñas frases en estilo salmódico que enfatizan el espíritu religioso de la obra. La cuarta canción, *Ciertamente el bien y la misericordia*, incluye un largo prelude orquestal, *molto lento*, construido en tres partes: una que apela a los motivos típicos de las canciones anteriores, otra, que es una suerte de *crescendo* orquestal, y una última, que sigue una dinámica inversa, con acordes que rememoran un coral religioso. La última parte retoma elementos de la segunda canción, disolviéndose la música en un acorde sostenido de las cuerdas, de mínima sonoridad.

En la década de los ochenta, de modo paulatino, el lenguaje de Manuel Enríquez fue saliendo del aleatorismo hacia propuestas de escritura más determinadas, sin abandonar por ello las sonoridades que caracterizaron sus piezas más radicales de la década anterior. Y en esta conjunción de aleatorismo controlado y escritura

determinada, Enríquez alcanzó vetas insospechadas que han definido la producción de toda su última época.

El *Concierto para Violonchello* ha sido escrito en 1985, por encargo de Carlos Prieto y consta de dos movimientos. El primero, a su vez, comprende dos secciones de opuesto tratamiento estructural: una primera que sirve de exposición de materiales y que se nos ofrece como un magistral contrapunto tímbrico con fuertes acentos cromáticos. En ella, el chelo solista expone su parte entre dos *tutti* orquestales de amplia sonoridad. La segunda sección está organizada, como es característico en muchas obras de Enríquez, como una suma de eventos al interior de los cuales se conforman texturas de naturaleza aleatoria. Aquí el chelo expresa una suerte de *cadenza* acompañada que desemboca en un *tutti* de rigurosa escritura métrica, a la manera de una reexposición. El segundo movimiento, *Con fantasía*, guarda un estrecho parentesco con la segunda sección del movimiento inicial, especialmente por la sucesión de secciones que contienen materiales aleatorios. Es de notable interés la primera parte en la que se establece un fructífero encuentro entre el chelo solista y las percusiones que derivan en una de las partes más atrayentes de la partitura. Un segundo *tutti* prepara el final vigoroso y contundente de esta espléndida partitura.

Sin ser una obra estrictamente programática, *Chapultepec* encierra sonoridades que nos remiten a escenas que ocurren en el bosque más importante de la Ciudad de México, aunque ellas parecieran surgir del recuerdo. La primera versión de la partitura data de 1922, el estreno sólo ocurrió el 25 de agosto de 1929, cuando Carlos Chávez lo incluyó en la segunda temporada anual de la Orquesta Sinfónica de México. Dos meses más tarde, *Chapultepec* fue estrenada en los Festivales Sinfónicos Iberoamericanos de Barcelona, donde Ponce asistió en representación de la Secretaría de Educación Pública. Posteriormente, el compositor sometió la partitura a revisión y mo-

dificó tanto el orden de los movimientos como sus respectivos títulos. Los originales de *Hora matinal*, *Paseo diurno* y *Plenilunio* fueron sustituidos por *Primavera*, *Nocturno* y *Canto y Danza*. También fue reorquestada quedando lista la versión definitiva en 1934. El 24 de agosto de ese mismo año, Carlos Chávez la dirigió en la temporada de la Orquesta Sinfónica de México.

Cada uno de los movimientos presenta elementos de corte nacionalista: en el primero, el más evocador de los tres, aparece un motivo pentafónico que sugiere la existencia del bosque desde los tiempos prehispánicos; en el *Nocturno* aparece la canción mestiza *Marchita el alma*, a la cual Ponce recurrió en repetidas oportunidades; y en el tercer movimiento se presenta, en primer término, el *Canto de la Malinche* y luego una danza que mezcla elementos indígenas y populares.

El poema sinfónico *Ferial*, compuesto en 1940, es la obra mexicana más ambiciosa de Ponce. Y como de muy pocas de sus obras, el propio compositor nos dejó un texto que revela ambición de plasmar un gran fresco sinfónico que resumiera todas las posibilidades sonoras del país: lo indígena (histórico y contemporáneo de Ponce), lo español, lo mestizo, lo criollo, lo festivo de origen popular y hasta lo vulgar y sentimental.

"En innumerables pueblecitos de México—escribe el compositor—se celebra el día del santo patrono del lugar con festejos populares. Al escribir *Ferial* no me he propuesto otra cosa que conservar en mi música las impresiones de una tarde de feria en un pueblecito cercano a Teotihuacán. He aquí el escenario: la plaza indispensable y la iglesia pequeña y pobre, cerca de una puerta dos indígenas tañen sus chirimías acompañándose con un tambor. Todos los vecinos asisten al acto religioso y los acordes del órgano y el rumor de las plegarias alternan con la vieja melodía de las chirimías. Termina el rezo y el pueblo sale de la iglesia. Regocijo general, bailes, juegos de chicos, silbidos, vendedores, organillos de

boca, guitarras, cohetes. Una murga mezcla su ritmo vulgar a una canción (*Cuiden su vida*). Una marcha de tipo primitivo señala la llegada de los danzantes indios. En el final de la obra se mezclan todos los temas conocidos que evocan la alegría del pueblo entero. Las campañas de la iglesia indican la conclusión de la fiesta, con fuegos artificiales y entusiasmo general".  
AURELIO TELLO



**300 AÑOS DE MÚSICA  
COLONIAL MEXICANA**

Capilla Virreinal de la Nueva España. Director: Aurelio Tello.- México: CNCA, INBA, SACM, 1993. (cd-sonopress-30834).

La Capilla virreinal de la Nueva España está formada por un grupo de cantantes e instrumentistas que actúan bajo la dirección del maestro Aurelio Tello. En corto tiempo, este grupo ha alcanzado metas importantes y se ha convertido en un instrumento relevante en la difusión de la música colonial mexicana y latinoamericana, tanto a nivel nacional como internacional.

En 1989, el grupo fue invitado a una gira de conciertos a Francia y España con el principal propósito de participar en las celebraciones del Bicentenario de la Revolución Francesa. Después de actuar en París, la Capilla Virreinal de la Nueva España dio una serie de conciertos en algunas abadías del sur de Francia, en la región de los Pirineos. En ese mismo año presentó el concierto inaugural del Festival de Música Barroca de Indianapolis.

Entre sus proyectos más importantes destaca la grabación del disco Manuel de Sumaya, realizado en 1990 con obras de este compositor transcritas por el director del grupo, y la reciente grabación del cd 300 años de música colonial mexicana con obras de los diversos acervos coloniales de nuestro país. La Capilla Virreinal de la Nueva España ha sido invitada a participar en numerosos festivales: la Primavera Potosina, las Jornadas Alarconianas de Taxco, el idriart



de Oaxaca, el Festival Querétaro, ciudad barroca, el Internacional Cervantino, el Polifonía Puebla, entre otros. En el VI Festival de Primavera del Centro Histórico de la Ciudad de México actuó con el grupo francés La Grand Ecurie et La Chambre du Roy, que dirige Jean Claude Malgoire, y en el III Gran Festival de la Ciudad de México ofreció el estreno latinoamericano de la primera ópera colonial, *La púrpura de la rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco, quien fue maestro de capilla de la Catedral de Lima.

En el marco de las ediciones xix y xx del Festival Cervantino ha organizado los Ciclos de Música Colonial invitando a los más representativos grupos de música colonial del continente.

En octubre de 1990 participó dando los conciertos inaugurales de la serie México: una obra de arte paralela a la exposición México: esplendor de treinta siglos en el Museo Metropolitano de la ciudad de Nueva York. El mismo programa fue presentado en el Centro Mexicano de Cultura de Chicago y en el XVIII Festival Internacional Cervantino.

En 1992 ha participado en el Early Music Festival de San Antonio, Texas, y en el Festival Academia Armónica organizado por el Consorcio para la organización de "Madrid Capital Europea de la Cultura". En septiembre, el grupo inauguró la temporada de conciertos de la Houston Harpsichord Society en Houston y grabó un video-tape para la serie Early Music Televisión de la Universidad de Norman en Oklahoma. Allí mismo ofreció un concierto dentro del ciclo Sutton's Concerts.

Por la calidad de su trabajo y la meritoria labor de difusión de la música colonial que realiza, la Capilla Virreinal de la Nueva España recibió en 1990 la beca para grupos artísticos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

*Dos plegarias en náhuatl*/Hernando Franco.- Pertenecen al famoso Códice Valdés hallado en la Ciudad de México y son algunas de las más antiguas muestras de polifonía con textos en lengua indígena compuestos en el nuevo mundo. Su autor, dice el doctor Robert Stevenson, debe de haber sido un noble indígena, por el "Don" que aparece en el manuscrito, sólo apli-

cable a quienes tenían orígenes nobles. La primera de ellas es de corte más bien homofónico y la segunda esencialmente contrapuntística. Su factura incipiente revela un conocimiento no muy profundo de la composición polifónica.

*Coenantiibus autem illis*/Juan de Lienas.- Es un motete a cuatro voces compuesto para el Jueves Santo según el evangelio de San Mateo. En él deja ver el compositor una profunda maestría en el contrapunto palestriniano. Procede del perdido Códice del Convento del Carmen transcrito y publicado por Jesús Bal y Gay en 1952. No conocemos mayores referencias del maestro Lienas, pero la presencia de varias obras suyas en el código hace suponer que vivió en México.

*Villancico al dúo Al dormir el sol*/Sebastián Durón.- Esta es una de las muchas piezas de notables compositores españoles que se cantaron en la América hispana y que forman parte del legado musical de la época colonial. Su autor es uno de los más sobresalientes compositores del siglo xvii, principalmente por ser gran impulsor del arte dramático musical. Su obra fue conocida en toda América y de él sobreviven composiciones en México, Guatemala, Perú y Bolivia. El dúo *Al dormir el sol* es un delicado villancico escrito para la fiesta de la Navidad, para ser cantado por dos voces femeninas con bajo continuo. Se conserva en la colección Sánchez Garza del INBA y ha sido transcrito y publicado por el doctor Robert Stevenson.

*Negríto a 5 mano fasiquiyo*/Gaspar Fernández.- Es un gracioso villancico que forma parte del famoso manuscrito del compositor portugués, maestro de capilla de la Catedral de Puebla, que pone de manifiesto la influencia de la cultura africana en la música americana. El negrito es una forma de villancico cuyo texto está escrito según la manera como nos cuenta que "Dioso naciro en una portá". El estribillo se alterna con coplas a solo y a dúo. La transcripción ha sido hecha por Aurelio Tello como parte del proyecto de investigación sobre el manuscrito de 301 compo-

siciones que sobrevive en la Catedral de Oaxaca.

*8 al Santísimo Quien sale aqueste día disfrazado*/Juan Mathías. Ha sido Juan Mathías el más famoso compositor nativo mexicano. De origen zapoteco, llegó a ser maestro de capilla de la Catedral de Oaxaca y por su reconocido talento llegó a ofrecérsele un viaje a España para ser presentado en la corte, hecho que no se concretó. El villancico a ocho voces *Quien sale aqueste día disfrazado* fue descubierto en la Catedral de Guatemala por el doctor Robert Stevenson y publicado en su Antología de la Música Colonial en Latinoamérica.

*Tonada sola de 8º tono Disfrazado de pastor baja el amor*/Juan Hidalgo.- Este notable músico madrileño fue el compositor favorito de don Pedro Calderón de la Barca para quien escribió la música de *La púrpura de la rosa* y *Celos aún del aire matan* de 1660 y de *Ni amor se libra de amor* de 1679. Sus obras han sido conocidas y apreciadas más allá de España: algunas se guardan en los archivos catedralicios de Bogotá y Sucre. En la colección Sánchez Garza de México se conservan cinco obras, cuatro dedicadas al Santísimo Sacramento y la tonada a solo que se incluye en este disco, de carácter profano, perteneciente a la serie de tonadas humanas que tanto cultivó el ilustre compositor. La partitura está incluida en el tomo II de Tesoro de la Música Polifónica en México publicada por el maestro Felipe Ramírez Ramírez.

*Motete a 8 Laudate Dominum*/Francisco López y Capillas.- Procede del archivo catedralicio de Oaxaca, pero su autor es uno de los más notables maestros de capilla de la Catedral de México. El motete está compuesto sobre el salmo 116 que se canta en el oficio de Vísperas del domingo del tiempo de Pascua. La escritura vocal es para doble coro y el texto del salmo está distribuido entre ambos coros, intercalándose de manera recurrente la frase *Laudate Dominum*, tanto en la primera parte donde se canta el salmo, como en la segunda, el *Gloria Patri*. Ha sido transcrito y publicada por Aurelio Tello en el

tomo IV de Tesoro de la Música Polifónica en México.

*Villancico a 6 Digan, digan quién vio tal*/Antonio de Salazar.- Salazar, compositor de origen español, fue maestro de capilla de las catedrales de Puebla y México sucesivamente y su música es una de las más notables del periodo colonial mexicano. Este villancico ha sido compuesto para la festividad de Corpus Christi. El estribillo se alterna con unas coplas a solo y una responsión a cuatro. Pertenece a la colección Sánchez Garza y procede del convento de la Santísima Trinidad de Puebla. Ha sido transcrito y publicado por el maestro Felipe Ramírez Ramírez en el tomo II de Tesoro de la Música Polifónica en México.

*San Pedro Oh muro más que humano*/Manuel de Sumaya.- Sumaya es el más importante compositor criollo del siglo xviii aparecido en la Nueva España. Fue maestro de capilla de las catedrales de México y Oaxaca donde murió el 21 de diciembre de 1755. Esta pieza es una pequeña cantata para tenor con acompañamiento instrumental de violines y bajo continuo. Comprende un Recitativo inicial, un aria da capo y unas coplas indicadas como Seguidillas. De definidos rasgos barrocos, se constituye en una obra de gran lucimiento tanto vocal como instrumental. Ha sido transcrita, junto con toda la obra de Sumaya que se conserva en Oaxaca, por Aurelio Tello.

*Villancico a 7 Celebren, publiquen, entonen y canten*/Manuel de Sumaya.- Este villancico ha sido escrito para la celebración del día 15 de agosto en que se recuerda la ascensión a los cielos de la Virgen María, según la tradición católica. Sumaya emplea dos coros: uno de tres solitas y otro a cuatro voces que es el *tutti*, acompañándolos con violines, clarín y bajo continuo. Por el lenguaje recargado, por las modulaciones poco usuales en obras anteriores y por el tratamiento de las voces, esta pieza debe corresponder al periodo más tardío de Sumaya, acaso después de 1745. Ha sido transcrita y publicada por Aurelio Tello en el tomo III de Tesoro de la Música Polifónica en México.

*Cantada al nacimiento Sonoro arroyuelo*/Juan de Valdivieso.- Está escrita para contralto solo con acompañamiento de violines y bajo continuo, siguiendo los manierismos del barroco más tardío. El compositor debe de haber sido un contemporáneo de Ignacio Jerusalem a juzgar por el estilo en que está concebida la pieza. Es una pequeña cantata derivada del villancico español en el que se alternan un estribillo y varias coplas, pero a la manera de un aria da capo. Presenta rasgos virtuosísticos para la voz, especialmente en la primera parte, que evidencian influencias profanas procedentes de la música teatral. El manuscrito se conserva en la Catedral de México y la transcripción ha sido hecha por el maestro Thomas Stanford. La realización del continuo es de Aurelio Tello.

*Villancico a 4 A la milagrosa escuela*/Ignacio Jerusalem.- Tras la desaparición de Sumaya del escenario catedralicio de México, el compositor más sobresaliente fue su sucesor Ignacio Jerusalem, músico italiano radicado en México y figura principal del Coliseo, lugar de representaciones teatrales de fuerte

arraigo durante el siglo XVIII. La presencia de Jerusalem representó al asimilación de los patrones estéticos italianos del siglo XVIII y un gradual abandono de las maneras renacentistas y barrocas de origen español, tanto en la escritura como en el lenguaje. Su villancico a 4 *A la milagrosa escuela*, donde se compara a San Pedro con un maestro de capilla y se alude a metáforas musicales varias, es un claro ejemplo de cuánto se distinguió la música de Jerusalem de la de sus predecesores. Su estilo más llano y melódico y más definidamente tonal hizo que sus composiciones fueran aceptadas sin reservas por sus contemporáneos. Jerusalem murió en 1769. La transcripción le pertenece a Thomas Stanford.

*Villancico a 8 Llegad moradores de aqueste pensil*/Francisco Martínez de la Costa.- Martínez de la Costa ocupó el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Oaxaca entre 1766 y 1768; en este último año volvió a su natal España sin que nunca más se tuvieran noticias de él. *Llegad moradores* es un corto y brillante villancico a 8 voces escrito para la festividad de San Pedro. Música como ésta fresca y lumino-

sa, trajo aires nuevos a la austera capilla musical de Oaxaca. Las coplas se cantan de manera alternada y en ellas se narran los acontecimientos posteriores al prendimiento de Jesús en el Monte de los Olivos, cuando Pedro lloró después de negar tres veces a Cristo antes de que cantara el gallo. La transcripción del manuscrito que se conserva en Oaxaca ha sido hecha por Aurelio Tello para un concierto en el cual se interpretó, con la Capilla Virreinal de la Nueva España, todo el conjunto de obras de este compositor. AURELIO TELLO



**PONCE, ENRÍQUEZ  
Y KURIALDANA**

*Trío México*.- México: CNCA, INBA, SACM, 1992. (CD-MEC/TRAX-002/2).

*Trío Romántico*/Manuel M. Ponce.- El *Trío Romántico* constituye una de las obras capitales de la música de cámara mexicana de la primera mitad del siglo XX. Dentro del catálogo de Ponce, se sitúa como aquella que inaugura la segunda etapa del compositor en la cual, Ponce, prescindiendo de citar melodías populares, introduce en su obra la quintaesencia de lo mexicano. Ponce no desdeña el color local, ni la vena lírica que caracteriza principalmente su producción vocal y que aquí es evidente en el segundo movimiento, pero ambos se mantienen bajo un riguroso tratamiento formal y un adecuado balance entre los instrumentos. El *Trío Romántico* es, sin duda, una de las obras mayores del maestro Ponce, lo que se manifiesta en el enérgico primer movimiento, en el delicado Andante romántico, en el ágil Scherzo y en el vivaz Allegro final.

*Trío*/Manuel Enríquez.- El *Trío* de Manuel Enríquez, compuesto en 1974, cuando el compositor había consolidado un lenguaje en todo sentido ajeno al nacionalismo de mediados de siglo, tiene su razón de ser en la ruptura con la gramática musical convencional, en su relación con los procedimientos, formas y sonoridades de la música "concreta" y en el uso del



aleatorismos que, aún dejando un amplio margen de improvisación al ejecutante, nunca deja de hacer claras las intenciones expresivas del compositor.

En ese *Trío* como en el *Cuarteto II para cuerdas*, Enríquez supo conciliar, para plasmar su pensamiento musical, la notación tradicional con una grafía creada *ex profeso* por él mismo. Quedaron así replanteados escritura, sonoridades, texturas y formas musicales. La vanguardia dejó entonces de ser una mera especulación, un tópico conceptual, una discusión esteticista. A través de obras como el *Trío* de Enríquez asistimos a una de las profundas actitudes de renovación que se dieron en el arte musical mexicano. La obra fue escrita por encargo del Western Arts Trio, quien realizó el estreno el mismo año en la Universidad de Syoming, donde el conjunto estaba en residencia en esa época.

*Sonata Mexicana*/Mario Kuri Aldana.- Fue compuesta originalmente para violín y piano en 1958, a raíz del concurso convocado por la Escuela Nacional de Música para obras de corte nacionalista. El autor, a la sazón discípulo de Juan D. Tercero, concibió su obra siguiendo el modelo de clásica sonata mozartiana pero imbuyéndola del espíritu que emana de la música popular y tradicional de México. El primer movimiento, *Allegro moderato*, hace evidentes los motivos melódicos y rítmicos a que apele el compositor, aunque sin recurrir al folklore de manera directa. En los movimientos siguientes Kuri utiliza una canción del sureste mexicano, *Estrella del Sur*, y la melodía tradicional del siglo XIX. *La bola* recopilada por Miguel Ríos Toledo. *La Sonatina mexicana* se hizo acreedora al primer lugar en el citado concurso y tuvo su estreno en ese mismo año. En 1986, el compositor concibió la segunda versión para violín, chelo y piano para ser interpretada por el Trío México. AURELIO TELLO



**CATÁN, SANDI, MUENCH,  
LAVISTA Y LAVALLE**

Trío México.- México: CNCA, INBA, SACM, 1992. (CD-MEC/TRAX-002/1).

*Trío*/Daniel Catán.- En este trío el compositor se impuso el reto de desarrollar una obra a partir de un elemento armónico único. En él se condensa el clima o ambiente de la música toda, de él se derivan los motivos melódicos, las notas pedales que sostienen a los motivos semiescalísticos, las transformaciones acórdicas. El *Trío* transcurre serenamente, aún en sus partes de mayor vitalidad rítmica; no hay lugar para exabruptos, ni un solo gesto que rompa la medida, la búsqueda finura, la sugerente delicadeza. Antes que en el virtuosismo de cada intérprete, el compositor ha pensado en fundirlos en un total sonoro que borre las individualidades: así este trío no pone a prueba la capacidad de los músicos de tocar cosas difíciles, sino la dificultad de tocar de manera conjunta cosas sencillas.

*Ayer-Yesterday*/Gerhart Muench.- La rigurosa e implacable escritura de Muench se manifiesta, una vez más, en este trío de intrincados

perfiles rítmicos. Muench construye una obra cuya organización métrica y elaboración de polirítmicas parecieran la materialización del rubato romántico, la anotación minuciosa del irreflexivo acto de jugar con el tiempo, de modificar las velocidades y, al interior de las células métricas (léase compases), la consolidación de la absoluta libertad de medida.

Pero más aún, el gran músico alemán que pasó sus últimos años en Tacámbaro, crea una suerte de textura tímbrica por su especial atención al uso de los registros de los instrumentos, y una singular heterofonía derivada del uso de melodías construidas sobre valores de diferente duración para cada nota, y diferenciadas en cada instrumento. En Muench, empero, la ciencia no se nota. Su música destila un halo poético, una naturalidad, una fluidez, que hacen imposible pensar en la severidad que traduce la lectura de sus partituras. *Ayer-Yesterday* (suma semblanzas medievales, como se haya anotado en la partitura manuscrita) fue compuesta en 1982 ("del 4 hasta el 10 de diciembre de 1982" apuntó Muench) para el Trío México.

*Tres movimientos para trío*/Luis Sandi.- Son tres pequeños momentos cuya mayor virtud es su brevedad y concisión. El primero, *Angustioso*, acentúa su carácter a partir de premeditadas "disonancias" que aparentan un juego politonal. El segundo, *Sereno*, opone motivos ágiles de tonos enteros, armonías de cuartas superpuestas y *Ostinati* de procedencia pentafónica. El último, *Triunfal*, se basa en una rítmica incisiva que le da gran movilidad. En su conjunto, estos tres movimientos sugieren una música transparente, sin densidad, casi primitiva. Su autor la escribió en 1978 y la dedicó al Trío México.

*Trío*/Mario Lavista.- Han sido varias las obras que Mario Lavista ha compuesto apelando al recurso

de citar motivos de otros compositores: en *Continuo*, *Contrapunto*, *Quotations* y *Lyhannh*. Lavista "cita", indistintamente, a Machaut y Mahler, a Debussy y Tomás Marco, a Ravel y George Crumb, a Bach y Joji Yuasa. Entre *Quotations* y *Lyhannh*, ambas de 1976, y apelando a los mismos recursos y principios estéticos de dichas obras, Lavista escribió el *Trío para violín, cello y piano*. Sin embargo -escribe el autor- las citas son de duración muy breve, lo que hace que se pierda su carácter anecdótico, referencial, y se evite, así creo yo, un hibridismo estilístico. Las citas no se superponen a un texto ya escrito, sino que se integran a la estructura melódico armónica de la obra. Fue dedicada al Western Arts Trio,

pero en el estreno de noviembre de 1976 los intérpretes fueron Ramón Romo al violín, Ignacio Mariscal al cello y el compositor al piano.

*Trio No. 2*/Armando Lavalle.- *El Trío No. 2* fue escrito y dedicado al Trío México. Fiel a su tendencia de los últimos tiempos, el compositor expone su interés por emplear temas de la tradición popular mexicana o giros melódicos originales que contengan ese sabor, así como una elaboración simple que permita conservar el estilo romántico y nacionalista. Profundo conocedor de la técnica de los instrumentos, en especial de los de cuerda, Lavalle incluye en sus últimas obras pasajes de gran virtuosismo, no está ausente sin embargo un profundo interés musical. AURELIO TELLO

# NOVEDADES

## CULTURA MUSICAL



Director:  
Manuel M. Ponce

Jefe  
de redacción:  
Jesús C. Romero  
Revista mensual  
patrocinada por el  
Conservatorio Nacional  
de Música



MEXICO

1936-1937



### CULTURA MUSICAL

Invaluable revista musical que saca a la luz el maestro Manuel M. Ponce a finales de 1936. Documento histórico que reúne artículos, reseñas, crónicas, partituras y críticas que nos permiten observar las actividades musicales del México de los años treinta. Edición facsimilar (1936-1937).

Precio N\$ 70.00

## NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL

EDITADA EN MEXICO

por

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

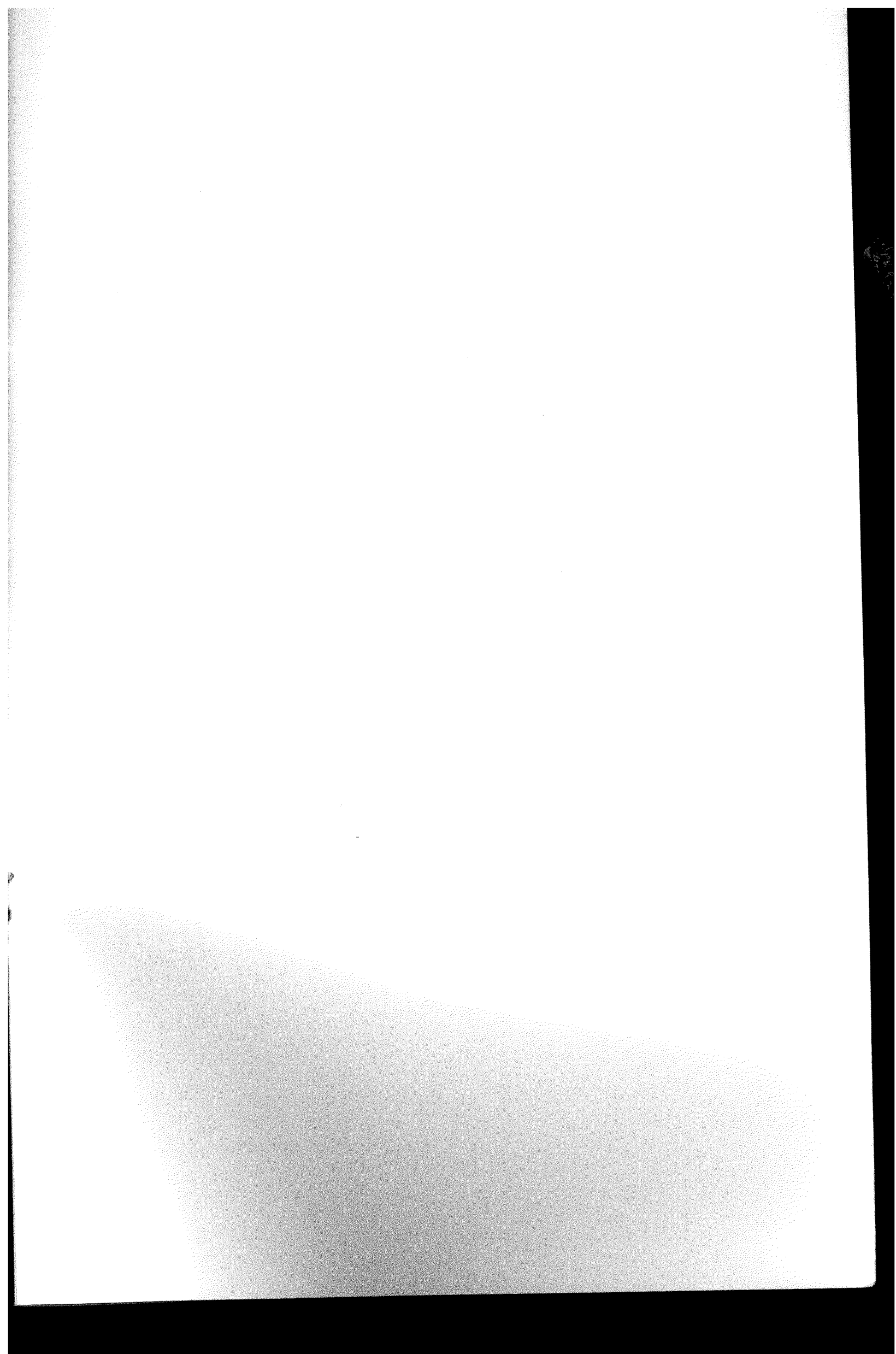
AÑO IV

1949

### NUESTRA MÚSICA

La aparición del año IV de la revista *Nuestra Música* que publicaba el destacado grupo que fundó *Ediciones Mexicanas de Música*, es un brillante ejemplo de continuidad en el quehacer musical a finales de los años cuarenta en México. Edición facsimilar.

Precio N\$ 45.00



En su próximo número

# *Heterofonía*

publicará:

**Nuestra música en tiempo presente**

con artículos de:

- Alvaro Mutis
- Juan Arturo Brennan
- Roman Brotbeck
- Robert L. Parker
- Francisco Serrano
- Eduardo Contreras Soto
- Eugenio Delgado
- Ana Lara
- Carlos Sandoval entre otros

## **BIBLIO MUSICA**

REVISTA DE DOCUMENTACION MUSICAL

En su próximo número publicará entre otros materiales:

- Repertorio de obras sinfónicas de compositores mexicanos.
- Críticos y cronistas de música: repertorio hemerográfico.
- La necesaria especialización del bibliotecario de música.
- Homenaje a Vicente T. Mendoza: semblanza biográfica y selección bibliográfica.
- Compositores de fin de siglo: semblanza biográfica y catálogo de obra.