

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



**BIBLIO
MUSICA**

REVISTA DE DOCUMENTACION MUSICAL

Nº 2 Primavera-Verano 1992

IMPROVISACIONES

DANZAS
(CARACTERÍSTICAS MEXICANAS)
en 4 Cuadernos de 32 danzas cada uno
Papel 7x10 1/2 1/2

para Piano por
RICARDO CASTRO

PROPIEDAD DE LOS EDITORES: A. WAGNER Y LEVIEN SUCS.
DEPARTAMENTO GOBIERNO, A LA UN.
GRAN REPERTORIO DE MUSICA Y ALMACEN DE DOCUMENTOS
7º Cuadro de San Francisco 11, MERCADO Apóstolo 551.
15070 A. GUZMALAGADA 20010199 Y
15070 A. GUZMALAGADA 20010199 Y
15070 A. GUZMALAGADA 20010199 Y

- Ediciones Mexicanas de Música: 45 aniversario
- Tesoros musicales del Archivo General de la Nación
- El sistema Microslis
- Manuel Esperón en el cine mexicano
- Partituras y grabaciones: su resguardo y organización
- La investigación bibliotecológica



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Bibliomúsica. Revista de documentación musical, no. 2, primavera-verano, 1992,
Conaculta, INBA, Cenidim

BIBLIO MUSICA

REVISTA DE DOCUMENTACION MUSICAL


Nº 2

Primavera-Verano

1992

CENIDIM
DI FUSION

IMPROVISACIONES



8
DANZAS
(CARACTERÍSTICAS
MEXICANAS
en 4 Cuadernos
de 32 Danzas cada uno
1º Cuad. 2º Cuad. 3º Cuad. 4º Cuad.

para Piano por
RICARDO CASTRO

PROPIEDAD DE LOS EDITORES DEPOSITADO CONFORME A LA LEY
A. WAGNER Y LEVIEN SUCS.
GRAN REFERENCIO DE MUSICA Y ALMACEN DE INSTRUMENTOS
2º Calle de San Francisco 11. MEXICO Apdo. 351.
LEONIA GUGUJALAJARA MONTESPEY
LEONIA, FREDERICO DOMESTICO

- Ediciones Mexicanas de Música: 45 aniversario
- Tesoros musicales del Archivo General de la Nación
- El sistema Microisls
- Manuel Esperón en el cine mexicano
- Partituras y grabaciones: su resguardo y organización
- La investigación bibliotecológica

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

RODRÍGUEZ

Director General

IGNACIO TOSCANO

Subdirector General

MOISÉS ROSAS SILVA

Subdirector General de Difusión

MARTÍN DÍAZ Y DÍAZ

Subdirector General de

Educación Artística

MANUEL DE ELÍAS

*Director de la Coordinación Nacional de
Música y Opera*

LUIS JAIME CORTEZ

*Director del Centro Nacional de Investiga-
ción, Documentación e Información
Musical "Carlos Chávez"*

BIBLIOMÚSICA

JOSÉ FRANCISCO MORENO

Director

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

Diseño: SERGIO VEGA C.

Toda correspondencia
deberá dirigirse a:

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

Reservados todos los derechos en trámite

Sumario

3

Ediciones Mexicanas de Música:

45 aniversario

CONSUELO CARREDANO Y

JOSE ANTONIO ROBLES-CAHIERO

8

Tesoros musicales del

Archivo General de la Nación:

Melesio Morales, Ernesto Elorduy y Ricardo Castro

16

El sistema Microsis: características y aplicaciones

ROBERTO GARDUÑO V. Y ANATOLIO VÁZQUEZ G.

22

Publicaciones recientes

Libros, Revistas y Grabaciones

36

La obra de Manuel Esperón en el cine mexicano

TERESA CARVAJAL

42

Entre sonidos y silencios

LORENA DÍAZ NUÑEZ

43

Partituras y grabaciones:

su resguardo y organización en una biblioteca de música

MICHAEL FLING

49

La investigación bibliotecológica como apoyo a
la automatización de bibliotecas de música

ROBERTO GARDUÑO V.



CH-BBH-7212

Editorial

Iniciamos nuestra segunda entrega de BIBLIOMÚSICA con un merecido reconocimiento a *Ediciones Mexicanas de Música* que, con 45 años de incansable actividad editorial, ha logrado colocarse como uno de los más importantes grupos de divulgación de las obras de compositores mexicanos.

Isolda Acevedo, quien ha participado desde los inicios en esta loable empresa, nos platica a voz viva cómo y quiénes formaron esta editorial y la trayectoria que ha seguido hasta la fecha. *Ediciones Mexicanas de Música* es una de las principales casas promotoras de partituras mexicanas.

La sección *Acervos*, abre sus puertas para dar a conocer los tesoros musicales que resguarda el *Archivo General de la Nación*. El grupo documental de Propiedad Artística y Literaria contiene una enorme documentación sobre músicos mexicanos. Entre estos hemos seleccionado las obras impresas de tres grandes compositores del periodo romántico mexicano: Melesio Morales, Ernesto Elorduy y Ricardo Castro. Sus composiciones nos muestran la riqueza musical que significó este periodo para la historia de la música en México.

El maestro Roberto Garduño, investigador del Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas de la UNAM, nos ofrece en la sección *Automatización*, una breve pero necesaria explicación y proyección del sistema para la formación de bases de datos bibliográficos *Microisis*. Programa creado por la UNESCO y que actualmente se aplica en múltiples bibliotecas especializadas y en diversos países de todos los continentes.

Imprescindible conocer las últimas ediciones en libros, grabaciones y revistas. *Publicaciones recientes* nos brinda comentarios, reseñas e índices de la documentación musical generada en México y el extranjero, bajo la pluma de especialistas en el arte musical.

Dentro de la multiplicidad de campos en que la música evoca a la imaginación, el cine se ha colocado como un gran concertista de imágenes. En México, la música realizada para el séptimo arte sedujo a varios compositores. Manuel Esperón es uno de los primeros músicos mexicanos que compone la ambientación musical de nuestro cine nacional. Revalorar su trayectoria, conocer de cerca cómo se logra esta importante actividad y brindar un pequeño homenaje a quien ha dedicado más de sesenta años a la realización de música para cine, es la intención que deseamos alcanzar con esta aportación.

La necesidad de contar con herramientas teóricas y prácticas para mejorar los procesos de organización de nuestras bibliotecas de música, se ve puesta en marcha al publicar la traducción de un artículo editado por la *Music Library Association*, sobre la óptima y correcta organización de partituras y grabaciones en los acervos especializados en música. La sección *Bibliotecología* nos entrega este artículo y una ponencia que nos muestra la importancia de la investigación para llevar a cabo la automatización de bibliotecas de música.

Este último fue leído durante las Segundas Jornadas Nacionales de Bibliotecología Musical celebradas en 1991.

La revista de documentación musical BIBLIOMÚSICA continúa así la labor propuesta en su primer número. La correspondencia recibida nos alienta a mejorar cada vez más nuestro contenido. Los ajustes de diseño de nuestro segundo número obedecen fundamentalmente al deseo de hacer más práctica su lectura y manejo.

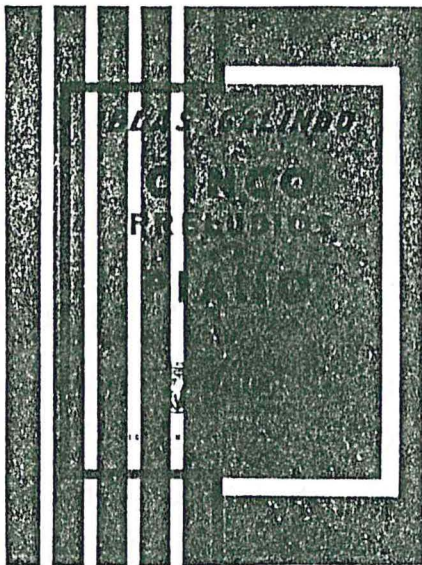
Maestra Acevedo, usted ha dedicado una gran parte de su vida a EMM. ¿Cómo llegó usted a trabajar en esta empresa?

Estudié en el Conservatorio Nacional de Música y fui alumna de Rodolfo Halffter. Seguramente a él le llamó la atención que fuera una alumna dedicada y demostrara interés en sus clases. Siempre me ofrecía para ayudarme a revisar los trabajos de mis compañeros. Un día el maestro me pidió que también le ayudara en su oficina de *Ediciones*. Necesitaba una persona que se ocupara de su correspondencia y de revisar junto con él las partituras. Yo me sentí muy halagada porque Halffter era muy exigente en el trabajo y sólo aceptaba a las personas que reunían ciertas cualidades. No obstante le respondí que no estaba capacitada para el trabajo de oficina. Yo sólo estudiaba música y no sabía nada de taquigrafía o mecanografía. Me sugirió entonces que fuera a una academia para prepararme. Lo hice con mucho gusto y empecé a acudir a la oficina a ratos para hacer esos pequeños trabajos. Algunos años después, cuando su secretaria renunció, me pidió que me quedara con él de tiempo completo. Para mí era imposible ya que debía asistir al Conservatorio para terminar mi carrera. "Yo arreglo eso con Blas Galindo" —me dijo, pues el maestro Galindo era entonces director del Conservatorio. De esta forma dupliqué mis actividades. Comencé a aprender todo con el maestro Halffter, y eso a mí, como comprenderá usted, me estimulaba mucho. Me encargaba hacer cosas por mí misma, quizás sospechando que alguna vez las tendría que hacer yo sola. Creció su confianza en mi trabajo y poco a poco empezó a dejar en mis manos la revisión de sus partituras.

¿Dejó entonces sus estudios en el Conservatorio?

No, por el contrario. Terminé mi carrera de piano y de maestra de enseñanza musical. El mismo maestro Halffter consiguió que se

me permitiera presentar exámenes extraordinarios. Gracias a mis buenas calificaciones me ofrecieron después una plaza en el Conservatorio. Primero tuve 12 horas, más tarde me las aumentaron. Trabajaba dando clases en las escuelas secundarias porque era el único ingreso con que contaba. Me quedaba poco tiempo libre así que sólo podía estar en *Ediciones* por las mañanas.



¿Trabajó todo ese tiempo sin remuneración?

Si el maestro Halffter no cobraba, ¿cómo iba yo a hacerlo? En ese tiempo sólo recibíamos 59,000 pesos anuales de subsidio que alcanzaba para muy poco, él hacía milagros para seguir publicando. No fue sino hasta principios de los años ochenta que se solucionó mi situación económica cuando él habló con el licenciado Bremer —entonces Subsecretario de Educación Pública— para pedirle que se me completara mi número de horas a 42, y se me comisionara con mi sueldo de maestra a la Editora.

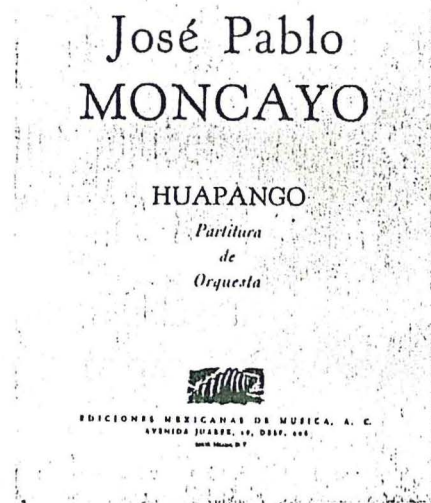
¿Cuando usted llegó a EMM todavía publicaban Nuestra Música?

Cuando comencé a trabajar, muy a pesar del maestro Halffter, acababa de cancelarse este proyecto editorial por el que tanto luchó. Por eso ahora que el CENIDIM ha

solicitado nuestra autorización para publicar la edición facsimilar de la colección completa, celebramos la iniciativa y ofrecemos nuestra colaboración.

¿Cómo se maneja económicamente EMM?

Se sostiene gracias a los subsidios de diversas fuentes e instituciones. La aportación permanente la ha otorgado la Secretaría de Educación Pública a través del Instituto Nacional de Bellas Artes. En los años sesenta, la Sociedad de Autores y Compositores de Música (SACM) también colaboró estrechamente con nosotros. Y desde 1989 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes nos ha facilitado los recursos suficientes como para permitirnos aumentar considerablemente nuestro catálogo de publicaciones.



Sabemos que en ocasiones los propios compositores han costado la edición de sus partituras. ¿Publican actualmente con fondos de los compositores?

No. En otras épocas fue así porque era muy poco el dinero del subsidio. Por eso algunos compositores, cuya situación económica se los permitía, llegaron a costear sus propias publicaciones, o cuando menos un porcentaje de las mismas.

Ediciones Mexicanas de Música: 45 aniversario

Entrevista a Isolda Acevedo

Ediciones Mexicanas de Música es una asociación civil fundada en 1947, con fines no lucrativos, por los hoy ya clásicos compositores mexicanos Blas Galindo, Carlos Chávez, José Pablo Moncayo y Luis Sandi, y tres notables músicos españoles llegados a México a raíz de los acontecimientos políticos que desencadenaron la Guerra Civil Española: Jesús Bal y Gay, Rodolfo Halffter y Adolfo Salazar. Juntos formaron el grupo *Nuestra Música* cuyo objetivo principal fue la fundación de una casa editora para la publicación de sus obras.

Desde entonces, *Ediciones Mexicanas de Música* ha sido la única empresa en su género formalmente establecida en la República Mexicana. Su trayectoria constante e ininterrumpida en la publicación de música y su participación en diversos aspectos del quehacer musical de nuestro país, le otorgan un lugar relevante en la historia de la música mexicana de la segunda mitad del siglo xx.

Con esta entrevista a Isolda Acevedo, actual Gerente General y uno de los pilares de *Ediciones Mexicanas de Música*, *Bibliomúsica* rinde un mínimo homenaje al conmemorarse los primeros 45 años de actividades de esta empresa al servicio de la música de México.

POR

CONSUELO CARREDANO Y JOSÉ ANTONIO ROBLES-CANERO

¿Cómo funciona cotidianamente la oficina de EMM?

Aquí sólo trabajamos dos personas. María Teresa Sicard, que es una persona realmente eficiente, y yo. Las dos lo hacemos todo. Desde los trabajos administrativos y de difusión, hasta el envío de paquetes por correo, la atención de las llamadas telefónicas y la correspondencia. Si tuviéramos que pagar a varias personas para que hicieran cada una de estas labores, y a eso le añadiríamos los gastos de renta, luz y mantenimiento, no podríamos publicar ni una sola obra. El maestro Halffter nos puso el ejemplo. Cuando vivía, entre los dos cargábamos los paquetes para llevarlos al correo.

Blas
GALINDO

SONES DE MARIACHI
Partitura de orquesta

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA, A. C.
AVENIDA JUARRE, 14, DESP. 144
MEXICO, D. F.

¿Los compositores reciben alguna remuneración por sus trabajos?

Los estatutos de la Asociación estipulan que los miembros del Consejo de EMM no recibirán remuneración alguna, salario o sueldo. Sólo reciben la cantidad que corresponde a sus derechos de autor, es decir, el 10%, como cualquier otro compositor que publique con nosotros. Algunos prefieren que les demos una cantidad de ejemplares equivalentes a la suma de sus derechos de autor. Ellos las regalan o las venden y a nosotros nos conviene porque de esa

forma nos ayudan a difundirlas, tarea importantísima, tanto como la publicación.

Rodolfo
HALFFTER

LA MADRUGADA
DEL PANADERO

Suite del ballet

PARTITURA DE ORQUESTA



EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA, A. C.
AVENIDA JUARRE, 14, DESP. 144
MEXICO, D. F.

¿Nos hablaría un poco sobre cómo organizan ustedes su producción editorial, cómo seleccionan las obras, cómo las editan y quién decide todo esto?

Los Consejeros de EMM, que eran siete en un principio, fundaron esta editora para publicar sus obras, sólo las de ellos. Pero una vez que se organizaron mejor, fueron invitando a los más destacados jóvenes compositores a publicar en su catálogo. Actualmente también son los Consejeros quienes deciden si una obra debe ser publicada o no. A ellos les corresponde hacer el dictamen.

¿Cómo está constituido el actual Consejo de EMM?

Actualmente son cuatro personas. Dos de los compositores fundadores: Blas Galindo y Luis Sandi, que continúan activos. Mario Lavista y Joaquín Gutiérrez Heras ingresaron en 1978 y 1988, respectivamente.

Vemos con gusto como ha ido abriéndose espacio en EMM a las nuevas generaciones de compositores. Inicialmente sólo se publicaban las obras del grupo fundador. Después se extendieron a otros compositores y ahora piensan pu-

blicar, y de hecho ya han publicado, música de siglos anteriores al nuestro.

Efectivamente. En los últimos años hemos aumentado considerablemente el número de compositores en nuestro catálogo. Muchos de ellos son jóvenes de gran talento que pertenecen a las nuevas generaciones. Por otra parte, nuestro interés por publicar la música de los compositores del pasado es cada vez mayor. Como ustedes lo señalan, recientemente publicamos dos volúmenes con obras de compositores mexicanos del siglo XIX.

Eduardo
HERNANDEZ
MONCADA

TRES SONETOS DE SOR JUANA

para cantopiano



EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA, A. C.
AVENIDA JUARRE, 14, DESP. 144
MEXICO, D. F.

¿Cuáles son sus líneas de producción editorial? ¿Qué géneros prefieren?

Empezamos publicando de todo: partituras de piano, instrumentos solistas, coro, música de cámara y música sinfónica. Pero llegó un momento en que no nos alcanzaba el dinero para hacer partituras de orquesta. Por eso nos orientamos más hacia la música de cámara. El maestro Halffter solicitó apoyo a la UNAM para publicar las obras sinfónicas y todavía continuamos colaborando juntos. Ellos asumen los gastos de edición y nosotros proporcionamos los materiales originales, dibujados por copistas, en caso de tenerlos. De no ser así, la edición se hace en forma facsimilar.

Las partituras de orquesta son las más caras. Hay obras que tienen más de 80 páginas y dibujarlas cuesta demasiado dinero. Aparte están, claro está, los gastos de edición.

¿Entonces no publican partituras de orquesta?

Sí, pero con menos frecuencia que las de otros géneros. Este año, por ejemplo, mandamos dibujar *Cumbres de Moncayo* (que tiene 90 páginas), pero no será sino hasta el año entrante que saldrá publicada. Hay que hacerlo poco a poco para que alcance el dinero.



Ustedes ofrecen, además, un servicio de alquiler de partituras y materiales de orquesta. ¿Nos podría explicar en qué consiste este servicio y como lo llevan a cabo cuando las obras son requeridas por orquestas del extranjero?

Contamos con un catálogo especial de obras en alquiler. Se trata de materiales en depósito que no se venden pero que se pueden rentar en México, a través de la casa Ricordi. Tenemos además un convenio con Peer Southern Corporation de Nueva York, nuestro representante en el extranjero. Ellos poseen en depósito copias de nuestros materiales. Por otra parte también nos compran las partituras publicadas de nuestro catálogo para venderlas a todo el mundo. Cuando les interesa alguna parti-

tura en especial, efectúan la subedición de la misma. En el caso de los materiales alquilados, Peer, a través de la SACM, envía una liquidación tanto a nuestra Asociación como a los compositores.

Mario
LAVISTA

SIMURG

para piano



¿Podría mencionar alguna obra que haya despertado un interés especial en esta editora norteamericana?

De nuestro catálogo, el *Huapango* de Moncayo es quizás la obra más conocida fuera del país. Peer hizo una subedición de la partitura para orquesta. Además, una transcripción para banda que incluye partitura y partichelas, que se vende en todo el mundo. Proyectan hacer también una transcripción para banda de los *Sones de Mariachi* de Blas Galindo. Estas transcripciones se realizan con el objeto de evitar, por parte de las bandas sinfónicas de universidades y centros educativos del extranjero, el uso indebido de arreglos y de ediciones "piratas".

¿Esta transcripción de la obra de Moncayo lleva el crédito que le corresponde a EMM?

Por supuesto que sí. Es uno de los requerimientos de nuestra Asociación al conceder la subedición de una partitura. En este caso específico, primero aparece nuestro crédito, después el de Peer Inter-

national Corporation y por último, el de su sucursal en Alemania.

¿Tienen ustedes un catálogo con precios fijos?

Vendemos a precios razonables, prácticamente al costo. Cuando hay que obsequiar las publicaciones por circunstancias especiales, lo hacemos con gusto. En realidad nuestra misión es difundir la música. El dinero de las ventas lo empleamos para dibujar nuevas partituras o para hacer nuevos materiales de orquesta porque se estropean mucho cuando se alquilan.

FEDERICO IBARRA

"LA CHUTE DES ANGES" (1932)

pour organe de parsonnes

I - L'Orée
II - L'Appel
III - La Lette et la Chute



Para llevar a cabo la tarea de difusión, ¿envían ustedes regularmente sus publicaciones a las instituciones?

Algunas escuelas o universidades que están enteradas de nuestra labor solicitan periódicamente las nuevas partituras. Algunas las piden como obsequio para sus bibliotecas, otras las compran. La Biblioteca del Congreso de Washington, por ejemplo, ha adquirido todo nuestro catálogo. La persona encargada de esto vino personalmente el año pasado y aseguró que volvería el próximo para llevarse lo nuevo y estar al día. En México obsequiamos dos ejemplares de todas nuestras publicaciones a la Biblioteca Nacional de la

UNAM y la Biblioteca del Congreso de la Unión. Hemos hecho también otras donaciones importantes en México y para algunas universidades de Estados Unidos y de Europa que nos han escrito solicitándolo.

¿Quiere decir que ustedes donan más de lo que venden?

Somos una institución no lucrativa cuya misión no es tanto vender como difundir. El subsidio que nos da la SEP a través del INBA es precisamente para la promoción de la música mexicana. Ahora, si podemos recuperar por lo menos algo de lo que se invierte, es una ayuda muy grande para seguir publicando.



TRIS PIEZAS
PARA ORQUESTA DE CUERDA

Partitura



COLECCIÓN ARMON

¿Cuántas obras se publican al año aproximadamente?

Con la ayuda del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes que recibimos desde hace tres años, hemos conseguido publicar un promedio de siete obras al año. Antes, sólo nos alcanzaba para dos. Se han hecho también nuevos dibujos de algunos materiales de orquesta que cuestan entre cinco y seis millones de pesos por obra. Hacer esto es muy necesario, ya que muchos de nuestros materiales son originales, ejemplares únicos, y si se pierde una partichela, no se recupera.

¿De cuántos ejemplares consta cada edición?

Por lo general, entre 200 y 300.

¿Interesa internacionalmente EMM?

Mire usted, somos los únicos en la República Mexicana y quizás en América Latina en realizar esta labor editorial. Por eso no nos sorprende que algunos compositores latinoamericanos hayan manifestado su deseo de editar sus obras con nosotros, pero no nos es posible hacerlo ya que sólo publicamos música mexicana, como nuestro nombre lo indica.

Si tuviera que hacer una evaluación ahora, después de estos 45 años, ¿cuáles diría que han sido los principales logros e incluso los fracasos de la editorial, en caso de haberlos?

Hemos publicado siempre, sin interrupción, aun en las épocas más difíciles económicamente hablando. De un catálogo de escasas 20 obras que tenía EMM cuando vine a trabajar aquí, ahora contamos con más de 300 obras publicadas. Fracasos, propiamente, no hemos tenido. Proyectos sí. Muchos, y seguiremos teniéndolos en el futuro.

Algunos de ellos habrán quedado pendientes. ¿Cuáles le gustaría poder llegar a realizar?

Publicar la música de Ponce que nunca ha sido editada en México. Algunos cuartetos de Revueltas que tampoco se han publicado hasta la fecha. Rescatar una serie de obras y hacer una selección que incluya lo mejor de la música mexicana del siglo pasado, y sobre todo, llegar a editar las obras completas de los compositores que fundaron esta Asociación. Ese sería un gran homenaje para todos ellos.

¿Cómo veía el maestro Halffter el futuro de EMM poco antes de morir? ¿Le dejó a usted alguna recomendación especial?

Al maestro siempre le pre-

ocupó la situación financiera de EMM. Un día llamó a Mario Lavista, que lo quería mucho, para decirle que él habría de ser su sucesor para buscar el apoyo económico. Lo llamaba a su casa constantemente para explicarle todo. Por eso Mario conoce bien los problemas de EMM. Muchas veces nos reunía a los dos. El maestro quería que yo me hiciera cargo, a mi vez, del aspecto administrativo. En varias ocasiones le hice saber que cuando él faltara yo me retiraría también. Pero ya ve usted la "herencia" que me dejó. Me hizo jurarle que no dejaría esta Asociación. A su muerte, el Consejo de EMM quiso respetar su última voluntad y por unanimidad se me asignó el puesto que ahora ocupo.

victor rasgado

rayo nocturnal
para cinco ejecutantes



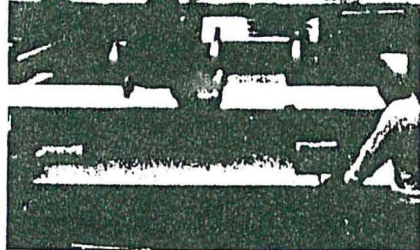
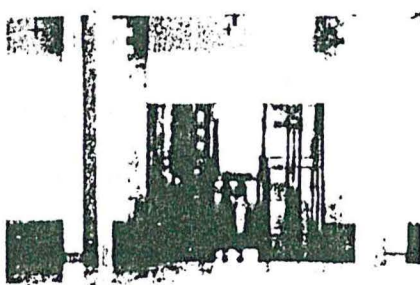
OPORTUNIDAD PUBLICAR EN EMM, A.S.
ESTABLECIMIENTO EN 1946, P.O. BOX 10000, MEXICO, D.F.

Y ahora, ¿cómo ve usted el futuro de EMM?

EMM es una editora sólida con un prestigio y una trayectoria ejemplares. Si las instituciones que nos han ayudado siempre, continúan haciéndolo, esta empresa no se acabará. Estoy segura que un proyecto de tantos años, tan importante para México y para su música, sabrán protegerlo las nuevas generaciones de compositores. A ellos les corresponderá continuar nuestra labor. En eso confío.

Tesoros musicales del Archivo General de la Nación

El Archivo General de la Nación (AGN) custodia el acervo más valioso del abundante patrimonio documental de México. Por su riqueza informativa, en efecto, la documentación que integra el acervo de la institución ocupa, en el universo de la memoria histórica de los mexicanos, un lugar privilegiado, fundamental, y constituye, en consecuencia, un recurso altamente significativo para la investigación social, para la comprensión de nuestras realidades pasadas y presentes. Ya en 1838 se veía al Archivo General y Público de la Nación como una "fuente inagotable de conocimientos científicos y útiles para la historia", como "un depósito de luces, hechos y derechos de las generaciones mexicanas". En la actualidad, el AGN guarda más de 25,000 metros lineales de documentos que proceden tanto de instituciones de gobierno como de entidades privadas; tanto de la época de la administración novohispana —de los Habsburgo y de los Borbones— como del periodo nacional, iniciado en 1821. Integrado por 322 grupos de documentos (los viejos



ramos y los nuevos fondos y colecciones, que incluyen manuscritos, impresos, mapas, planos, dibujos, grabados, fotografías, videos, películas y cintas sonoras), el acervo permite documentar múltiples aspectos de la historia de México, pues sus registros más antiguos datan de la tercera década del siglo XVI y los más recientes corresponden a la nuestra, la última del siglo XX; en suma, 450 años de información histórica: un extenso y fértil territorio para la evocación y para la explicación.

FUENTES EN BUSCA DE INVESTIGADOR

Grupo documental: Propiedad Artística y Literaria

Procedencia institucional

El 3 de diciembre de 1846 se publicó el Decreto acerca de propiedad literaria, cuyo registro había sido hasta entonces competencia del Ministerio de Relaciones Exteriores e Interiores. Se consideraba que era un deber del Gobierno "asegurar la pro-

propiedad intelectual de los trabajos que son obra del talento y la instrucción por su favorable influencia en la literatura y en las ciencias". La legislación estipulaba que el autor de cualquier obra tiene en ella el derecho de propiedad literaria, es decir la facultad de publicarla e impedir que otro lo haga. Este derecho sería vigente durante la vida del autor y muriéndose éste pasaría a la viuda, y de ésta a sus hijos y demás herederos, en su caso, durante treinta años. Quedaban incluidos en esta legislación los pintores, músicos, grabadores, escultores y, en general, los autores de obras originales, sin distinción de nacionalidad, bastando el hecho de que la obra o su publicación se realizara en la República Mexicana.

La legislación autoral fue modificada en 1883 e incluida en el Código Civil del Distrito Federal (14 de diciembre de 1883), expedida por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. La Ley dividía en tres capítulos la propiedad autoral. En el primero, de propiedad literaria, quedaban comprendidas: las obras originales; lecciones orales y escritas; alegatos y discursos pronunciados en asambleas políticas; las cartas particulares; publicaciones de academias e institutos científicos y literarios; obras colectivas (enciclopedias, diccionarios y periódicos); artículos científicos, literarios o artísticos en periódicos políticos y la primera publicación de códigos.

En el capítulo segundo estaban incluidas: la propiedad de obras dramáticas originales y su representación, y finalmente el tercero, dedicado a la propiedad artística, se reservaba para la propiedad de los autores de cartas geográficas, litográficas, científicas, arquitectónicas, planos, dibujos y diseños (arquitectos, pintores, grabadores, litógrafos y fotógrafos; escultores por obra concluida, o por modelos y moldes; músicos y calígrafos).

El registro autoral comenzó en 1871: para adquirir el registro de propiedad artística o literaria, el autor o su representante debía recurrir al Ministerio de Instrucción Pública para entregar dos ejemplares de su obra, reservando así sus

derechos; el primer ejemplar se depositaba en el Archivo General de la Nación, y el segundo en caso de ser un libro, se remitía a la Biblioteca Nacional; las obras de música se destinaban al Conservatorio Nacional y los grabados y litografías a la Escuela de Bellas Artes. El registro dependió entre 1904 y 1917 de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes; en 1917 quedó bajo el Departamento Universitario y de Bellas Artes, y a partir de 1921 depende de la Secretaría de Educación Pública.

Periodo. 1877-1961 (1920-1940) (1887-1900)

Volumen. 1,324 volúmenes (159 metros lineales) y 8,723 fotografías.

Ordenación. Las obras están organizadas cronológicamente conforme al número progresivo de registro. El material fotográfico está organizado por autores.

Instrumentos de consulta

Rojas Rosales, Armando (coord.), *Inventario de Propiedad Artística y Literaria* (inédito).

UD: obra.

PC: del volumen I al 1324.

Silva, Carmen, *Inventario de material sobre cine de Propiedad Artística y Literaria* (inédito).

UD: obra

PC: del volumen I al 1108 (discontinuo).

Hernández Sebastián, Armando, *Ramo Instrucción Pública y Bellas Artes. Catálogo de partituras (siglos XIX y XX)*. México: AGN, 1978, 152 pp. (Serie Guías y Catálogos, 20).

UD: obra

PC: del volumen I al 1108 (discontinuo).

Villafuerte Rangel, Ma. Soledad, *Inventario de material fotográfico de Propiedad Artística y Literaria*. 1986 (inédito).

UD: conjunto temático y fotográfico.

PC: 8,723 fotografías.

_____, *Catálogo de Propiedad Artística y Literaria*. 1987 (inédito).

UD: fotografía.

PC: 8,723 fotografías.

Descripción informativa.

Dado que por ley el Archivo General de la Nación recibía un ejemplar de

cada obra registrada en la oficina de Propiedad Artística y Literaria, se cuenta con un extenso acervo de fotografías, partituras, revistas, etiquetas, carteles, guiones y fotos fijas de películas mexicanas y extranjeras, logotipos, proyectos de esculturas, modelos de medallas, mapas y planos, juegos infantiles, métodos de enseñanza, así como folletos y libros de temas varios. Gracias a este vasto registro de propiedad intelectual conservamos las fotos de C.B. Waite, de la Compañía Industrial Fotográfica y de Lupericio; las partituras de Alfonso Esparza Oteo, Felipe Llera, Mario Talavera, Manuel M. Ponce y Carlos Chávez, los guiones cinematográficos de Rafael F. Muñoz y Mariano Azuela, o los planos de la división en cuarteles de la ciudad de México a principios de este siglo: las miles de obras registradas y conservadas son, indudablemente, piezas para armar sucesivos retratos de época.

Fuentes complementarias.

Archivo General de la Nación: Instrucción Pública y Bellas Artes (125) y Archivo General de la Nación (132).

Otros archivos: ASCUNAM, BNUNAM, CESUNAM.

TRES COMPOSITORES MEXICANOS

Del vasto universo de partituras que resguarda el Grupo documental de Propiedad Artística y Literaria, seleccionamos las obras de tres compositores mexicanos de fines del siglo XIX*. Su producción y brillante trayectoria son una valiosa muestra del periodo romántico mexicano. A continuación se presentan las fichas técnicas de cada uno organizadas por dotación. Los códigos que aparecen al final de cada ficha corresponden respectivamente de izquierda a derecha a: número de caja/expediente/foja/fecha de ingreso, de la Galería No. 5 del Archivo General de la Nación.

* Recopilación de referencias por Alberto Zárate.



Melesio Morales (1838-1908)

Iniciado en la música con Jesús Rivera, Agustín Caballero y Felipe Larios, posteriormente estudió instrumentación con Antonio Valle, ingresando después a la Academia de Cenobio Paniagua. La falta de perspectivas en el país y la necesidad de consagrarse en Europa lo motivó a que en 1866 se trasladase a Italia, perfeccionándose en composición y contrapunto con Mabellini. En 1869 regresa a México, dedicándose a la composición, la enseñanza y la organización de la vida musical mexicana. El autor de la ópera *Cleopatra*, estuvo ligado a la fundación del Conservatorio Nacional de Música, elaboró un reglamento para las clases, escribió varios métodos de solfeo y teoría, estructuró las clases de composición y fue cofundador de la primera orquesta del plantel. Durante 37 años de clases tuvo 1 300 alumnos: la nueva generación musical, salvo excepciones. Gustavo E. Campa, describe en un artículo necrológico al autor del *Baile de los niños* como "luchador, enérgico, tenaz y firme hasta la intransigencia (...), conservador y consecuente con sus principios, en pugna constante con las nuevas generaciones influenciadas por el progreso y la evolución..."

Coro y Piano

___ *A la Santa Virgen María*. Canto Infantil, acompañamiento de piano. México: II. Nagel Sucesores, s.a. 7 pp. 14/3150/7/1897.

___ *Canto a la Santísima Virgen*. Para voces femeniles e infantiles (y piano). México: II. Nagel Sucesores, s.a. 7 pp. 14/3150/7/1897.

___ *Himno a Santa Mónica*. Para voces centrales con acompañamiento de piano. México: II. Nagel Sucesores, s.a. 11 pp. 15/3150/11/1897.

Piano

___ *Angélica*. Alborada para piano. México: II. Nagel Sucesores, s.a. 11 pp. 15/3150/11/1897.

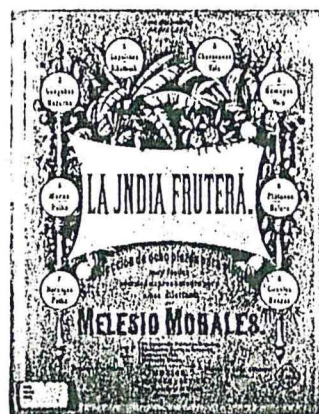
___ *Ayes del alma*. Poesía

musical para piano forte. México: A. Wagner y Levien, 1877. 11 pp. 60/S/R/11/1904.

___ *Carlota*. Polka para piano. En "Colección el baile de los niños", No. 3. México: II. Nagel Sucesores, s.a. 3 pp. 46/S/R/3/1897.

___ *Cleopatra*. Brano per piano. México: II. Nagel Sucesores, s.a. 5 pp. 14 bis/3150/5/1897.

___ *Enriqueta*. Mazurka



para piano. En "Colección el baile de los niños", No. 2. México: II. Nagel Sucesores s.a. 3 pp. 16/S/R/3/1897.

___ *Eustaquio*. Schottis para piano. En "Colección el baile de los niños" No. 1. México: II. Nagel Sucesores, s.a. 3 pp. 16/S/R/3/1897.

___ *Julio*. Vals para piano. En "Colección el baile de los niños" No.4. México: II. Nagel Sucesores, s.a. 3 pp. 50/S/R/3/1897.

___ *La primera comunión*. Meditación religiosa. 14/3150/9/1897.

___ *Lupe*. Marcha para piano. En "Colección el baile de los niños" No. 5. México: II. Nagel Sucesores, s.a. 3 pp. 15/3150/3/1897.

___ *Marcha*. Escrita para la inauguración del camino de fierro entre México y



Puebla, el 16 de Septiembre de 1869. México: II. Nagel Sucesores, 1869. 7 pp. 15/3150/7/1897.

___ *María*. Danza para piano. En "Colección el baile de los niños" No. 6. México: II. Nagel Sucesores, s.a. 3 pp. 16/S/R/3/1897.

___ *Primer capricho elegante*. Para piano. México: II. Nagel Sucesores, s.a. 16 pp. 15/3150/16/1897.

___ *¿Sabes lo que es amar? ¡Es vivir loco!* Fantasía poé-

tica para piano. México: A. Wagner y Levien, 1877. 9 pp. 51/895/9/1904.



____ *Sobre la tumba de Eduardo*. Pasionaria para piano. México: H. Nagel Sucesores, s.a. 7 pp. 15/3150/7/1897.

____ *Un sueño en el mar*. Capricho elegante para piano. México: H. Nagel Sucesores, s.a. 9 pp. 15/3150/9/1897.

Transcripciones para piano sobre temas de otros autores

____ *Aroldo*. Opera Verdi. Gran capricho gimnásti-

co para piano. México: H. Nagel Sucesores, 2a. ed., s.a. 21 pp. 14 bis/3150/21/1897.

____ *Ecos de un vals*. Fantasía brillante para piano. México: H. Nagel Sucesores, s.a. (pp. 169-180). 15/3150/11/1897.

____ *Las campanas de Carrion*. Rapsodia para piano. Opera cómica de Plaquette, por M. Morales. México: H. Nagel Sucesores, s.a., 14 pp. 15/3150/14/1897.

____ *Los brigantes*. Divertimento para piano. México: H. Nagel Sucesores, s.a. 11 pp. 15/3150/11/1897.

____ *Mignon*. Para piano. Opera de Thomas Arrulladora, por M. Morales. México: H. Nagel Sucesores, s.a. 7 pp. 16/S/R/7/1897.

____ *Ruy Blas*. Transcripción para piano. México: H. Nagel Sucesores, s.a. 15 pp. 15/3150/15/1897.



Piano

____ *Airam*. Canción oriental para piano. México: H. Nagel Sucesores, 1897 5 pp. 15/3150/3/1897.

____ *Almay corazón*. Dos nuevas danzas de salón para piano. México: 7a. ed. de Otto y Arzoz Editores, s.a. 3 pp. 104/3830/3/1908.

____ *Aziyade*. Canción oriental para piano. México: A. Wagner y Levien, 1896. 5 pp. 51/895/5/1904.

____ *Barcarola*. Para piano. México: Otto y Arzoz Editores, s.a. 3 pp. 105/3830/3/1908.

____ *Berceuse*. Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1896. 3 pp.

Ernesto Elorduy (1855-1913)

Es considerado uno de los compositores más fecundos de la danza mexicana para piano, así como un "propagador de la música mexicana". Musicalmente fue educado por Clara Schumann y George Matías (discípulo de Chopin), además de relacionarse con el ámbito musical alemán por Urspruch y Reinecke. La opereta *Zulema*, las danzas de salón *Ella y Juventud*, *Alma y Corazón*, el Berceuse *Huichis*, entre otras obras son el reflejo de la "fertilidad melódica, imaginación colorcada y ardiente además de misteriosa seducción", características de sus obras.

51/895/3/1904.

____ *Berceuse*. ...s.a. 5 pp. 83/10/670/5/1906.

____ *Berceuse*. Para piano. (...), 1910. 5 pp. 144/2169/5/1910.

____ *Brisas costeñas*. Tres danzas para piano: No. 1 Lento, No. 2 Lento, No. 3 Lento. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1896. 7 pp. 51/895/7/1904.

____ *Canción árabe*. Para piano. México: H. Nagel Sucesores, 1897 7 pp. 14 bis/3150/7/1897.

____ *Caprichosas*. Cuatro nuevas danzas para piano: I. Allegro, II. Vivo. México: A. Wagner y Levien Sucesores, s.a. 5 pp. 151/3830/5/1908.

____ *Caprichosas*. (Por el Cuarteto Artístico de Cha-

pultepec), México: Otto y Arzoz Editores, s.a. 5 pp. 151/3830/5/1908.

____ *Cariñosas*. Danzas para piano. México: A. Wagner y Levien, s.a. 4 pp. 51/895/4/1904.

____ *Danza oriental*. Para piano. México: A. Wagner y Levien, 1896. 2 pp.

51/895/2/1904 (Sólo tiene la foja 7)

59/S/R/6/1904 (Incompleta, las dos partes se complementan)

____ *El cadete*. Paso doble militar para piano (polka). México: Otto y Arzoz Editores, s.a. 5 pp. 105/3830/5/1908.

____ *Ella y juventud*. Danzas de salón para piano. México: Otto y Arzoz Editores, s.a. 3 pp. 105/3830/3/1908.

___ *En el bosque*. Vals para piano. México: Ottoy Arzoz Editores, s.a. 7 pp. 105/3830/7/1908.

___ *Ensueño*. (Songe, hoja de álbum). Lento para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1896. 3 pp. 51/895/3/1904.

___ *Flores silvestres 1, 2 y 3*. Danzas para piano. México: H. Nagel Sucesores, 1892. 5 pp. 16/S/R/5/1898.

___ *Gavota*. Para piano. México: Ottoy Arzoz Editores, s.a. 5 pp. 105/3830/5/1908.

___ *Graciosas*. Dos danzas para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1910. 5 pp. 151/4090/5/1910.

___ *Huichis*. Berceuse para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1913. 3 pp. 221/125/3/1913.

___ *Instantáneas*. Dos danzas para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, s.a. 3 pp. 117/838/3/1909.

___ *Juguetonas 1, 2 y 3*. Danzas para piano. México: H. Nagel Sucesores, 1892. 5 pp. 16/S/R/5/1898.

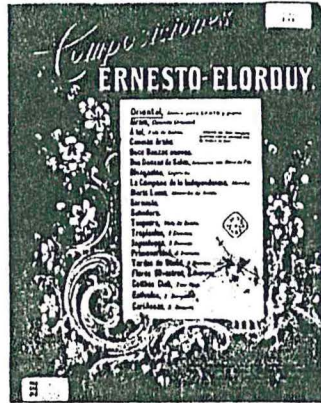
___ *La campana de la Independencia*. Marcha heroica para piano (himno). México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1896. 7 pp. 52/1008/7/1904.

___ *Lied y arrulladora*. Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, s.a. 5 pp. 117/818/5/1909. 127/2209/5/1909.

___ *María Luisa*. Mazurka de salón para piano. México: H. Nagel Editores, serie "Iloras del recreo". 1892. 5 pp. 14 bis/3150/5/1897.

___ *Mazurka apasionada*. Composiciones para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores. 1896. 5 pp. 51/895/5/1904.

___ *Mazurka en fa menor*. Composiciones para piano.



México: Ottoy Arzoz Editores, s.a. 7 pp. 105/3830/7/1908

___ *Mignon*. Mazurka para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, s.a. 3 pp. 117/818/3/1909. 127/2209/3/1909.

___ *Minueto*. Composiciones para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1896. 4 pp. 51/895/4/1904.

___ *Oaxaqueñas*. Dos danzas para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, s.a. 3 pp.

___ *Opalinas*. Dos danzas para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, s.a. 3 pp. 117/818/3/1909. 127/2209/3/1909.

___ *Pensamiento árabe*. Danza para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, s.a. 3 pp. 117/818/3/1909. 127/2209/3/1909.

___ *Pensamiento oriental*. 127/2209/5/1909.

___ *Polonesa*. Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1896. 7 pp. 51/895/7/1904.

___ *Potosinas I y II*. Danzas para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1910. 3 pp. 144/2169/3/1910.

___ *Primaverales 1, 2 y 3*. Danzas para piano. México: H. Nagel Editores, 1892. 5 pp. 16/S/R/5/1898.

___ *Recuerdos de Sevilla*. Seguidillas para piano. México: Ottoy Arzoz Editores, s.a. 5 pp. 105/3830/5/1908.

___ *Reve de fee*. Danza de salón para piano. México: H. Nagel Sucesores, 1892. 2 pp. 16/S/R/2/1897.

res, s.a. 5 pp. 105/3830/5/1908.

___ *Risueñas*. Dos danzas I y II. Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, s.a. 3 pp. 127/2209/3/1909.

___ *Romanza sin palabras*. Dueto romántico andante, composiciones para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1896. 7 pp. 51/895/7/1904.

___ *Sauviens Toi*. Danza de salón para piano. México: H. Nagel Sucesores, 1892. 1 p. 16/S/R/1/1897.

___ *Serenata árabe*. Composiciones para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, s.a. 7 pp. 53/1108/7/1904.

___ *Sonorenses*. Dos danzas para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1910. 3 pp. 151/4090/3/1910.

___ *Soñadora*. Para piano. México: H. Nagel Sucesores, 1892. 5 p. 14 bis/3150/5/1897.

___ *Soñadora*. Para piano. México: H. Nagel Sucesores, 1892. 5 pp. 14 bis/3150/5/1897.

___ *Tapatías*. Dos danzas para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, s.a. 3 pp. 127/2209/3/1909.

___ *Tardes de otoño 1, 2 y 3*. Danzas para piano, México: H. Nagel Sucesores, 1892. 5 pp. 16/S/R/5/1898.

___ *Tropicales 1, 2 y 3*. Tres danzas para piano. México: H. Nagel Sucesores, 1892. 5 pp. 16/S/R/5/1897.

___ *Toujours*. Vals de salón. México: H. Nagel Sucesores, Colección "Iloras de recreo", Serie II, s.a. 7 pp. 50/S/R/7/1903.

___ *Vals capricho*. Composiciones para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1896. 7 pp. 60/S/R/7/1904.

___ *Vals de las Flores*. Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1910. 3 pp. 144/2169/3/1910.

___ *La casita de marfil*. Danza para canto y piano. En "Cantos de la Juventud No. 3". Letra Dámaso Medina. Música E. Elorduy. México: Repertorio de Ottoy Arzoz. 2 pp.

___ *La niña y la muñeca*. Mazurka para canto y piano. En "Cantos de la Juventud No. 5". Letra Dámaso Medina. México: Repertorio de Otto y Arzoz, s.a. 5 pp. 104/3830/5/1908.

___ *La primavera*. Vals para piano. En "Cantos de la Juventud No. 2". Letra Rubén M. Campos. México: Repertorio de Otto y Arzoz, s.a. 5 pp. 104/3830/5/1908.

___ *Saludo cariñoso*. Al director o directora del colegio. En "Cantos de la Juventud No. 10". Letra Dámaso Medina. México: Repertorio de Otto y Arzoz, s.a. 2 pp. 151/3830/2/1910.

___ *Consejos de mi querida abuelita*. En "Cantos de la Juventud" No. 6. Para coro y piano. Letra Dámaso Medina. Música de E. Elorduy. México: Repertorio de Otto y Arzoz, s.a. 2 pp. 151/3830/2/1910.

___ *Saludo filial*. Coro y piano. En "Cantos de la Juventud No. 10" (SIC) Letra Dámaso Medina. México: Repertorio de Ottoy Arzoz, s.a. 2 pp. 151/3830/2/1910.

___ *La estrella de la tarde*. Coro y piano. En "Cantos de la Juventud No. 8". Letra Rubén

Coro y piano

___ *Consejos de mi querida abuelita*. En "Cantos de la Juventud" No. 6. Para coro y piano. Letra Dámaso Medina. Música de E. Elorduy. México: Repertorio de Otto y Arzoz, s.a. 2 pp. 151/3830/2/1910.

___ *Saludo filial*. Coro y piano. En "Cantos de la Juventud No. 10" (SIC) Letra Dámaso Medina. México: Repertorio de Ottoy Arzoz, s.a. 2 pp. 151/3830/2/1910.

___ *La estrella de la tarde*. Coro y piano. En "Cantos de la Juventud No. 8". Letra Rubén

M. Campos. México: Repertorio de Otto y Arzoz, s.a. 2 pp. 151/3830/2/1910.

___ *Un sueño*. Para coro y piano. En "Cantos de la Juventud No. 9". Letra Dámaso Medina. México: Repertorio de Otto y Arzoz, s.a. 2 pp. 151/3830/2/1910.

Voz y piano

___ *Airam...* para canto y piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, s.a. 5 pp. 71/2147/5/1905.

___ *Alma*. Danza para canto y piano. Poesía J. Sobreira Ortíz. Música E. Elorduy. México: Otto y Arzoz Editores, 2a. ed., s.a. 4 pp. 104/3830/5/1908.

___ *Canción de Zoraida*. 2a.

escena de *Zulema*, Letra Rubén M. Campos. Música E. Elorduy. México: Otto y Arzoz Editores, s.a. 4 pp. 105/3830/4/1908.

___ *Cuento*. Romanza para canto y piano. Letra de María Enriqueta (sic), música de E. Elorduy. México: A. Wagner y Levien Sucesores, s.a. 3 pp. 144/2163/3/1910.

___ *El beso*. Romanza para canto y piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1910. 3 pp. 144/2163/3/1910.

___ *El hogar*. Para canto y piano. En "Cantos de la Juventud No. 7", Letra Rubén M. Campos, Música E. Elorduy. México: Repertorio de Otto y Arzoz, s.a. 2 pp.



151/3830/2/1910.

___ *El lucero del alba*. Para canto y piano. En "Cantos de la Juventud, No. 4", Letra de Rubén M. Campos, Música E. Elorduy. México: Repertorio de Otto y Arzoz, s.a. 2 pp. 104/3830/2/1908.

___ *La Bandera*. Para piano y canto. En "Cantos de la

Juventud No. 1". Letra Dámaso Medina. Música E. Elorduy. México: Repertorio de Otto y Arzoz, s.a. 2 pp. 104/3830/2/1908.

Zarzuelas

___ *Zulema*. Zarzuela en dos actos. Letra Rubén M. Campos, México: Otto y Arzoz Editores, s.a. 4 pp. 104/3830/16/1908.

Escena primera, No. 3: "Duetto de Zulema y Muley" 105/3830/4/1908.

Escena cuarta, No. 9: "Duo de Zulema y Muley" 105/3830/16/1908.

Escena cuarta, No. 12: "Romanza de Muley" 105/3830/4/1908.



Ricardo Castro (1864-1904)

Considerado como el primer concertista mexicano de categoría internacional, se le debe la introducción de la escritura concertante (Liszt, Schumann y Chopin) en el estilo pianístico mexicano.

El autor de las óperas *La Leyenda de Rudel* y *Atzimba* entre otras obras, fue becado por el Gobierno mexicano en 1902 para visitar los Conservatorios de París, Berlín y Londres, perfeccionándose en piano. Varias de sus obras fueron editadas en París y en Alemania. En 1907 es nombrado director del Conservatorio Nacional; muere a fines del mismo año.

Piano

___ *Appassionato*. Opus 8. Pour piano. En *Trois pensées pour piano*; Alphonse Leduc, 1903, 5 pp.

56/2515/2/1904

59/2515/5/1904

78/4454/5/1905

___ *Atzimba*. Drama lírico en tres actos. (Popurrí para piano a dos manos). Méxi-

co: H. Nagel.

51/895/13/1904

___ *Ballade*. Opus 5. En Sol Mineur, pour piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1892, 18 pp. 49/2798/18/1903

___ *Barcarolle*. Opus 37, No. 1, para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 5 pp. 139/7732/5/1909

___ *Berceuse*. Opus 36, No. 1, para piano. (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 5 pp. 139/7732/5/1909

___ *Cadenza*. Primer concierto (Si b Mayor) para piano, de Mozart. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 5 pp. 151/4151/5/1910

___ *Cadenza*. Primer Movimiento, Concierto III (en Do Menor) para piano de Beethoven. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 7 pp. 151/4151/7/1910

___ *Caprice Vals*. Para dos pianos. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1901, 23 pp. 50/S/R/23/1903

___ *Coquetería y declaración.* En Cuatro danzas. Cuaderno I, para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1906, 5 pp.
83/2805/5/1906

___ *Cuatro danzas.* 3 y 4, para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 5 pp.
151/4151/5/1910

___ *Danza frívola.* Para piano (Obra póstuma). México: Enrique Murguía Editor, 1911, 3 pp.
196/1713/3/1912

___ *Danza de salón.* Para piano (Obra póstuma). México: Enrique Murguía Editor, 1911, 7 pp.
196/1713/7/1912

___ *Deux chants sans paroles No. 1.* Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 3 pp.
151/4151/3/1910

___ *Deux chants sans paroles No. 2.* Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 5 pp.
151/4151/5/1910

___ *Deux impromptus pour piano.* Opus 28. En forme de vals pour piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1906, 7 pp.
83/10 857/7/1906

___ *Deux impromptus pour piano.* Opus 28. En forme de Polka pour piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1906, 9 pp.
83/10 857/9/1906

___ *Deux morceaux de concert.* Opus 24, No. 1. *Condoliera* para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1905, 9 pp.
71/2473/9/1905

___ *Deux morceaux de concert.* Opus 24, No. 2 para piano. *Tarantella.* México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1905, 11 pp.
71/2473/11/1905

___ *Deux morceaux pour piano.* Opus No. 1, *Vals Intime.* México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1894, 7 pp.
42/2798/7/1903

___ *Deux pieces intimes pour piano.* Opus 30, No. 1, *Vals sentimentale*, No. 2, *Barcarolle.* México: Enrique Murguía Editor, s.a. 5 pp.
87/4034/5/1907

___ *Deux vaalses.* Opus 74, No. 2. *Valse Gaise pour piano.* París: Alphonse Leduc Editor, 1903, 5 pp.
59/S/R/5/1903

___ *Deuxieme polonaise.* Para piano. México: Enrique Murguía Editor, 1911, 9 pp.
196/1713/9/1912

___ *Dos danzas.* Para piano (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 5 pp.
139/7732/5/1909

___ *Esquisse.* Mazurka para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 5 pp.
151/4151/5/1910

___ *Fileuse.* Opus 43. Para piano (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 11 pp.
139/7732/11/1909

___ *Fleurs, femmes et chant.* Valse pour piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 5 pp.
151/4151/5/1910

___ *Frivole passionne.* Vals para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 5 pp.
151/4151/5/1910

___ *Gavotte et musette.* Opus 45. Para piano (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 7 pp.
139/7732/7/1909.



___ *Impromptu.* Opus 41. Para piano (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 7 pp.
139/7732/7/1909.

___ *Improvisaciones.* Ocho danzas características en cuatro cuadernos para piano de dos danzas cada uno (*sic*), Opus 29, No. 1. México: A. Wagner y Levien Sucesores, s.a.
1er. Cuaderno 86/2963/5/1907

2o. Cuaderno 86/2963/5/1907

3er. Cuaderno 86/2963/5/1907

4o. Cuaderno 86/2963/5/1907

___ *La legende de Rudel.* Reducción para piano de los principales motivos. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1906, 23 pp.
86/2963/23/1907

___ *Mazurka.* Opus 46, para piano. (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 7 pp.
139/7732/7/1909

___ *Mazurka melancolique.* Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 5 pp.
151/4151/5/1910

___ *Mazurka en Re Majeur.* Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 7 pp.
151/4151/7/1910

___ *Melodie.* Opus 8. En *Trois pensées musicales pour piano.* París: Alphonse Leduc Editeur, 1903, 5 pp.
56/2615/5/1904
78/4454/5/1905

___ *Menuet.* En *Trois pensées musicales pour piano.* Opus 8. París: Alphonse Leduc Editeur, 1903, 5 pp.
56/2515/5/1904
78/4454/5/1905

___ *Menuet pour orchestre d'archets.* Opus 23. Reducción para piano (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien Sucesores,



res, 1908, 7 pp.
139/7732/7/1909

___ *Menuet humoristique.* Opus 23. Para piano (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 7 pp.
139/7732/5/1909

___ *Menuet a Ninon.* Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 5 pp.
108/9334/5/1908

___ *Menuet rocco.* Opus 37, No. 1. Para piano (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 7 pp.
139/7732/7/1909

___ *Moment de valse.* Opus 34, No. 1. Para piano (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 7 pp.
139/7732/3/1909

___ *Nerveux et gracieux.* Deux mazurkas pour piano. Opus 30. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1892, 10 pp.
49/2798/10/1903

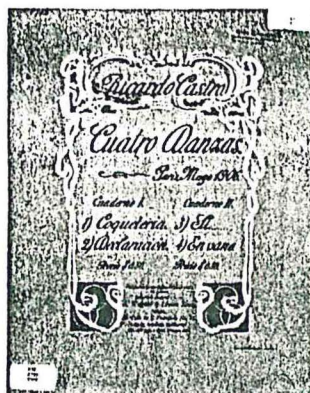
___ *Nostalgie.* Opus 44. Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 7 pp.

___ *Paña entraînant.* Vals para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 5 pp.
151/4151/5/1910

___ *Perfums de Vienne.* Vals para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 5 pp.
151/4151/5/1910

___ *Petit marche militaire.* Opus 34, No. 2. Para piano. México: A. Wagner y Le-

- vien, 1908, 5 pp.
139/7732/5/1909
- ___ *Plainte*. Opus 38, No. 2. Para piano (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 3 pp.
139/7732/3/1909
- ___ *Polonaise*. Opus 11. Pour piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1902, 15 pp.
49/2798/15/1903
- ___ *Premier polonaise*. Para piano (Obra póstuma). México: Enrique Murguía Editor, 1911, 1 p.
196/1713/1/1912
- ___ *Romance*. Opus 31. Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 5 pp.
108/9334/5/1908
- ___ *Scherzetto*. Para piano (Obra póstuma). México: Enrique Murguía Editor, 1911, 5 pp.
196/1713/5/1912
- ___ *Scherzando*. Opus 42. Para piano (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 7 pp.
138/7732/5/1909
- ___ *Si...; en vano. Cuatro danzas. Cuaderno II*. Para piano. París: mayo de 1908 (sic). México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1906, 5 pp.
83/2805/5/1906
- ___ *Six preludes pour piano*. Opus 15: I. *Feuille d'Album*, II. *Barcarole*, III. *Rêve*, IV. *Sérénade*, V. *Nocturne*, VI. *Etude*. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1903, 21 pp.
50/3433/21/1903
- ___ *Thème varié*. Opus 47. Pour piano (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 18 pp.
138/7732/18/1909
- ___ *Trozo en el estilo antiguo*. Para piano (Obra póstuma). México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 5 pp.
151/4151/5/1910
- ___ *Valse amoureuse*. Opus 31. Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 5 pp.
108/9334/5/1908
- ___ *Valse arabesque*. Opus 26. No. 1. Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, s.a. 10 pp.
83/3436/10/1906
- ___ *Valse caressante*. Pour piano. México: Oto y Arzoz Editores, s.a. 5 pp.
105/3830/5/1908
- ___ *Vals capricieuse*. Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 7 pp.
151/4151/7/1910
- ___ *Valse de concert*. Opus 25. Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, s.a. 14 pp.
83/3436/14/1906
- ___ *Valse fugitive*. Opus 37, No. 2. Para piano. México: A. Wagner y Levien, 1908, 5 pp.
139/7732/5/1909
- ___ *Valse impromptu*. Opus 17. Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1904, 13 pp.
55/2462/13/1904
- ___ *Valse mélancolique*. Opus 36. No. para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 7 pp.
- ___ *Valse printanière*. Opus 39. Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 9 pp.
139/7732/9/1909
- ___ *Valse rêveuse*. Opus 19. Para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1904, 9 pp.
55/2462/9/1904
- ___ *Vibration d'amour*. Vals lento para piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 5 pp.
151/4151/5/1910
- Violín y piano**
- ___ *Melodie pour violon et piano*. Opus 35. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1908, 5 pp.
139/7732/5/1909
- Voz y piano**
- ___ *Atzimba*. (Recitativo y romanza para tenor. Letra en italiano y francés). México: H. Nagel Sucesores, 1900, 11 pp.
51/1008/11/1904
- ___ *Ave María*. Para canto y piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 7 pp.
152/4160/7/1910
- ___ *Ave Verum*. Opus 4. Chant et piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1892, 7 pp.
49/27/98/7/1903
- ___ *Chanson d'Automne*. Chant et piano. México: Enrique Murguía Editor, 1911, 11 pp.
196/1713/11/1912
- ___ *Je t'aime*. Chant et piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 5 pp.
151/4160/5/1907
- ___ *La legende de Rudel*. Opus 27. Poema lírico en tres partes de Henry Brody, música de Ricardo Castro, México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1906, 93 pp.
83/11009/93/1906
- ___ *Le secret*. Chant et piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 5 pp.
152/4160/5/1910
- ___ *Les larmes*. Melodie pour chant et piano. México: A. Wagner y Levien, s.a. 2 pp.
8/S/R/2/1889
- ___ *Premier chagrin*. Cantoy piano. México: A. Wagner y Levien Sucesores, 1909, 7 pp.
152/4160/7/1910



El sistema Microisis: características y aplicaciones

El manejador de bases de datos bibliográficos Microisis es, sin lugar a dudas, una herramienta indispensable para mejorar los procesos de organización y servicios en bibliotecas especializadas.

POR

ROBERTO GARDUÑO V.* Y ANATOLIO VÁZQUEZ G.**

INTRODUCCIÓN

La organización y la transferencia del conocimiento en el transcurso del tiempo ha sido vital para el desarrollo cultural de la humanidad. Los eruditos han encontrado que la transmisión de la información a individuos o a grupos es un hecho que se repite en el tiempo y en el espacio.

Las tecnologías de apoyo a la organización de información para su uso posterior han tenido sus propias características en cada época. En la actualidad el uso de la computadora y de otros avances tecnológicos tiene una amplia difusión en el medio bibliotecológico como herramientas de apoyo a la sistematización de información para agilizar y potenciar su uso.

Se ha mostrado en la práctica que el uso metodológico de tecnologías computacionales en la organización de información, es de utilidad debido a que trae consigo diversos beneficios que permiten

agilizar el análisis, el almacenamiento, la recuperación y el intercambio de la misma.

Sin embargo, también se debe tener presente que el uso de tecnologías computacionales en la sistematización de información puede traer consigo riesgos, por lo que conviene que la adopción de las mismas se supedite a estudios de evaluación a través de los cuales se pueda fundamentar la conveniencia y oportunidad de su uso, así como la justificación de su costo-beneficio a corto, mediano y largo plazos.

EL SISTEMA ISIS

Algunos antecedentes

Hacia los años sesenta, la Organización Internacional del Trabajo (OIT) decidió automatizar su red de bibliotecas en Ginebra y en otros países europeos, con la finalidad de facilitar la organización y la recuperación de los acervos bibliográficos.

El resultado del proyecto fue un sistema al que denominaron ISIS (Integrated Set of Information System), Conjunto Integrado de Sistemas de Información.

* Investigador del Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas de la UNAM, CUIB.

** Técnico Académico del Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas de la UNAM, CUIB.

Hacia la década de los setenta, la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura) se responsabilizó de la distribución a nivel mundial de ISIS. Este organismo concluyó que se hacía necesaria una revisión profunda del paquete, aspecto que determinó que ISIS fuera transcrito del lenguaje de programación original, ensamblador, a PL1 (Programming Language), con la finalidad de facilitar su mantenimiento, a esta versión se le denominó CDS-ISIS. Posterior a esta, el International Development Research Center (IDRC) del Canadá, desarrolló la versión de ISIS para minicomputadora, esta fue elaborada en lenguaje SQL para sistemas IIP 3000, a esta versión se la conoce como MINISIS, y su desarrollo se fundamentó en los conceptos y estructuras de ISIS y de CDS-ISIS.

En 1985, la UNESCO liberó la primera versión de MICROISIS, conocida como versión 1 de MINI-MICRO CDS-ISIS, las siglas CDS-ISIS, significan Computerized Documental Services-Integrated Scientific Information System.

En marzo de 1989 fue liberada la versión 2.3. El contexto estructural de esta versión se fundamenta en toda la experiencia tecnológica desarrollada a través de la historia de ISIS, así como también en los nuevos avances tecnológicos, aspectos que han permitido mejorar los componentes lógicos de la programación y generar nuevos procedimientos para el almacenamiento, recuperación e intercambio de la información.

En la versión de ISIS para microcomputadoras, se observa con mayor precisión el criterio de la UNESCO de apoyar la automatización de procedimientos bibliotecológicos, fundamentalmente en los países en vías de desarrollo; este aspecto se ha puesto de manifiesto a través del elevado número de usuarios de Microisis.

Quizá uno de los atractivos de la adopción de este manejador de bases de datos sea la relativa facilidad que le ofrece al bibliotecólogo para crear bases de datos fundamentalmente de carácter bibliográfico. Sin embargo, se debe tener presente que la explotación de este paquete le exige al bibliotecólogo no sólo los conocimientos de su área, sino también de las particularidades fundamentales de operación de este paquete, aspecto que determina tener de preferencia conocimientos básicos de la lógica de su operación, con ello se asegurará el mejor aprovechamiento del mismo.

Por otra parte, su aplicación en microcomputadoras determina un costo relativamente bajo en equipo de cómputo que, en general, cualquier tipo de biblioteca puede cubrir.

Algunas características de Microisis versión 2.3

El paquete permite el diseño de bases de datos para aplicaciones específicas, entre ellas se encuentran: las bibliográficas; almacenamiento de nuevos registros en una base de datos ya existente; modificación y eliminación de registros; generación de índices de

apoyo a la recuperación de la información; generación de formatos de despliegue de información de acuerdo con los requerimientos de los usuarios; operación del paquete a través de menús; manejo ilimitado de campos repetibles; utilización del paquete con base en los idiomas inglés, francés, italiano y español; definición de ayudas para la captura de información, acepta hasta 16 millones de registros por base de datos; la cantidad en el diseño de bases de datos es ilimitado desde la lógica del paquete microisis, sin embargo, el número de bases de datos que se diseñen dependerá de la capacidad en disco de la microcomputadora; definición de hasta 200 campos por base de datos; aceptación de hasta 200 campos para formar índices de recuperación; el número máximo de caracteres para el despliegue de cada registro es de 400; permite operar listas de palabras no significativas (artículos, preposiciones, etc.) para potenciar con mayor relevancia y rapidez la recuperación de la información.

Por otra parte, el intercambio de registros bibliográficos es uno de los aspectos que permite mayor explotación de bases de datos fundamentalmente de carácter bibliográfico. Microisis a través de la norma ISO 2709, cuya estructura tiene implementada, proporciona la facilidad de ese intercambio.

También en esta versión se ha incorporado un compilador denominado PASCAL, que se opera a través de un lenguaje llamado ISIS-PASCAL, su función es la de potenciar con mayores alcances la explotación de este paquete.

Difusión de Microisis

La política de distribución que instituyó la UNESCO fue bajo el criterio de gratuidad, pero observando la firma de un protocolo que incluye el compromiso de la no distribución a terceros, salvo en los casos en que sea ampliamente justificado. Las empresas o instituciones con fines de lucro quedan fuera de este beneficio.

USO DE MICROISIS A NIVEL MUNDIAL

Africa	164	Kenia	31
Países árabes	214	Túnez	54
Asia	506	India	195
Europa	1697	Italia	343
América Latina	1397	Brasil	210
América del Norte	79	Canadá	76
Oceanía	37	Australia	21

Fuente: González Ramagli, Alberto. *La microinformática, bases de datos y ...* Montevideo. 1989 (UNESCO/PGI).

El aumento de la demanda propició que la UNESCO instituyera la figura de representantes y distribuidores en diversos países. En la actualidad, tiene instituida la existencia de representantes nacionales y/o regionales, cuya actividad principal es la de fungir como

capacitadores y asesores en las aplicaciones que se hagan de Microisis en los diversos países. En México, el representante oficial de Microisis es el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

Cabe hacer notar que ya se encuentra liberada la versión 3.0 de Microisis, sin embargo, su distribución oficial por parte del CONACYT no se había generalizado en México hasta junio de 1992, por lo que se continuaba hasta esta fecha operando con la versión 2.3.

Por lo que respecta a México, según reportes del SECOBI-CONACYT de junio de 1992, se tienen registrados 597 usuarios de este paquete.

Las actividades que se realizan en torno a Microisis han permitido la formación de Clubes Microisis, así como la realización de congresos nacionales y regionales. En ellos se discuten principalmente los problemas encontrados en el paquete y otras posibles aplicaciones del mismo en el manejo de información; los resultados de esas reuniones sirven, entre otras cosas, para incorporar mejoras al paquete Microisis.

Algunas aplicaciones en bibliotecas del manejador de bases de datos Microisis

La orientación principal de Microisis es la de ser un manejador de bases de datos bibliográficas, aspecto que determina que este tipo de información sea manejada con mayor eficacia que aquella que no es bibliográfica. En el proceso de información automatizada con Microisis se han detectado las siguientes aplicaciones:

Control de la adquisición de información bibliográfica; control de inventarios de acervos bibliográficos; apoyo a la diseminación selectiva de información; construcción y mantenimiento de tesauros; conversión de formatos de intercambio; bases de datos bibliográficas; bases de datos para el control de publicaciones periódicas y seriadas; bases de datos para el control de archivos verticales y bases de datos tipo directorio.

En el diseño de bases de datos bibliográficos, se ha demostrado conveniente en la práctica que al explotar el Microisis, se consideren también parámetros de normalización con el propósito de generar métodos de trabajo fundamentados en reglas nacionales o internacionales que en su momento faciliten y agilicen el procesamiento, la explotación y el intercambio de la información.

Algunas de las normas más comúnmente usadas para el diseño de bases de datos bibliográficas son: los formatos MARC, CCF y CEPAL, entre otros, para el almacenamiento e intercambio de registros bibliográficos. A estos formatos también se los utiliza en la mayoría de los casos como modelos para la elección de los campos que compondrán la estructura de la base de datos, las Reglas de Catalogación Angloamericanas 2a. ed. o las reglas ISBD para la descripción de la información catalográfica, listas de encabezamientos de materia como las de Escamilla, Rovira y las de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, esquemas de clasificación como el de Dewey, el CDU y el de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

Algunos lineamientos tecnológicos para estructurar una base de datos bibliográfica utilizando Microisis

Cabe hacer notar que al estar Microisis en la categoría de manejador de bases de datos, principalmente bibliográficas, se requiere para su implementación del diseño de la base de datos que se quiera introducir, esto implica que el diseñador tendrá que conocer con precisión las características de la información que requiere automatizar y las normas nacionales o internacionales que afectarán el almacenamiento y la recuperación de la misma. Con base en estos aspectos, se podrá precisar con mayor exactitud el número de campos que estructurarán su base de datos así como las características específicas de los mismos. Aunado a lo anterior, quien diseñe la base de datos también tendrá que conocer y manejar los elementos tecnológicos propios de Microisis.

Con el propósito de ejemplificar los pasos metodológicos fundamentales que requiere Microisis para diseñar e implantar una base de datos bibliográfica, se desarrollan a continuación algunos campos orientados al manejo de información bibliográfica.

Metodología básica para diseñar una base de datos bibliográfica con Microisis

MICRO/CDS/ISIS opera a partir de menús. El menú principal se estructura con ocho comandos, a su vez cada comando cuenta con submenús. Cada uno es independiente ya que responden a determinado procedimiento de operación y/o del diseño de la base de datos.

Según las funciones específicas de los ocho comandos del menú principal, éstas se pueden clasificar en los siguientes tres niveles:

Nivel 1

De servicios a usuarios

- ISISENT > Captura de información
- ISISRET > Recuperación de información
- ISISPRT > Impresión de productos
- ISISINV > Indización del archivo maestro

Para la manipulación de los primeros cuatro comandos, el usuario requiere de conocimientos básicos acerca de la operación del sistema, las características de la captura de la información y de los operadores lógicos que permiten la recuperación de la misma.

Nivel 2

De Servicios del sistema

- ISISDEF > Definición de la base de datos
- ISISUTL > Utilerías del sistema
- ISISXCH > Importación y exportación de archivos

Para el uso de los comandos de servicios del sistema, mismos que sustentan el diseño de la base de datos, se requiere de conocimientos profundos sobre diseño de bases de datos; características de la información

que se requiere automatizar; normalización nacional o internacional en que se apoyará la descripción de la información, en este caso catalográfica; así como del manejo en forma profunda de los cuatro comandos de servicios a usuarios, ya que a través de estos se explota la recuperación de la información contenida en la base de datos.

Nivel 3

De Programación PASCAL

ISISPAS > Programación avanzada en lenguaje PASCAL.

Para operar este nivel, el usuario deberá tener conocimiento profundo sobre los comandos de los niveles 1 y 2, pero además tener conocimientos de programación en lenguaje PASCAL.

Antes de capturar el diseño de la base de datos en Microsis, se recomienda que se plasme primero sobre papel, con ello se podrán replantear aspectos sobre el diseño.

La metodología para el diseño de una base de datos en Microsis es la siguiente:

- PROCESO 1 TABLA DE DEFINICIÓN DE CAMPOS (TDC)
 PROCESO 2 TABLA DE SELECCIÓN DE CAMPOS (TSC)
 PROCESO 3 HOJA DE TRABAJO (O DE CAPTURA)
 PROCESO 4 FORMATO(S) DE DESPLIEGUE (tanto en pantalla como en impresora).

Descripción del proceso 1. TDC comprende el diseño de la estructura lógica de los campos que contendrá la base de datos y consta de seis elementos:

- TAG Es la etiqueta o identificador del campo. Puede ser definida en forma secuencial, es decir, 1, 2, 3, n, etc. o bien usar las etiquetas de los formatos internacionales MARC, CCF, etc.
 NAME Nombre del campo. Por ejemplo: título propio, asiento personal, pie de imprenta,

ta, etc. Se pueden usar hasta 30 caracteres para especificar el nombre del campo.

LENG Longitud o tamaño del campo. Se refiere al número máximo de caracteres que tendrá cada campo.

TYPE Tipos de campos. Se refiere al tipo de caracteres que contendrá cada campo. Microsis permite 4 tipos:

X = Contiene caracteres alfanuméricos

A = Sólo contiene caracteres alfabéticos

N = Sólo contiene caracteres numéricos

P = Controla la estructura de los campos paternos (*pattern*).

REP Repetibilidad del campo. Consiste en determinar si el campo que se está definiendo será o no repetible. En otras palabras, se refiere al número de ocurrencias o de repeticiones que tendrá el campo de acuerdo con la información que contendrá el mismo (por ejemplo, encabezamientos de materia).

DELIMITERS Delimitadores. Son los símbolos que servirán para separar bloques de información y se utilizan para que el sistema los reconozca como elementos diferentes en el mismo campo. Por ejemplo: título, subtítulo.

Los delimitadores son de dos tipos:

Subcampos: Se identifican por letras minúsculas del alfabeto precedidas por un acento circunflejo, ^a, ^b, ^c, etc. y sirven para separar bloques o frases de información.

Paternos: Son caracteres para describir el contenido del campo, por ejem., alfabético (A), alfanumérico (X) o numérico (9).

Considerando las explicaciones anteriores, una tabla de definición de campos quedaría de la siguiente manera:

EJEMPLO DE UNA TABLA DE DEFINICIÓN DE CAMPOS

TAG	NAME	LENG	TYPE	REP	DELI/PAT
020	ISBN	10	X		
022	ISSN	8	X		
035	Número de control	10	N	NR	
050	Clasificación LC	15	X		ab
100	Autor personal	30	X	NR	abcdefg
110	Autor corporativo	250	X	NR	abcdefg
222	Título clave	200	X		
240	Título uniforme	250	X		ab
245	Título propio	250	X		
300	Descripción física	15	X		
500	Notas generales	250	X		
511	Nota de participante o ejecutante	50	X		abcde
690	Encabezamiento de material local	200	X		abcdefg
700	Secundaria bajo aut. per.	30	X	NR	
901	Número de adquisición	9	N		

Descripción del proceso 2. Tabla de selección de campos (TSC) (Field Selection Table).

En esta parte el usuario definirá los criterios que habrá que seguir para indizar los campos que determinarán la recuperación de la información. Esto se lleva a cabo de acuerdo a tres parámetros principales.

ID Identificador del campo, es decir, equivale a la etiqueta o TAC del campo. Conviene que sólo se elijan aquellas etiquetas que contengan información relevante para su recuperación.

IT Técnicas de indización. MICRO/CDS/ISIS proporciona cinco tipos de indización, a saber: 0, 1, 2, 3 y 4.

Técnica de indización (0): Esta técnica indiza el campo en forma íntegra a partir del primer carácter hasta el 30. Todo lo que haya después del carácter 31 hasta n, no se toma en cuenta para la indización.

Técnica de indización (1): Permite indizar por subcampos, de acuerdo con los delimitadores arriba señalados.

Técnica de indización (2): Permite generar índices de frases o palabras delimitadas por picoparéntesis <.....>. Todo lo que esté fuera de ellos no será recuperable.

Técnica de indización (3): Permite indizar todos los elementos que se encuentren delimitados por diagonales /...../ /...../, ya sean frases o palabras.

Técnica de indización (4): Permite indizar palabra por palabra de todo el campo. Cuando se elige esta técnica de indización se tendrán palabras irrelevantes, artículos, preposiciones, etc., que en una base de varios miles de registros ocuparían demasiado espacio en disco, por lo que se recomienda crear un archivo de palabras no significativas. Este archivo en MICRO/ISIS se denomina STOPWORD = ANTIDICCIONARIO, que puede ser creado con cualquier procesador de textos. Esta lista debe tener el mismo nombre de la base de datos y se debe definir con la extensión STW.

DATA Se refiere al formato de extracción de la información que se desplegará en pantalla en el momento de recuperar la información almacenada.

Lo explicado en el proceso 2 debe visualizarse de la siguiente manera:

TABLA DE DEFINICIÓN DE CAMPOS PARA FORMALIZAR ÍNDICES DE RECUPERACIÓN DE LA INFORMACIÓN

ID	IT	DATA EXTRACTION FORMAT
100	4	(VI00/)
35	0	V35
690	4	(V690/)
690	1	V690
901	0	V901
260	0	V260^a
260	0	V690^b
260	0	V690^c

Descripción del proceso 3. Se refiere al diseño de la hoja de captura, esto es, el formato donde se capturará la información de acuerdo con el arreglo de las etiquetas declaradas en el proceso 1.

El arreglo en la pantalla se realiza con base en coordenadas x, y (columnas y renglones). Por ejemplo 1,1; 1,2; 20, n; etc., donde el primer 1 indica el renglón 1 y el segundo 1 indica la posición de la columna. Se pueden incluir hasta 19 campos por pantalla y hasta 20 pantallas por hoja.

EJEMPLO DE UNA HOJA DE CAPTURA

DATOS BIBLIOGRÁFICOS

Autor personal: _____

Autor corporativo: _____

Título uniforme: _____

Título propio: _____

Edición: _____

Pie de imprenta: a^ _____ b^ _____ c^ _____

ISBN: _____

Encabezamientos: _____

Notas: _____

Clasificación: _____ Núm. de control: _____

Número de adquisición: _____

Descripción del proceso 4. Formato (S) de despliegue o impresión. El usuario deberá elegir de entre los varios tipos de formatos que el manual del usuario proporciona para tal efecto, o crear uno propio de acuerdo con las propias necesidades. El mismo formato puede ser usado para visualizar la información en pantalla y para imprimir la misma o bien usar diferentes formatos para cada actividad. Para formalizar este tipo de formatos, MICRO/ISIS utiliza los campos definidos en la estructura de la base de datos más una serie de símbolos cuya operación requiere de la consulta del manual de referencia de Microisis.

EJEMPLO DE UN FORMATO DE VISUALIZACIÓN

```
v050.8'/'v050 (*10.8) # if v100=' '
then v2-15 (8.12)' . — — '
"En "V222 (12.8) ". — — " V260 (12.8)
' , ' F1 ## V690 (12.8) ' , ' 'I.
t. ' ## V600 8.8) ## V001 (50)
```

Una vez realizados los procesos anteriores, el usuario está en posibilidades de realizar la captura de la información, así como la recuperación de la misma.

La información de acuerdo con el formato de visualización arriba diseñado, se mostraría de la siguiente manera:

Z649.04 / P55

PINION, CATHERINE F.

LEGAL DEPOSIT OF NON-BOOK
MATERIALS / CATHERINE F. PINION.

— [S. L.] : BRITISH LIBRARY.

144 P.

1. BIBLIOTECAS DE DEPÓSITO. 2.
DEPÓSITO LEGAL (DE LIBROS, ETC.)

— GRAN BRETAÑA. I. t.

Cabe aclarar que lo expuesto con anterioridad, contempla solamente los pasos fundamentales para el disc-

ño de bases de datos bibliográficos. La implementación de la base de datos, se entiende, requerirá de operar otros comandos propios de Microisis que se encuentran explicados en su manual correspondiente.

CONCLUSIONES

Se hace notar que la intención de este escrito es la de destacar los datos de mayor relevancia sobre Microisis y ejemplificar sus procedimientos fundamentales para el diseño de bases de datos bibliográficas. Este último aspecto tiene la intención de concientizar al bibliotecólogo que no ha operado con Microisis, acerca de los conocimientos básicos que requiere para poder abordar el diseño de bases de datos bibliográficas. Es importante tener presente que lo expuesto en este escrito, no substituye al manual de operación de microisis.

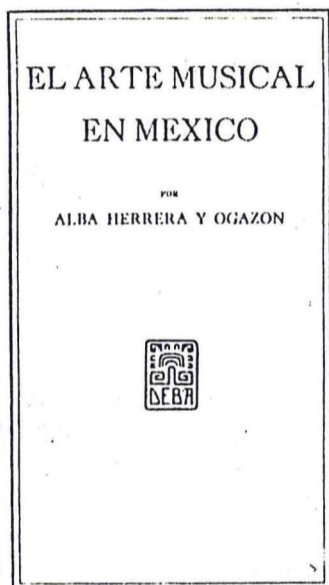
El uso de este paquete en bibliotecas se encuentra generalizado, sus propios usuarios lo han perfilado hacia una norma para la generación de bases de datos, fundamentalmente bibliográficas, sin embargo, antes de decidir su adopción, conviene conocer lo que pueden proporcionar otros paquetes bibliográficos, con ello se tendrían fundamentos más sólidos para decidir a favor o en contra de su adopción.

BIBLIOGRAFÍA

- Brune, Evelyng de. *Guía del usuario: sistema microisis versión 2.3*. México: Organización Mundial del Trabajo, 1987. 196 pp.
- González Ramalgi, Alberto. *La microinformática, bases de datos y sistemas de información: el caso de la experiencia microisis*. Montevideo: UNESCO-PCI, 1989. 14 pp.
- Miki, Hiroyuki. "Micro-isis: una herramienta para el gerenciamiento de bases de datos bibliográficos", *Ciencia da informacao*, vol. 18, No. 1 (ene.-jun. 1989), pp. 3-14.
- OECD. Development Center. *IDIN Manual: for the creation and management of a bibliographic data base using microisis*. París: OECD, 1988. 186 p.
- Reunión técnica regional de expertos en el programa CDS/ISIS para microcomputadoras: informe final*. Caracas: CEPAL, 1987. 23 pp.
- UNESCO. Division of Software Development and Applications. *Mini-microisis cds/isis pascal: (version 2.3)*. París: UNESCO, 1989.

Publicaciones recientes

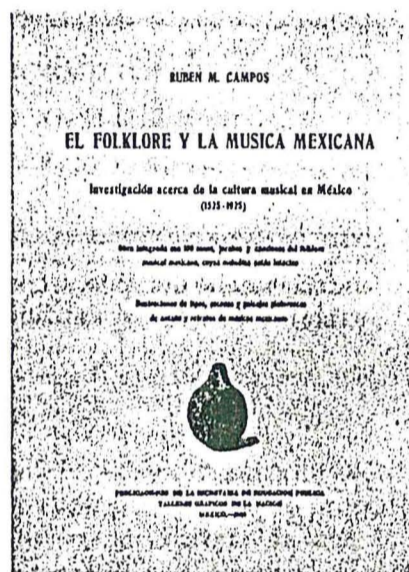
LIBROS



Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical en México*. México: CENIDIM, 1992 (Edición facsimilar).

Alba Herrera y Ogazón (1883-1931), pianista, crítica musical y musicógrafa mexicana, estudió piano y composición en el Conservatorio Nacional de Música (1892-1908) con algunos de los más distinguidos maestros de la época: Carlos J. Meneses, Melesio Morales, Pedro Luis Ogazón, Rafael J. Tello y César del Castillo. En 1908 se graduó como pianista y marchó a estudiar a la Academia Virgil de Nueva York. Actuó como concertista en diversos escenarios y fue profesora de piano e historia de la música en el

Conservatorio. Formó parte del "Ateneo de México" al lado de José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña. Como crítica musical colaboró con diversos periódicos y revistas de su época: *El tiempo*, *El mundo ilustrado*, *Revista de revistas*, *El universal*, *Excelsior*, etc. Entre sus obras se cuentan *Puntos de vista*, *Ensayos de crítica* (México: Secretaría de Gobernación, 1920) e *Historia de la música* (México: UNAM, 1931), una de las pocas historias de la música europea escritas por autor mexicano. En 1917 publicó *El arte musical en México*, una de las primeras historias de la música en México de que se tiene noticia. En este libro hoy reeditado se ocupa de la música prehispánica y virreinal como antecedentes de la "verdadera" música mexicana, que para ella comienza después de la Independencia. Es con el Conservatorio creado por la Sociedad Filarmónica en 1866 cuando ubica el desarrollo de nuestra música. La autora condensa de manera admirable el movimiento musical de México durante el Porfiriato y hasta 1917, ya que ella fue testigo de muchos de los hechos que anota. Sus opiniones críticas y sus ideas sobre los compositores e intérpretes del México porfiriano son de gran utilidad para una mejor comprensión del siglo XIX musical mexicano. El libro es un instrumento bibliográfico de consulta indispensable para todo aquel que quiera adentrarse en la historiografía musical mexicana. JOSÉ ANTONIO ROBLES C.



Campos, Rubén M. *El folklore y la música mexicana*. México: CENIDIM, 1992 (Edición facsimilar).

Rubén M. Campos (1871-1945), escritor, crítico musical, libretista de ópera y musicógrafo mexicano, nació y vivió en el estado de Guanajuato hasta los 24 años, donde realizó sus estudios musicales. En 1895 llegó a la ciudad de México donde empezó su labor periodística: fue cronista del diario *El democrata* y redactor de la *Revista moderna* junto con Amado Nervo, José Juan Tablada, Luis G. Urbina, etc. En 1898 ingresó a la Secretaría de Instrucción Pública donde permaneció hasta su muerte. Fue codirector, con Gustavo E. Campa, de la *Gaceta musical* de 1902 a 1911, y con Manuel M. Ponce, de la *Revista musical de México* de 1919 a 1920. En 1920 y 1921 fue cónsul de México en Milán. Fue profesor de literatura en la Escuela Nacional Prepa-

ratoria, la Escuela Normal y el Conservatorio. Además de poeta y prosista, ejerció como cronista musical y teatral, libretista de ópera, historiador musical y folklorista. Publicó varios libros y artículos sobre música y literatura, entre los que destacan: *El folklore y la música mexicana* (México: SEP, 1928), *El folklore literario de México* (México: SEP, 1929) *El folklore musical de las ciudades* (México: SEP, 1930) y *La producción musical de los aztecas* (México: Talleres Gráficos del Museo Nacional, 1936). *El folklore y la música mexicana* es un libro que nació como una investigación patrocinada por la Secretaría de Educación Pública para estudiar el folklore mexicano, con fines de difusión y educación nacional en una época posrevolucionaria nacionalista. Campos analiza los contextos étnicos e históricos que dieron origen a la rica producción folklórica mexicana de canciones y coplas, bailes y danzas, fiestas y tradiciones populares. Su original intento reside en combinar las fuentes escritas con la tradición oral, la narración histórica con la descripción folklórica y la música popular con la erudita, enfoque que no trazaba rígidas fronteras entre lo "popular" y lo "culto". Añadió al texto una antología de "cien aires nacionales para piano" recogidos, escogidos y armonizados por él. JOSÉ ANTONIO ROBLES C.



Galindo Miguel. *Nociones de historia de la música mejicana*. México: CENIDIM, 1992 (Edición facsimilar).

Miguel Galindo (1883-1942), médico, escritor, educador y musicógrafo, nació en Jalisco y se educó en Colima y Guadalajara, titulándose como médico cirujano en 1908. Ejerció su profesión médica en Guadalajara, Colima y México. En 1918 fundó la Escuela Preparatoria Libre en Colima, en la cual enseñó y organizó ciclos de conferencias culturales. De 1923 a 1925 ocupó la Dirección General de Educación del estado de Colima, donde desarrolló una acertada labor educativa. En 1932 fundó el Ateneo Colimense —del que fue presidente hasta 1934—, donde organizaba veladas artísticas quincenales usando el único piano de cola del estado. Fue miembro de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, de la Sociedad Científica Antonio Alzate, del Ateneo Musical Mexicano y de la Comisión Técnica de Folklore del Primer Congreso Nacional de Música. Espíritu curioso e inquieto, el Doctor Galindo publicó varias obras literarias en verso y en prosa, obras históricas sobre Colima, biografías, manuales de literatura y obras pedagógicas, geográficas y médicas. En 1933 publicó en Colima su único trabajo de investigación musical, *Nociones de historia de la música mejicana*, tomo I, hecho curioso de nuestra bibliografía musical por tratarse de un libro de historia de la música nacional escrito por un médico de provincia. Su obra comprende la música precortesiana, la música "neo-hispana" de los siglos XVI, XVII y XVIII, y la música mexicana hasta mediados del siglo XIX. No sabemos si Galindo logró publicar el segundo tomo de su obra. Como las de Campos, Saldívar y de otros historiadores de la música de su época, la obra de Galindo se interesa tanto en la música religiosa y erudita como en la música profana y popular, en un afán de lograr un enfoque global de la música mexicana. Galindo se suma a otros médicos mexicanos que han escrito obras de historia musical de México (Saldívar, Romero etc.). JOSÉ ANTONIO ROBLES C.

BIBLIOGRAFIA MEXICANA
DE
MUSICOLOGIA
Y
MUSICOGRAFIA



GABRIEL SALDIVAR



Saldívar, Gabriel. *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México, INBA-CINIDIM, 1991.

Uno de los grandes problemas a los que se tiene que enfrentar el investigador de la música mexicana, es la falta de una base de datos que lleve sus pesquisas por un camino rápido y seguro, de tal manera, que se parta con la conciencia clara y precisa de lo que hay y lo que no; lo que falta por investigar y lo ya investigado.

Parece cosa sencilla, por ejemplo, hacer una bibliografía; de hecho debería serlo, pero en México parecemos estar en pañales en este aspecto, de tal manera que no contamos con los elementos básicos para realizarla. Este es uno de los grandes aportes de la *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*: investigación documental, pura, necesarísima para seguir avanzando en el conocimiento de nuestra historia musical. Es un libro que debe leerse antes de iniciar cualquier investigación musical, ya sea de folklore, música litúrgica, ópera o sobre el pensamiento musical de México.

No se asientan en esta *Bibliografía* las innumerables partituras producidas en México, pero sí nos presenta documentos como: ordenanzas, reglamentos, libretos de ópera, tratados teóricos y prácticos, métodos de canto, guitarra, mandolina o piano, decretos de fundación de sociedades filarmónicas, conservatorios o academias, programas de conciertos, etc.

Los periodos históricos que aborda esta *Bibliografía* son la Colonia y el siglo XIX, este último sobre todo es el más representado con la exposición de fichas de tratados impresos o manuscritos que Saldívar fue hallando a lo largo de sus pesquisas interminables.

Aquí no sólo se fichan los documentos, sino que se aportan múltiples datos de músicos mexicanos hoy día olvidados y/o ignorados, así como algunos comentarios críticos sobre la fuente.

Gabriel Saldívar (1909-1980), nació en Santander, Jiménez, Tamaulipas. Estudió medicina y se dedicó desde muy joven a la investigación histórica y bibliográfica, teniendo una especial pasión por la música de México. Su biblioteca musical posee documentos de incalculable valor y es abundantísima. En 1934 produjo una *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial* que muy pronto se convirtió en un clásico. KARL BELLINGHAUSEN



Carredano, Consuelo. *Felipe Villanueva 1862-1892*. México: CNCA-INBA-CENIDIM, 1992.

Un libro más sobre Villanueva —podrá exclamar el curioso lector. Sí, un libro más, pero un libro diferente y valioso. Trataré de explicarme.

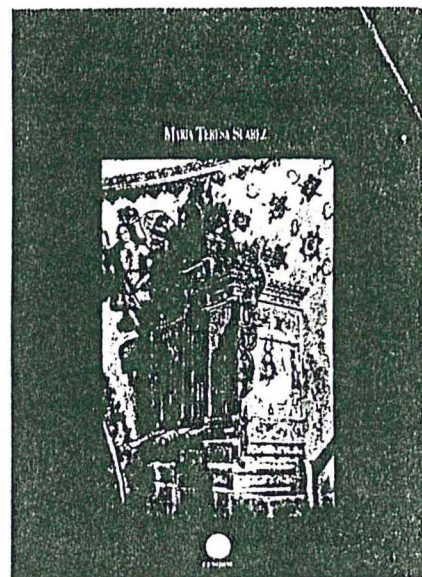
La figura trágica y mítica —a la vez apolínea y dionisiaca— del autor del *Vals poético* ha atraído la atención de múltiples plumas entre nosotros. Llamen la atención

sobre Villanueva su prematura muerte, su vida bohemia y sazónada en vino, su ascenso vertical de músico pueblerino a maestro de moda en una metrópoli y una endiablada musicalidad que se adivina tras el ropaje exterior de los bailes de salón que forman el grueso de su producción. Gustavo E. Campa y Manuel M. Ponce, músicos irreprochables, desde su tribuna romántica nos han hablado de las excelencias de factura y elegancia intrínseca de la breve obra de Villanueva. Rubén M. Campos, poeta modernista metido a faenas de erudición musical, ha legado en un par de pinceladas un retrato anímico del compositor, mientras Jesús C. Romero, historiador de la música mexicana a la vieja usanza, escribió a fines de los años veinte la primera biografía seria de Felipe de Jesús Villanueva Gutiérrez.

Pero he aquí que prácticamente nada de lo publicado sobre Villanueva, desde la época de los trabajos a que aludo hasta nuestros días, puede considerarse aportación sustanciosa sobre el músico de Tecámac. Lo escrito y publicado, o bien repite información y opiniones ya conocidas, ora sufre de un ingenuo provincianismo, o, peor todavía, nos describe a Villanueva como el compositor malogrado de una obra malograda.

Consuelo Carredano se aleja en su trabajo de las vías consagradas por la pereza, la ignorancia o la prepotencia y realiza un estudio presidido ante todo por una actitud nueva y fresca. Sin el lastre de las viejas ideas sobre Villanueva, la autora va directo sobre su objeto de estudio. Búsqueda bibliográfica y hemerográfica ejemplar, la investigación concilia felizmente las fuentes, entregándonos un producto rico en información y en interpretaciones. Se transita por la vida y obra de Villanueva con un máximo de razonada objetividad y un mínimo de prejuicios, con un máximo de juiciosa simpatía y un mínimo de aquella usual suficiencia erudita que sólo enmascara un secreto deseo de llevar al patíbulo a un compositor cuyo delito más grave es haber vivido en el siglo XIX mexicano.

Aplaudo, pues, el presente libro. Me regocijo del modo limpio, ecuánime e informado con que su autora ha abordado el estudio de un compositor destacado de nuestro romanticismo. Me gustan la prosa clara, el enfoque inteligente y la abundancia noticiosa que campean en la obra. Me congratulo de su "Estudio de la obra". Estas virtudes, a mi parecer, enaltecen a Villanueva, al libro y a su autora. Al recorrer las páginas que siguen, juzgue el lector (cuyo juicio prefiero ahora y no el mío) por sí mismo. Vale. JUAN JOSÉ ESCORZA



Suárez, Teresa. *La caja de órgano en la Nueva España durante el barroco*. México: CNCA-INBA-CENIDIM, 1991.

Nunca, en nuestro país, había sido escrito un libro sobre los órganos y su historia, su fabricación, su relación con la historia general del arte, una historia de los exactos y casi milagrosos tubos de estaño y de madera que hacen al unirse un objeto a la vez lógico, monumental y misterioso, y que guarda una discreta relación de parentesco con la historia de la construcción de barcos y con la vida majestuosa de los hipopótamos.

Por supuesto, hay algunos antecedentes notables, entre los que debemos mencionar el ensayo de Efraín Castro Morales ("Los órganos de la Nueva España y sus artífices"), o el de Guillermo Tovar y de

Teresa ("Los órganos de la Catedral de México"), y algunas otras aportaciones parciales e indirectas.

El libro de John Fespermann, *Organs in Mexico*, era casi el único punto de referencia sobre los órganos mexicanos, sus registros y sus aspectos técnicos generales. Muy recientemente apareció (con una circulación muy restringida) un catálogo de los órganos mexicanos, publicado por la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología. El esfuerzo es notable y nos enriquece indudablemente con muchas aportaciones. Sin embargo, el andamiaje teórico y metodológico del libro le impide conseguir los objetivos que debería cumplir un trabajo de esa envergadura. (Entre las fallas notables está, por ejemplo, el hecho de que no se refiere el nombre del autor de los textos: ¿y qué pensar entonces de las referencias obligadas que debería contener un trabajo de este tipo?) En este contexto aparece el libro de Teresa Suárez, que presentó como tesis para obtener el título de licenciatura en historia del arte.

En este libro se unen el rigor histórico y la sensibilidad para hacer de la investigación un descubrimiento perpetuo. Sirve de introducción al profano en materia organística, llevándolo de la mano desde el origen mitológico del instrumento hasta las laboriosas estructuras de ingeniería del barroco.

Es también un libro humilde: no pretende agotar el tema. Es una primera aportación en cuanto a fuentes, pero sobre todo (es importante señalarlo), en cuanto a metodología. Abre muchos caminos a la investigación. Es, indirectamente, un estímulo permanente para elaborar una sociología de la música novohispana. Da pistas y deja el camino generosamente lleno de huellas.

Entra en el tema con sutil virtuosismo: "En un principio, el órgano se recubrió solamente con sencillos lienzos que cumplían con la función de protegerlo del polvo... Las telas tensadas o cortinas fueron gradualmente sustituidas

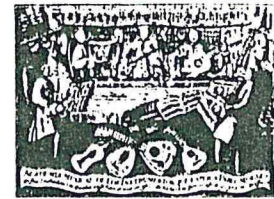
por puertas o postigos de madera, cada vez más decorados por medio de pinturas o bien de ornamentados relieves". Estos elementos se desarrollan hasta constituir una obra de arte en sí misma. Un ejemplo de ello es la caja del órgano de la Catedral de Lille, en Francia, realizada por William Burges.

¿Cómo son esas cajas en el órgano novohispano? ¿Qué relación guardan con los aspectos arquitectónicos? ¿Quiénes fueron sus constructores? ¿Cuáles sus influencias?

"Entre los requerimientos del Primer Concilio Mexicano", dice la autora, "cuyas disposiciones se publicaron en 1556, se urgía a todos los clérigos a instalar órganos en todas partes para que los instrumentos indecorosos e impropios pudieran ser desterrados de la Iglesia". Con ese precepto se inaugura una historia que apenas empezamos a conocer. Las páginas de este libro depararán al lector no pocas sorpresas, y le darán esa felicidad que acompaña a los viajes y a los descubrimientos. LUIS JAIME CORTEZ

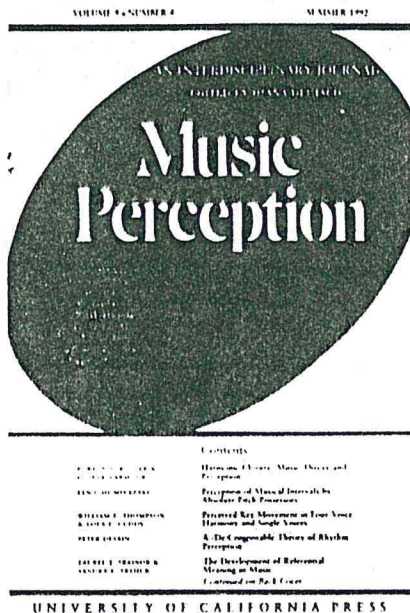
Contenido: Homenaje a Jorge Peña Hen/AGUSTÍN CULLELL, pp. 5-8. Homenaje a Gustavo Becerra-Schmidt en la Universidad Alemana de Oldenburgo/EDUARDO CÁCERES, pp. 9-16. A Mozart/CIRILO VILA, pp. 17-19. Interpretando la música de Mozart/RUBY REID THOMPSON, pp. 20-42. Música misional y estructura ideológica en Chiquitos (Bolivia)/LEONARDO WAISMAN, pp. 43-56. El extrañamiento de la Compañía de Jesús del Río de la Plata (1767), FRANCISCO CURT LANGE, pp. 57-96. Homenaje a Mozart en Chile, pp. 97-102. Creación musical en Chile, pp. 103-114. Ensemble Bartók, pp. 115-117. Intérpretes, Chile, pp. 118-127. Ballet, pp. 128-132. Noticias varias, pp. 133-140.

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes



REVISTA
MUSICAL
CHILENA

REVISTAS



Revista Musical Chilena/Luis Merino Montero, ed. Año XLV, No. 176 (julio-diciembre 1991). Santiago de Chile: Facultad de Artes-Universidad de Chile, 1991.

Music Perception/Diana Deutsch, ed. Volume 9, Number 4 (Summer 1992). San Diego, CA, University of California Press, 1992.

Contenido: Harmonic Closure: Music Theory and Perception/BURTON S. ROSNER y EUGENE NARMOUR, pp. 383-412. Perception of Musical Intervals by Absolute Pitch Possessors/KEN 'ICHI MIYAZAKI, pp. 413-426. Perceived Key Movement in Four-Voice Harmony and Single Voices & The Composable Theory of Rhythm Perception/WILLIAM F. THOMPSON y KOLA 'L CUDDY, pp. 427-438. A (De) Composable Theory of Rhythm Perception/PETER DESAIN, pp. 439-454. The Development of Referential Meaning in Music/LAUREL J. TRAINOR y SANDRA E. TREHUB, pp. 455-470.

LA ARMONIA.

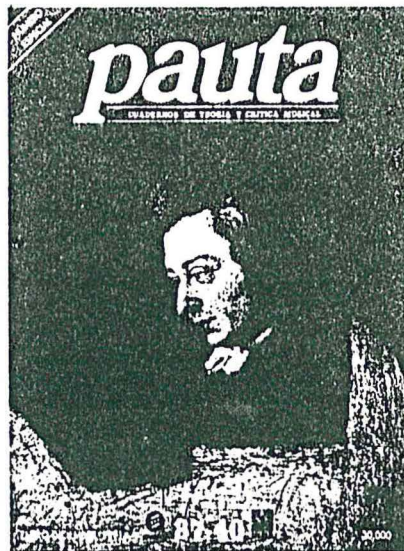
ÓRGANO DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA MEXICANA.



La armonía. Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana. Tomo I, Nos. 1 al 13, Año I y II, noviembre de 1866-mayo de 1867. México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1991. (Edición facsimilar)

Tan valiosa como rara, *La armonía* constituye una pieza clave en la hemerografía musical mexicana del siglo XIX. En su tiempo, precioso instrumento de comunicación y educación, hoy resulta un documento imprescindible, cuya virtud más evidente es haber capturado para la posteridad algunos de los ideales y acciones de la "Benemérita Sociedad Filarmónica Mexicana". Creo sinceramente que no hay exceso en la frase empleada. En ningún otro momento de nuestra historia, individuos tan notables, de tan férrea voluntad, unieron sus talentos y trabajos con una finalidad tan notable y desinteresada como es impulsar el arte musical de México. Fundada en 1865, al tomar forma corporativa las reuniones musicales habidas, desde principios de la década, en la casa y academia del pianista Tomás León, y contando con eminentes miembros como Alfredo Bablot, Antonio García Cubas, Julio Ituarte, el propio Tomás León, Eduardo Liceaga, Melesio Morales, Aniceto Ortega y Manuel Payno (por sólo citar a algunos de los más distinguidos entre los fundadores), la Filarmónica bien

pronto se impuso un programa ambicioso pero no por ello carente de sentido o irrealizable. Formulado en términos de hoy, tal programa era nada menos que institucionalizar y profesionalizar las tareas de educación, investigación y difusión de la música. JUAN JOSÉ ESCORZA



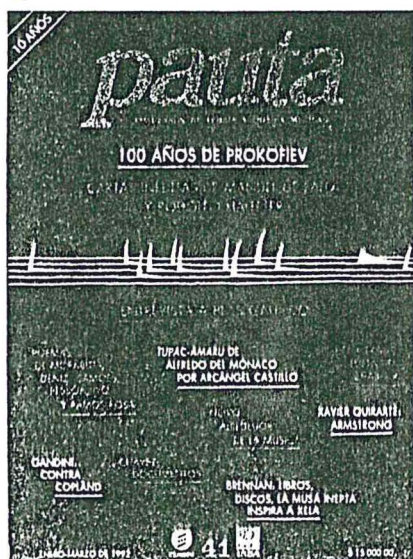
Pauta: Cuadernos de teoría y crítica musical/Mario Lavista, ed. Vol. X, Nos. 37-40 (enero-diciembre 1991). CNCA, INBA, CENIDIM, 1991. 396 pp.: il.; 19 cm.

Incluye notas sobre grabaciones y publicaciones recientes. Incluye el índice de los números de 1990.

Contenido: Una carta/WOLFGANG AMADEUS MOZART, pp. 9-10. Mozart en México: una cronología (1852-1910)/GUILLERMO SHERIDAN, pp. 12-25. El óvalo de Mozart/DAVID HUERTA, p. 27. Mozart: sus años

de formación/ADOLFO SALAZAR, pp. 28-37. La gestación del estilo mozartiano/GERARDO KLEINBURG, pp. 38-51. Mozart/RAMÓN XIRAU, pp. 52-53. Mozart y su prima/MARIO LAVISTA, pp. 54-64. Mozart, el centro/EDUARDO LIZALDE, pp. 65-67. Mozart y la modernidad/MARÍA PÍA LARA, pp. 68-83. Mozart/VERÓNICA VOLKOW, p. 85. Mozart y la literatura/LUIS IGNACIO HELGUERA, pp. 86-89. Luis de Sevilla escucha a Mozart/VICENTE QUIRARTE, pp. 90-91. Lo trivial de la autenticidad: el Requiem/GERARDO KLEINBURG, pp. 92-101. Kirie/JOSÉ IGNACIO MALDONADO, pp. 102-104. El alma encantada de Mozart/RUBÉN M. CAMPOS, pp. 105-112. Las postreras sinfonías de Mozart/MANUEL M. PONCE, pp. 113-116. Los Don Juanes de Chávez y Beecham/SALVADOR NOVO, pp. 117-126. Mi buen vecino/pp. 127-129. Mozart en la orquesta/SIR THOMAS BEECHAM, pp. 130-133. La música instrumental/ADOLFO SALAZAR, pp. 134-137. Mozart y la tonalidad de La Mayor/JOSÉ RAFAEL BRAVO MEZA, pp. 138-139. Mozart y la ópera bufa/JULIO ANTONIO COSS, pp. 140-145. Don Giovanni o "La fuerza del destino", JUAN VICENTE MELO, pp. 147-149. El Don Giovanni de Jesusa/DANIEL CATÁN, pp. 150-155. Entrevista a H.C. Robbins Landon / JEAN MAURICE DE MONTREMY, pp. 157-166. Mozart en Italia/STENDHAL, pp. 167-176. Cuatro textos mozartianos, ALEJO CARPENTIER, pp. 177. El año Mozart/pp. 177-178/Estudios mozartianos, pp. 179/Los contemporáneos de Mozart/pp. 180-181/Grafología de Mozart/pp. 182-183. El centenario de Mozart/GEORGE BERNARD SHAW, pp. 184-191. Oyendo a Mozart/JUAN GIL-ALBERT, pp. 192-193. Mozart y el erotismo/SÖREN KIERKEGAARD, pp. 194-198. Mozart/WILHELM DILTHEY, pp. 199-221. La ci darem la mano/ROBERT SCHUMANN, pp. 223-226. Don Giovanni/CHARLES CAMILLE SAINT-SAËNS, pp. 227-233. Reflexiones de un músico de orquesta sobre una carta de W.A. Mozart/NIKOLAS HARNONCOURT, pp. 234-238. Mozart/FELIPE PEDRELL, pp. 239-245. Aforismos mozartianos/FERRUCCIO BUSONI, pp. 245-247. Ante la consideración de Mozart/AARON CO-

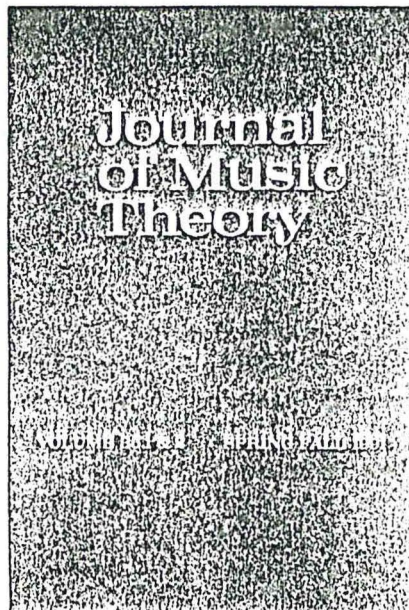
PLAND, pp. 148-250. En el jubileo de Don Giovanni/FERRUCCIO BUSONI, pp. 251-259. La dramaturgia mozartiana reflejada en la correspondencia del Idomeneo/NIKOLAUS HARNONCOURT, pp. 260-276. Mozart y la ópera/PAUL HENRY LANG, pp. 277-294. El Mozart de La Flauta mágica/BRUNO WALTER, pp. 295-305. Haydn y Mozart y las complejidades del arte clásico/RÉNÉ LEIBOWITZ, pp. 307-318. Mozart: Las bodas de Fígaro/ARNOLD SCHOENBERG, pp. 319-322. Las cadencias rítmicas en la obra de Mozart/KARL HEINZ STOCKHAUSEN, pp. 323-367.



Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical/Mario Lavista, ed. Vol. IX. No. 41 (enero-marzo 1992). ENCA, INBA, CENIDIM, 1992. 128 pp.: il.; 19 cm. Incluye notas sobre publicaciones y grabaciones recientes.

Contenido: Cartas inéditas de Manuel de Falla y Rodolfo Halffter/pp. 5-10. Autobiografía (fragmentos)/SERGEI PROKOFIEV, pp. 11-13. Breve cronología de Prokofiev/pp. 14-17. Veliká/GERARDO DENIZ, pp. 18-19. Prokofiev y Stravinsky/LUIS IGNACIO HELGUERA, pp. 20-28. El amor por tres naranjas, o Prokofiev y los críticos/GERARDO KLEINBURG, pp. 29-34. Algunos estrenos de Prokofiev en México/p. 35. Prokofiev y Eisenstein/HÉCTOR CARRETO, pp. 36-38. La música de mi vecino/LUIS IGNACIO HELGUERA, pp. 39-41. Dos poemas/FABIO MORÁBITO, pp. 42-45. Aaron Copland/GERARDO GANDINI, pp. 46-47. Respuesta a Gerardo Gandini/

MARTIN MÜLLER, pp. 48-49 Respuesta a Martin Müller/GERARDO GANDINI, pp. 50. Entrevista a Blas Galindo/ROBERTO GARCÍA BONILLA y XOCIHQUETZAL RUIZ, pp. 51-68. Blas Galindo/CARLOS CHIÁVEZ, pp. 69-72. Manuel M. Ponce (Discurso en la entrega del Premio Nacional/CARLOS CHIÁVEZ, pp. 73-77. Candelario Huízar (Discurso en la entrega del Premio Nacional)/CARLOS CHIÁVEZ, pp. 78-84. Alrededor de la música/SALVADOR NOVO, pp. 85-86. La estrella de Armstrong sigue brillando/XAVIER QUIRARTE, pp. 87-93. Poema español XXIII/LUIS DE CAMÕES, p. 94. El arte de la música/ANTONIO RAMOS ROSA, p. 95. Lluvia oblicua (VI)/Fernando Pessoa, pp. 96-97. Candelaria/LEDO IVO, p. 98. Silueta de Chabrier/LUIS IGNACIO HELGUERA, pp. 99-100. Tupac Amaru (1977) para orquesta de Alfredo del Mónaco/ARCÁNGEL CASTILLO OLIVARI, pp. 101-108.

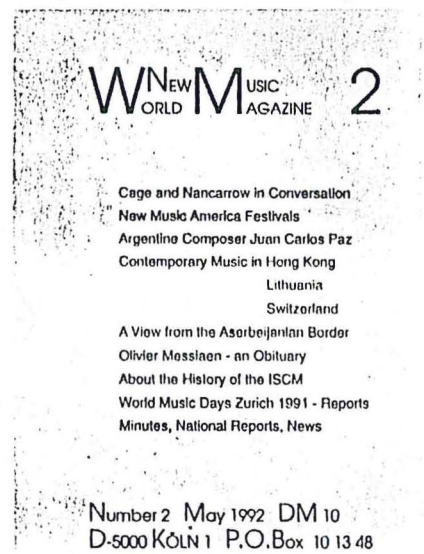


Journal of Music Theory/Jack F. Boss, ed. Vol. 35.1 y 2 (Spring-Fall 1991). Connecticut: Yale University, 1991.

326 pp.: il.; 23 cm. Incluye fragmentos de partituras, referencias bibliográficas y reseñas de nuevas publicaciones. ISSN: 0022-2909

Contenido: Properties and Generability of Transpositionally Invariant Sets/RICHARD COHN, pp. 1-31. Coordination of Interval Sizes in Seven-Tone Collections/JAY RAHIN, pp. 33-60. Max Reger's

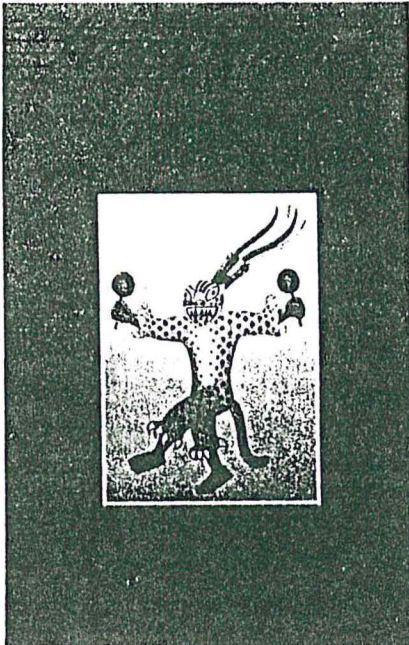
Motivic Technique: Harmonic Innovations at the Borders of Atonality/DANIEL HARRISON, pp. 61-92. Maximally Even Sets/JOHN CLOUGH AND JACK DOUTHETT, pp. 93-173. The Fourteen-Mode System of Illuminato Aiguino/PETER N. SCHÜBERT, pp. 175-210. A study of Microtonal Equal Temperaments/RAMON FULLER, pp. 211-237.



World New Music Magazine! Reinhard Oehlschlägel, Graciela Paraskevadis, Richard Tsang, eds. Number 2, May 1992. Köln: International Society for Contemporary Music (ISCM), 1992.

Contenido: I. A la recherche de la liberté céleste. Olivier Messiaen - an Obituary/REINHARD OEHLSCHLÄGEL, pp. 3-5. A celebration of Life. Contemporary Music in Hong Kong/FRANK SCHNEIDER, pp. 6-11. "The Breaking In from the Border" from an Azerbaijanian Point of View/JAHAGIR SELIMKHANOV, pp. 12-16. "We are of the Wood and Song". Lithuanian Music: from Ciurlionis to Landsbergis/KRZYSZTOF DROBA, pp. 17-24. The Isolation must be Eliminated. Swiss Music in this Century/PHILIPPE ALBÉRA, 25-33. Juan Carlos Paz and the New Music. Notes for an Anniversary/OMAR CORRADO, pp. 34-36. "A Bypass of the Whole Establishment". "New Music" in the USA and the "New Music America"/REINHARD OEHLSCHLÄGEL, pp. 37-46. "The universe should be like

Bach, but it is like Mozart". John Cage and Conlon Nancarrow in Conversation with Charles Amirkhanian, pp. 47-70. The "Internationale" of Music. The History and Significance of the ISCM/ANTON HAEFELI, pp. 71-76.



Heterofonía/Esperanza Pulido, ed. No. 102-103 (enero-diciembre 1990). México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1990.

108 pp.: il.; 26 cm.

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

Incluye partitura
ISSN: 0018-1137

Contenido: La evolución del bolero urbano en Agustín Lara/ADELA PINEDA, pp. 4-23. El aspecto sagrado de la música indígena/ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ, pp. 24-30. La música zapoteca de Juchitán/ELISA OSORIO BOLIO DE SALDÍVAR, pp. 31-34. Música mestiza de Tehuantepec/ANDRÉS HENESTROSA, pp. 35-40. Raúl Hellmer: "In memoriam"/JUAN VICENTE MELO, pp. 41-42. Entrevista a José Raúl Hellmer (1968)/MARGARITA GARCÍA FLORES, pp. 43-52. Bomba-Canción de cosecha—Una negrita (partitura). Música tradicional de Puebla, pp. 53-60. La música mexicana indígena de hoy/JOSÉ RAÚL HELLMER, pp. 62-64. La música mestiza/JOSÉ RAÚL HELLMER, pp. 65-67. Informe de la región de Huauchinango, Puebla/JOSÉ RAÚL HELLMER, pp. 68-80.



Tempo/Calum MacDonald, ed. No. 179 (December 1991). New York: Bossey and Hawkes Music Publisher Ltd., 1991.

64 pp.: il.; 26 cm.

Incluye reseñas de publicaciones y grabaciones recientes.

ISSN: 0040-2982.

Contenido: Alban Berg the Fateful Number/GEOFFREY POOLE, pp. 2-7. York Höller's "The Master and Margarita": Agerman Opera/JURG STENZL, pp. 8-15. From Lizi to Adams (II): "The Black Gondola"/MALCOLM MILLER, pp. 17-20. Sir Andrzej Panufnik, 1914-1991/p. 21. Dusan Martincek: An Introduction to His Music/DAVID BARCOCK, pp. 23-27.

GRABACIONES

Homenaje a Octavio Paz. La hija de Rappaccini y Mariposa de Obsidiana/Daniel Catán. Voces: Encarnación Vázquez; Fernando de la Mora; Jesús Suaste. Coro: Convivium Musicum. Directora del coro: Erika Kubacek. Filarmónica de la Ciudad de México, director: Eduardo Díazmuñoz. México: CNCA, FNCA, Sola Basic de México, 1990.

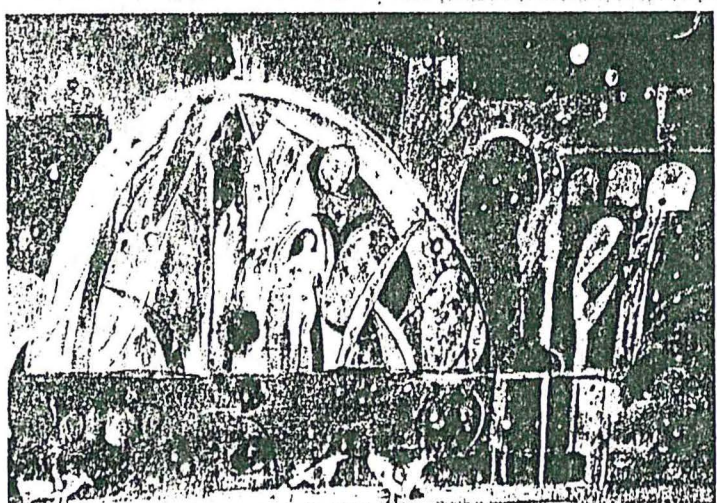
Desde la primera lectura quedé convencido de que *La hija de Rappaccini*, de Octavio Paz, podría ser una magnífica ópera. El amor como punto único, frágil, fugaz, interminable, en donde la vida y la muerte se abrazan para intercambiarse sus secretos; el único instante en donde el tiempo se detiene y el ser humano toca la inmortalidad: éste es para mí el corazón de la obra y lo que me atrajo irresistiblemente a ella. Porque si bien se mira, esa visión es la esencia misma de la música. El oído es el sentido privilegiado de la intimidad y las formas musicales las que mejor se entrelazan con el desec.

Soy heredero de una riquísima tradición operística. En mi obra se puede escuchar —lo cual me enorgullece— la deuda enorme que tengo con compositores desde Monteverdi hasta Alban Berg. Pero tal vez la mayor de mis deudas es el haber aprendido que la originalidad de una ópera no consiste en el rechazo de nuestra tradición (que sería como valorar ciegamente a la orfandad), sino en la asimilación profunda de ella, para lograr así la más íntima unión entre un texto y su música.

Vista de esta manera, la ópera es ciertamente digna de haber sido soñada por el Doctor Rappaccini. No es suficiente que la música se limite a acuñar una melodía sinónima de una frase verbal. La música de una ópera, para ser exitosa, necesita más bien captar la idea poética de un texto y expresarla en sus propios términos. Y las formas musicales, al desarrollarse en una dimensión temporal, son particularmente privilegiadas para trazar la evolución de un per-

Daniel Catán

Homenaje a Octavio Paz



La hija de Rappaccini

Fernando de la Mora

Filarmónica de la Ciudad

Mariposa de obsidiana

Encarnación Vázquez

Eduardo Diazmuñoz

Jesús Suaste

sonaje o de una idea poética. Ese es el verdadero reto. Y es ahí en donde he puesto todo mi esfuerzo y mi oficio.

Como ejemplo quisiera señalar el arco inmenso que se desarrolla a lo largo del primer acto. El jardín de Rappaccini es el corazón de la obra en muchos sentidos y es hacia él que nos dirigimos: es el lugar del encuentro, el cruce de caminos, en donde habita el deseo. Pero el camino no es recto sino enroscado, como el que conduce al centro de un caracol. Por esta razón la acción comienza en la calle, continúa por las escaleras hasta llegar al cuarto y finalmente descendiendo al jardín. En ese trayecto la conciencia se va transformando, de tal modo que al llegar al jardín la línea divisoria entre el día y la noche, entre el sueño y la vigilia, entre la realidad y la fantasía, queda totalmente olvidada.

Musicalmente también hay una transformación y un olvido. Los instrumentos pierden poco a poco su voz original y empiezan a flotar en sonoridades ya no regidas por la división de la octava en 12 tonos. En el jardín comienzan los *glissandi* para encarnar así la manera en que el deseo surge sin detenerse,

sin obstáculos y sin medida. Giovanni cumple aquí su destino y adquiere finalmente la voz *del viento y la marea*. Pero la entrada al jardín no es solamente un ingreso a un mundo nuevo; es también un viaje interior, hacia el origen. Por eso Giovanni escucha en Beatriz el recuerdo de su propia voz, aquella con la que cantó su sueño y su presagio al principio del acto. En el jardín, en el origen, los amantes se escuchan el uno en el otro.

Trabajé durante seis años en la composición de la ópera. Este trabajo me llevó a vivir a Japón y a Indonesia un año y medio, y a Europa un año más. Fueron años de exuberante actividad musical y de profunda revisión crítica frente a tradiciones musicales tan diferentes a la nuestra. Sostuve durante todo este tiempo un monólogo intenso y apasionado con Octavio Paz y su obra. Discutí cada escena, cada palabra; canté cada sílaba. Es ahora un gran honor el poder presentarla como un modesto homenaje a él y a su obra, y dejar constancia de lo mucho que me alimentó a tan larga distancia y durante tanto tiempo.

•

Hay poemas que llevan música por dentro. *Mariposa de obsidiana* es uno de ellos. Una diosa nos habla con imágenes de fuego; nos habla del pasado paradisiaco, con su tiempo fluido y sin divisiones; nos habla del presente, angular, quebradizo, nervioso, disonante; nos habla del futuro, y entonces nos habla al oído. Cada tiempo sugiere una música propia. La música, después de todo, no es otra cosa que el sonido del tiempo al pasar: unas veces su paso es lento y angustioso, otras fluido como una cascada; unas veces es sordo y oscuro, otras resplandeciente.

Pero lo más interesante del poema es que los mundos que describe la diosa son finalmente vistos, no como polos opuestos e inconexos, sino como partes de una compleja y orgánica unidad. La transición de la tragedia a la sensualidad, por ejemplo, es una transformación y no un desplazamiento. La nueva vida surge de la herida misma. Pero así como la tragedia siempre trae consigo la semilla que conduce a la vida, la nueva vida retiene dentro de sí la herida que conduce a la muerte. Las palabras "Muere en mis labios / Nace en mis ojos" forman parte de una sola y terrible unidad. Esta visión del mundo que presenta el poema de Paz es lo que más me inspiró durante la composición de mi obra; es también lo que trabajé con más cuidado. DANIEL CATÁN

La canción popular en el cine mexicano, 1931-1940. Dirección General de Actividades Cinematográficas y Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C. México: UNAM, 1991.

En los Premios de la Academia de Hollywood se da uno a "La mejor canción escrita especialmente para el cine"; siguiendo sus pasos, en México se instituyó un premio semejante. Debería ser al revés: "La mejor película escrita especialmente para una canción". Tal acerto ilustra la importancia que ha tenido la canción en el desarrollo del cine mexicano: ha sido motivo central, título de la película, base del tema, componente esencial del ambiente

e incluso manifestación del entorno histórico, económico, político y cultural.

La importancia de la canción se manifiesta desde el principio. La primera película sonora, *Santa* (Antonio Moreno, 1931), gira en torno a una canción. Ciertamente, ésta fue escrita por Agustín Lara antes de la película, pero su función no se limita a ser fondo, sino ayudar a la creación de la atmósfera prostibularia, sugiriendo todo un universo y marcando la forma en que el cine va a ver a la mujer: prostituta y virgen, amante y madre, fuente de pasión y consuelo, que canta el ciego Hipólito (Carlos Orellana) a la mujer que ilumina su vida: "En la eterna noche/ de mi desconsuelo/ tú has sido la estrella/ que alumbró mi cielo..."

Otra película fundadora de las relaciones entre cine y canción es *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933). La canción tema se debe a Gus Aguila y al prolífico Manuel Esperón: "Vendo placer/ a los hombres que vienen del mar...", que canta Lina Boytler. Y Andrea Palma, elegante, lejana y dolorosa, fuma lánguidamente apoyada en

el quicio de una puerta. Es la imagen mítica que resume el dolor y el placer del pecado, la fascinación del mal.

Durante la primera década del cine sonoro, la canción juega un papel preponderante y sirve a todos los géneros. El género ranchero, por ejemplo —con mayoría de comedias rancheras—, supone siempre la presencia de canciones vernáculas. En *El tesoro de Pancho Villa* (Arcady Boytler, 1935), se canta el "Corrido Villista"; de *¡Ora Ponciano!* (Gabriel Soria, 1936), con ambiente campirano-aurino, es el "Toro coquito", de Lorenzo Barcelata y Ernesto Cortázar.

Allá en el Rancho Grande (Fernando de Fuentes, 1936) abre las puertas del mercado internacional al cine mexicano y la canción del título (Silvano Ramos) interpretada por Tito Guízar, recorre el mundo. El éxito de *Allá en el Rancho Grande* desata la fiebre por la comedia ranchera. En la estela que provoca está *Las cuatro milpas* (Ramón Pereda, 1937) y casi al mismo tiempo se realiza *Jalisco nunca pierde* (Chano Urueta, 1937), una de las primeras piedras en la construcción del mítico machismo mexicana-

no como Arcadia perfecta. Cierra la antología de la canción en el universo ranchero de los treinta, *La tierra del mariachi* (Raúl de Anda, 1938), título significativo que incita al "Sufrimiento", según la desgarrada voz de Lucha Reyes.

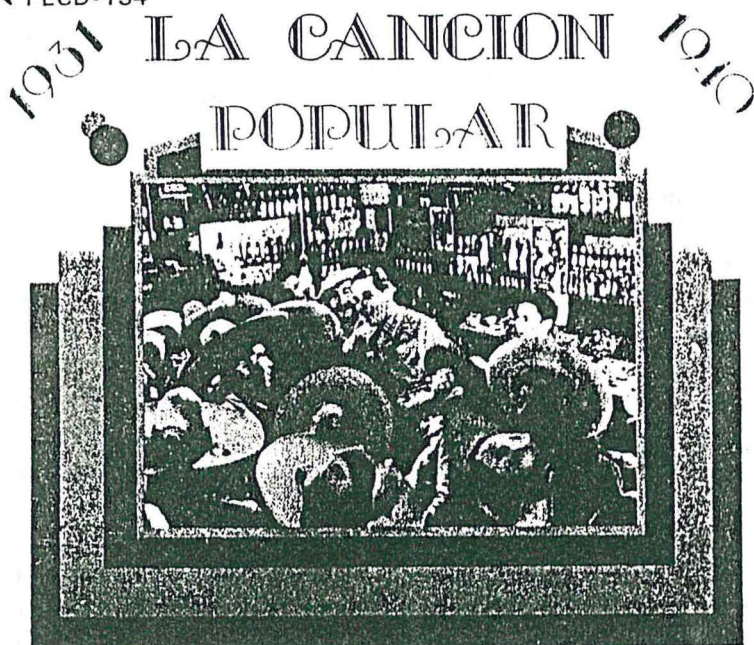
Muy cerca de este cine se encuentra el que evoca los valores regionales, como *La Zandunga* (Fernando de Fuentes, 1937), traslado al trópico del mundo feliz de la Arcadia campirana del altiplano. *La india bonita* que inclina por la canción "Tehuantepec", aunque la acción central se desarrolla en Xochimilco. También la llamada "Venecia mexicana" y la canción "Xochimilco", compuesta y cantada por Agustín Lara, aparece en *México lindo* (Ramón Pereda, 1938) entre geométricos números de danza.

Hombres de mar (Chano Urueta, 1938) toca un ámbito constante en el cine mexicano: el mítico paraíso tropical, puesto aquí en relieve por la célebre "Vereda Tropical". Y de nuevo el trópico cantado por Tito Guízar y visto por Esperón y Cortázar en *Allá en el trópico* (Fernando de Fuentes, 1940). Para no dejar este ámbito, aunque un poco más al sur, *Al son de la marimba* (Juan Bustillo Oro, 1940), deja escuchar la canción tema del chiapaneco Abel Domínguez con la voz de Emilio Tuero, importante figura del cine y la radio, entonces en expansión.

La historia se vuelve nostalgia y no hay mejor vehículo de la evocación nostálgica, que la música y las canciones. Para confirmarlo, Jorge Negrete canta "Las Violetas" en *Perjura* (Raphael J. Sevilla, 1938) y Emilio Tuero interpreta a Manuel M. Ponce en la película *En tiempos de Don Porfirio* (Juan Bustillo Oro, 1940).

El género fantástico se manifiesta solitario en *María Elena*, (Raphael J. Sevilla, 1935): un grupo de hombres llega a una isla habitada sólo por mujeres extraterrestres. La música, las canciones y la danza (La Bamba bailada por Emilio Fernández) dan pie al entendimiento, mientras se canta "María Elena" del habitual Barcelata.

★ PECD•134



EN EL



DIRECCIÓN GENERAL DE ACTIVIDADES CINEMATOGRAFICAS



CINE MEXICANO

El género urbano es minoritario en el cine nacional durante su primera década; en ella, el campo le gana a la ciudad. *Lupónini, el terror de Chicago* (José Bohr, 1935) es un simpático y muy cinematográfico antecedente de Orol. Entre asalto y metralla, Bohr, director, guionista, compositor y cantante, dice "Mi vida es una ruleta", genial. *Los chicos de la prensa* (Ramón Peón, 1936), toma el periodismo para abordar con cierto temor la ciudad. El teatro, por su parte, sólo se puede concebir en el mundo urbano y cosmopolita; *Noches de gloria* (Rolando Aguiler, 1937) pone en escena a la "Reina de la Opereta" Esperanza Iris, como una artista que recorre el mundo. También brilla el cosmopolitismo en el melodrama lleno de canciones, situado en México y París: *Perfidia* (William Rowland, 1939); entre los múltiples números cantados escuchamos la "Cajita de Música".

La ciudad empezaría a tener su música y sus canciones en la década siguiente y se afirmaría en los años cincuenta, sugiriéndonos que la canción es mucho más importante: es posible que sin ella no existiese el cine mexicano. TOMÁS PÉREZ TURRENT

Música de Cámara/Joaquín Gutiérrez Heras. Judith Johanson, flauta; Ana María Tradatti, piano; Patricia Barry, oboe; Luis Humberto Ramos, clarinete; Wendy Holdaway, fagot; Bozena Slawinska, cello; Guillermo Portillo, flauta en sol; Román Revueltas, violín. México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1991 (Serie Siglo XX).

Joaquín Gutiérrez Heras (1927) pertenece a la generación inmediatamente posterior al movimiento nacionalista, que da sus primeras aportaciones alrededor de 1950.

Esta generación no surge directamente de la escuela de Chávez, y su relación con ella no está exenta de un cierto distanciamiento crítico del nacionalismo. Chávez mismo había abandonado ya en ese momento la estética nacionalista, pero no ocurrió lo mismo con otros compositores como Blas Galindo, José Pablo Moncayo o Bernal Jiménez, por citar solamente tres nom-

bres. La generación de Gutiérrez Heras, a veces con ciertos titubeos, empezó a buscar nuevas rutas.

La posición de Gutiérrez Heras fue original desde ese momento. Estudió la nueva música con seriedad y rigor, pero no aceptó la comodidad de afiliarse a cualquier escuela y jugar desde ahí a la modernidad. "A mí me parece ilusorio hablar de vanguardia en países como México", decía, "Creo que no puedes hablar de vanguardia si estás viendo lo que está haciendo alguien en otro lugar; en el momento en que tú estás pendiente de lo que hace el otro, no eres ya una vanguardia".

Su ingreso a la música fue "accidental". Estudiaba arquitectura, dice, cuando se le ocurrió escribir una obra para piano y orquesta, la envió a un concurso de composición, y ganó el segundo lugar. Esta obra se estrenó un poco después, interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por José Pablo Moncayo.

A partir de entonces realizó un estudio sistemático y completo de la música. Estudió en París con Jean Rivier, Olivier Messiaen, Georges Dandelot y Nadia Boulan-

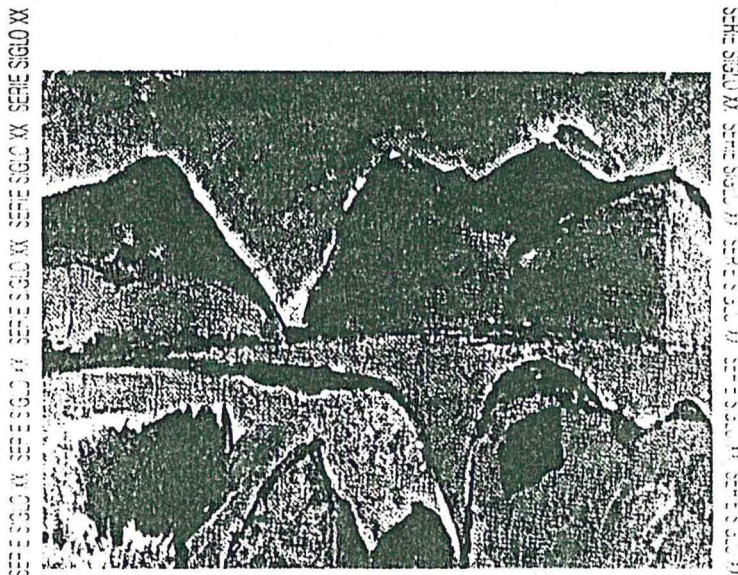
ger. En Estados Unidos, hizo los estudios formales de la Juilliard School. Estudió en esta escuela con William Bergsma y Vincent Persichetti.

Perteneció al grupo Nueva Música de México, junto con Rafael Elizondo, Leonardo Velázquez, Francisco Savín, Rocío Sanz, Manuel Enríquez y otros.

De 1966 a 1970 fue director de Radio Universidad, y por la misma época comenzó a escribir música para cine, la cual fue durante varios años su ocupación principal en el terreno de la composición. Sin embargo, no pocas ideas que surgieron de su música cinematográfica fueron posteriormente reelaboradas en su música de concierto. Un ejemplo de esto se encuentra en su *Trío de alientos*, compuesto en 1965 por encargo de la Universidad Nacional y revisado en 1983 (esta es otra característica de Gutiérrez Heras, corrige sus partituras infatigablemente). Sus movimientos segundo y tercero están basados en la música escrita para un documental sobre la pintora Remedios Varo.

Sin pretensiones de vanguardia y enfilada únicamente a la con-

SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX



XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX SERIE SIGLO XX

gruencia consigo misma de cada obra, la música de Gutiérrez Heras se mueve en dos ámbitos. Uno, decididamente tonal, muestra una preferencia por el lenguaje modal, como la *Sonata simple*, compuesta en 1965 para una pareja de músicos aficionados. El otro se mueve en un lenguaje casi atonal, emplea procedimientos aleatorios ocasionalmente y muestra también resabios primitivistas que lo acercan a la escuela nacionalista mexicana, pero sin folklorismo. Esto último puede observarse en el primer movimiento del *Trío de alientos* y en algunos pasajes de *Trópicos*. Así, las obras contenidas en este disco dan una buena idea de su personalidad como compositor, y en ellas puede apreciarse la extrema economía de recursos, la nitidez y la sutil reticencia que lo caracterizan.

En *Trópicos*, más que en ninguna otra de sus obras, aparece a mi juicio el mejor resumen de lo que es la música de Gutiérrez Heras. En ella aparece el autor de cuerpo completo y es al mismo tiempo el común denominador de su música. Su producción total es muy breve, pero cada una de sus obras surge de una verdadera necesidad creativa cultivada con rigor e inteligencia.

El *Dúo para flauta en Sol y Violoncello* fue compuesto en 1964 y revisado en 1979. *Trópicos* fue escrita por encargo del Departamento de música de la Universidad Nacional y fue terminada en 1987. El título fue sugerido al compositor por el colorido armónico de la obra y algunos de sus procedimientos rítmicos. La *Sonata simple*, el *Trío de alientos* y el *Dúo para flauta en Sol y Violoncello* han sido publicados por Ediciones Mexicanas de Música. LUIS JAIME CORTEZ

Música Mexicana Contemporánea/Trío Neos, Luis Humberto Ramos, clarinete: Wendy Holdaway, fagot: Ana María Tradatti, piano. México: CNCA, INBA, CENIDIM, 1991 (Serie Siglo XX).

El Trío Neos es connotado en nuestro medio por la gran cantidad de sus ejecuciones y su dedicación al repertorio actual. Una can-



tividad considerable de obras les han sido dedicadas en su calidad de trío y como solistas.

Diean para piano, clarinete y fagot, de Roberto Medina (1955), es propiamente un trío aunque formalmente reducido ya que sus tiempos varían sin transición del "lento" al "moderato nebuloso" y al "allegro moderato". Medina evidencia una personalidad definida en la música teniendo claramente al enunciado dramático o emotivo expresado dentro de una preocupación formal. *Diean* crea desde la introducción una presencia diversa para cada instrumento, inclusive construyendo motivos característicos para cada timbre; como resultado el diálogo entre los tres protagonistas del trío parece anularse por momentos, dejando que cada instrumento maneje una temática diversa. Episodios cargados de premonición, violencia súbita ("poco piu-mosso") que se disipan, episodios nerviosos o estrepitosos y caricaturescos ("Moderato-Agitato") conducen a un final en el que los tres protagonistas sonoros se liberan de toda constricción formal al enunciar una vez más sus motivos característicos.

Divertimento para clarinete solo, de Gabriela Ortiz (1964), es una pieza que se estructura en torno al uso imaginativo de los variados timbres, las dinámicas y las ágiles articulaciones de que es capaz el clarinete moderno. Las selecciones de registro y la gracia de los patrones melódicos caros a Gabriela Ortiz, la convierten en una pieza tan seductora como su obra *Huitzill* para flauta de pico.

Las cuatro miniaturas para clarinete, fagot y piano, de Hermilio Hernández (1931) forman un conjunto de piezas cuyo lazo de unión lo constituye el tratamiento contrapuntístico de enunciados muy breves en cada instrumento. Dentro de una mesurada variedad de "tempi": "andante, andantino y quasilento", Hernández exhibe una claridad de escritura y un equilibrio neoclásico que no excluye momentos expresivos tan fugaces como lo requiere la concepción miniaturista.

Laberinto de espejos para fagot solo, de Ramón Montes de Oca (1953), es un "continuo" de carácter rapsódico cuya riqueza reside tanto en la invención melódica como en la variedad tímbrica y de articu-

laciones propias de la ejecución actual del fagot. Su fuerza expresiva se apoya en la libertad con respecto al metro, los constantes cambios de "tempi" y sus amplias dinámicas.

Las *Variaciones para piano en colaboración*, de Francisco Núñez (1945) forman una pieza que exige la colaboración activa del solista, de ahí el título de la obra. Aunque no se trata de una obra indeterminada en el sentido estricto, el pianista, respetando la partitura, puede imbuir en las variaciones el estado de ánimo que desee. Las variaciones se apoyan en la expansión de los motivos principales en forma libre, dependiendo en buena medida de los ágiles rasgos en arpeggios, escalas y octavas características del virtuosismo pianístico. Es el uso del pedal el que origina una serie de "clusters" que se generan por la acumulación de resonancias.

Tala, dúo para clarinete y fagot de Luis Jaime Cortez es una pieza compuesta en homenaje al fallecido autor y novelista austriaco Thomas Bernhard. Su título proviene de la novela homónima, de *Tala*; en ella, el compositor intenta traducir musicalmente el clima obsesivo que permea la obra de Bernhard, tan profundamente apoyada en la repetición fraseológica y los "da capo" constantes, acaso como herencia de la temprana formación musical del novelista, lo que sugiere la aplicación del pensamiento musical al desarrollo narrativo. *Tala* es una pieza meditativa que surge de dos ideas aparentemente sencillas y de poca densidad textural: una lenta marcha de arpeggios en el fagot sumada a un breve motivo de dos notas entrecortado por silencios del clarinete, a continuación de un ascenso arpegiado en ambos instrumentos, los dos motivos básicos establecen un diálogo, se oponen y truecan sus voces para desembocar en un segundo movimiento, "Tranquilo", de articulación más fluida que conduce a una repetición variada del principal. El dúo está propositivamente despojado de toda riqueza acordal y no se apoya en el colorido tímbrico que caracteriza a ambos

instrumentos. Mediante un pulso invariable, pocas fluctuaciones en densidad, dinámica contenida y articulación minuciosa, recrea el tiempo íntimo y opresivo del narrador austriaco.

Navegantes del crepúsculo, de Graciela Agudelo (1945), según palabras de la autora, es una obra de lirismo abstracto que lo mismo utiliza el lenguaje tradicional que los procedimientos y técnicas actuales que le resultaran "necesarios para el colorido e integridad de la obra". Consta de cuatro movimientos, tan libres como otras tantas fantasías que sugieren diversas emociones de paisajes o aventuras oníricas. Aunque se trata de una obra imaginativa o evocativa, es notable la integridad formal de cada pieza, ya que su crecimiento se origina en las ideas y motivos que inician cada una. El motivo inicial enunciado por el piano en *Labyrinth*, actúa como verdadero "hilo de Ariadne" en el transcurso de esta pieza que no desdeña la escritura polifónica. Un "agitato" en el que participan el piano, el clarinete y el fagot acelera súbitamente el pulso de la obra; dinámicas en continuo aumento y tensión conducen a una cadencia pianística que diluye el ambiente laberíntico. *Penumbra* evoca brevemente paisajes menos luminosos mediante una corta exposición que finaliza con evocadores acordes cromáticos. *Dicronía*, nuevamente en técnica imitativa, se concentra mayormente en los efectos tímbricos, expresivos y climáticos. *Vértigo*, la pieza final, es la obra más efectiva del conjunto al contrastar el jocoso carácter clásico de los motivos en tresillos del clarinete y el fagot en un desarrollo nervioso en escritura abierta con un final acelerado y vertiginoso que se disuelve en una última imagen fantasmagórica. YOLANDA MORENO R.

Rodolfo Halffter: 90 años con Garbo/Rodolfo Halffter. Margarita Pruneda, voz; Erick Kubascek, piano; Manuel Suárez, violín; Lidia Tamayo, arpa; Orquesta de percusiones de la unam.- México: Centro Independiente de Investi-

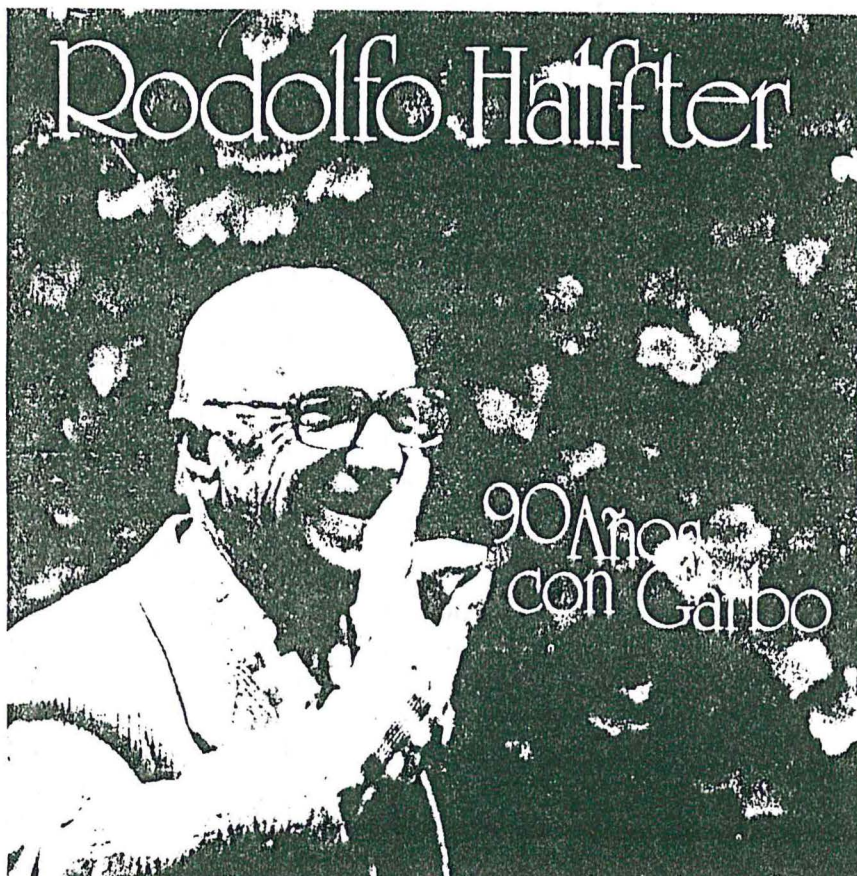
gaciones Musicales y Multimedia, 1991 (Colección Hispano-Mexicana de Música Contemporánea Nos. 7/8).

El color de la tierra.

Descendiente de la gran tradición musical española, la más colorida de Europa por todas las corrientes culturales de las cuales deriva, Rodolfo Halffter se perfila como uno de sus compositores más importantes, al lado de Falla, Albéniz, Granados, Rodrigo, músicos que tienen el sabor de su tierra natal impregnado en sus obras. Ninguno de ellos es hasta ahora reconocido innovador de sistemas que revolucionaran lenguajes musicales, sin embargo, sus obras son escuchadas por todo el mundo con el placer y disfrute que sólo merecen los grandes creadores. Lo que particularmente los distingue en la gran paleta musical es el color de su música, éste parte de su fuerte folklore al cual no le piden prestado porque son parte de lo mismo.

Este color en Rodolfo se traduce mucho más allá del aspecto tímbrico (color = timbre), inclusive al margen del ritmo y de giros melódicos. Es su acento, su amor por su música y el dejarse llevar por lo que por naturaleza le brota, lo que lo caracteriza e identifica como un poeta que colorea su obra a su manera y en cualquier lenguaje musical. Trátese de neoclasicismo, modalidad, politonalidad, dodecafonismo, lenguajes que él utiliza a lo largo de su carrera, su voz española siempre está presente y así como en algunas obras de Schoenberg podemos escuchar un vals vienes, es frecuente encontrar un paso doble o una Jota en alguna de sus obras. Es por esto que no podemos hablar de nacionalismo en él, ni en Stravinsky, Messiaen, Bartók ni tampoco en muchas obras de Villalobos, Revueltas y Ginastera.

Las obras que conforman este CD, su primero, son vocales y de cámara y abarcan todos los periodos musicales de Rodolfo. Con ello tendremos una idea muy acertada de lo que constituyen las transformaciones de su lenguaje a través de



sesenta años. También se incluye la grabación del ensayo de las canciones, en ésta encontramos al propio compositor cantándolas y dando indicaciones de interpretación a Margarita Pruneda y Ericka Kubasek.

Rafael Alberti (1903) escribe *Marinero en tierra* en 1925, con lo que recibe el Premio Nacional de Literatura. En ese mismo año, Rodolfo, gran amigo suyo, escribe la música. Se trata de una serie de cinco poemas breves acerca de la relación y añoranza de sus personajes con el mar. Son de sus primeros poemas importantes y vendría a ser también una de las primeras obras importantes de Rodolfo. Ambos artistas nacen prácticamente de ellos, aun cuando la versión para canto y piano haya sido estrenada hasta principios de los años sesenta. Los poemas son: "Que altos los balcones", "Casadita", "Siempre que sueño las playas...", "Verano" y "Gimiendo por ver el mar...". La versión para canto y piano de Rodolfo es de un refinamiento sorprendente y parte del color netamente español de los mismos textos. Cada verso está descrito musicalmente con base en su pro-

pia emotividad. Es como si se hablase musicalmente, siguiendo cada inflexión verbal, respetando sus puntuaciones y su carácter dramático.

Rodolfo llegó a México en 1939, cuando ya era un músico formado y con prestigio. España pierde con su exilio al compositor que hubiese sido puente entre su generación y la siguiente. Entre 1939-1940 escribe su primera obra en nuestro país, el *Concierto para violín*. De 1940 a 1946 escribe sus *Dos sonetos* para canto y piano, basados en los sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz: "Miró Celia una rosa...", de la serie filosófico-morales y "Feliciano me adora", de los de amor y discreción. Ambos sonetos son diferentes entre sí, consecuentemente su tratamiento musical también lo es. Los últimos dos versos del primer soneto nos aclaran su tema: "...Que es fortuna morir siendo hermosa, / y no ver el ultraje de ser vieja". La música es constantemente modal, con ciertos giros de politonalidad. El carácter del texto es lírico, y se enmarca con un acompañamiento en quintas paralelas. En el segundo soneto sobresale el carácter español alegre, muy a la manera de la

zarzuela y con llamativos procedimientos moduladores. En los dos primeros versos se da el tema: "Feliciano me adora y yo le aborrezco, / Lizardo me aborrece y yo le adoro..."

Destierro para canto y piano fue escrita en 1967, mismo año de su *Tercera Sonata*, obra que estaba prevista incluir en este CD, pero tendremos que esperar a otro CD que incluya toda la obra pianística de Rodolfo, ya que constituye lo más importante en este género en la música española de las últimas generaciones. *Destierro* está compuesta sobre un poema en gallego de Xosé María Álvarez Blázquez. Dicho poema trata de la separación de un hijo de su madre, a causa de una "anduriña" (muchacha). El poema tiene un sentido alegórico en relación con el destierro que los republicanos sufren en la Guerra Civil Española y Rodolfo es uno de ellos; madre-España, hijo-republicano y anduriña-ideales. En todo caso es una interpretación personal. La obra empieza con una breve introducción que será parte del interludio y finalmente estará integrada en la coda; este material musical parte de tres acordes mayores (Si, Do, y Reb) colocados en el amplio registro del piano, con lo cual logra un ambiente casi de total cromático. El melograma vocal, construido sobre el modo de Si (primera parte) y el de Sol (segunda parte), es acompañado y armonizado por acordes mayores en posición de quinta, a la manera del primer soneto.

Rodolfo escribe su *Capricho* para violín solo en 1978 y está dedicado a Manuel Suárez. En *Capricho* utiliza la técnica serial que desde principios de 1950 formaba parte de su lenguaje. Sin embargo, en esta obra podemos apreciar la lejanía de la influencia de Schoenberg, al cual estuvo apegado durante sus primeras obras dodecafónicas. Los procedimientos están totalmente enfocados hacia el postserialismo, con una clara división de la serie en pequeñas células formadas básicamente por intervalos de quinta y de segunda con sus respectivas inversiones. Lo que caracteriza

principalmente a esta obra y a muchas de sus otras obras seriales es el ritmo. Este es manejado de manera sencilla con pequeños ostinatos de células en donde los valores rítmicos son constantemente variados, sin llevar una métrica constante, muy a la manera de mucha música folklórica de su país. Otro dato curioso es la utilización del intervalo de quinta justa del inicio de la obra, intervalo perfecto para el violín, ya que es el que corresponde a sus cuerdas abiertas, el cual también abre en su *Concierto para violín* y es clave en la técnica de la Teoría de las leyes de Resonancia, pues se trata del tercer armónico. Esta técnica es utilizada por Manuel de Falla, su maestro y es básica en el lenguaje de Rodolfo.

Paquiliztli (voz en lengua náhuatl que significa "con alegría"), ensayo para siete percussionistas, es de las obras últimas de Rodolfo. Fue escrita en 1984 por encargo de la Academia de Artes de México y está dedicada a Julio Viguera. Se trata de una pequeña obra llena de vigor que Angel Cosmos desde su estreno acertadamente bautizó como "pasodoble dodecafónico". Las percusiones que la integran son: xilófono, marimba, vibráfono, tambor militar, bongós, campanas, platillos, triángulo, tímpanos, bombo, claves y pandero. Resultan particularmente atrayentes la marimba

y el pandero, instrumentos característicos de sus dos patrias. La serie dodecafónica contiene todos los intervalos, siendo los más utilizados los sonidos once y doce que forman el intervalo de quinta. Una vez más Rodolfo se inclina por éste como en su *Capricho*, pero esta vez con una función cadencial de dominante-tónica, que se descubre abiertamente al final de la obra y será esencial en varias secciones de la parte de los tímpanos, a la manera clásica. La obra se divide en cinco partes. La primera corresponde a una clara exposición de la serie en sus cuatro estados: Original, Retrógrado, Inversión e Inversión retrógrada; la segunda y cuarta son desarrollos en donde los ostinatos de células son una constante, tanto melódica como rítmicamente, muy a la manera de *Capricho*. La tercera es la reexposición y la quinta la coda, es aquí en donde el intervalo de quinta adquiere mayor relieve.

Hacia 1950 Rodolfo hace una transcripción de su *Homenaje a Machado* (1946) para arpa sola, la cual titula *Tres piezas breves*, ya que utiliza solamente los tres últimos movimientos de las cuatro originales, por tener las mayores posibilidades arpísticas. Esta obra fue hecha a petición de Nicanor Zabaleta; quien se encarga de la primera revisión; la segunda fue hecha por la también arpista española María

Rosa Calvo Manzano, pero está bastante apegada a la versión de Zabaleta. *Homenaje a Machado* es de las obras pianísticas más bellas que se han escrito en este siglo; la versión para arpa no tiene la fuerza sonora de la de piano, pero a cambio adquiere colores que le dan una nueva dimensión. La primera pieza es un allegretto; es una danza en donde el juego con la métrica es constante; los motivos son con base en pequeñas escalas y ornamentaciones que nos recuerdan a la música de los clavecinistas españoles del siglo XVII. La segunda es de carácter lírico y se desarrolla básicamente sobre el modo de La, aquí es la vaguedad modal la que impera. La tercera es un allegro jubiloso en donde los arpeggios formados por acordes de séptima en la mano izquierda y las quintas justas en la mano derecha construyen los principales motivos. *Homenaje a Machado* y consecuentemente *Tres piezas breves* es, por la admiración y cariño que Rodolfo sentía por este poeta, un gran tributo a España, como lo señala alguna vez Antonio Iglesias, autor de un importante libro sobre la música para piano de Rodolfo.

Este CD es un justo y merecido homenaje a Rodolfo Halffter, compositor que en vida rindió tantos homenajes. Sea éste, pues, un tributo más de la música hacia él.
ARTURO MÁRQUEZ



La obra de Manuel Esperón en el cine mexicano

Con más de setecientas películas musicalizadas, las composiciones de Manuel Esperón demuestran la gran labor de un concertista de imágenes.

POR
TERESA CARVAJAL

ANTECEDENTES

En el panorama del cine mexicano suelen destacar los nombres de las estrellas: los actores y las actrices, los realizadores y ocasionalmente los directores de fotografía. Sin embargo, perdidos entre los créditos de los filmes suelen quedar olvidados los actores de reparto, los escenógrafos, los editores y, en fin, una gran variedad de oficios entre los que el de la musicalización merece, al igual que los demás, una justa y necesaria revaloración.

Este artículo pretende justamente rescatar para la mayoría cultural y artística, para los cineastas, críti-

cos, historiadores y sobre todo para los cinéfilos, la labor de los músicos que han legado momentos memorables a la historia fílmica nacional.

Desde la lejana época en que se escribía la música para el cine mudo, a veces improvisada, a veces con estricto rigor y apego a la hoja pautada, los músicos mexicanos han escrito con sus notas una historia que empezó con pasos firmes desde el primer filme sonoro: *Santa* (1931) de Antonio Moreno, para el cual Agustín Lara escribió en un tiempo récord la letra que daría mayor celebridad al personaje.

A una extensa lista de nombres,

entre los que se incluyen Sebastián Lerdo de Tejada, Ignacio Fernández (Tata Nacho), Alfonso Esparza Oteo, Silvestre Revueltas y Ernesto Cortázar se sumó también en el cine mexicano de los años treinta el nombre de Manuel Esperón, quién en 1933 musicalizó el ya clásico tema de *La mujer del puerto* de Arcady Boytler, con Andrea Palma y Domingo Soler en los papeles estelares. El impulso que recibe la cinematografía nacional de la época, se ve enriquecido con la participación de compositores como Revueltas en las películas *Redes* de Zinneman y *Los de abajo* de Chano Urueta; de Ernesto Cortázar que

incursiona en el género de la comedia ranchera, y de Manuel Esperón que inicia con el filme de Boyler una fructífera trayectoria dentro del cine mexicano.

El trabajo que ahora presentamos en la segunda entrega de *Bibliomúsica*, pretende mostrar sólo algunas partes de los casi sesenta años de labor ininterrumpida del maestro Esperón. Por medio de una investigación bibliohemerográfica y sobre todo de la entrevista que tan gentilmente nos concedió, esperamos contribuir con esta pequeña aportación a la historia de la música en México.

De la linterna mágica al cine actual existen pocos documentos en comparación con las películas filmadas. A México llegan las primeras "taudas" de kinetoscopio de Edison (1896) y del cinematógrafo de Lumière (1897), presentando "cortos" —llamados vistas— y documentales que posteriormente servirían de apoyo académico. Es el caso de *La muerte de un microbio*, más tarde y ante la respuesta creciente del público, se exhibieron también programas de imágenes de lugares como *España*, *Argelia* y *Saludo de Dremen*.

No es sino hasta 1917 que se estrena el primer largometraje filmado en el país y protagonizado por Emma Padilla: *La luz*, el cual fue bastante criticado por las marcadas influencias de otras cinematografías como la norteamericana y la italiana. De esta última se sostiene que dio al cine nacional dos elementos: el melodrama y las "estrellas".

Así surgieron las divas, los galanes, los héroes, etc., en versiones a la mexicana, siendo nuestra primera "estrella" el General Porfirio Díaz, pues Enrique Rosas exhibía cortos describiendo actividades del presidente Díaz como *La exposición en Coyoacán* (1908). Se filmaron acontecimientos revolucionarios que obtuvieron buena respuesta del público. Los hermanos Alva demostraron en este campo sus dotes como documentalistas y uno de sus proyectos más aventurados fue la filmación de *La entrevista Díaz-Taft en El Paso, Texas el 16 de*



octubre de 1909. Salvador Toscano filma 50 000 metros de película desde 1897 hasta su muerte y en 1950 su hija Carmen Toscano de Moreno realiza con estos materiales *Memorias de un mexicano*. Paralelamente a los movimientos que convulsionaban al país, la cinematografía compartía las consecuencias en su producción y exhibición.

El realizador Allan Crossland estrenó la película *The Jazz Singer* en 1927, con sonido óptico integrado, con ello comenzaron los problemas del idioma para la industria cinematográfica de Hollywood. Se iniciaron los doblajes contratando artistas españoles y latinoamericanos para no perder público allende las fronteras. Con la llegada de las películas sonoras, nuestra producción se redujo notablemente. La musicalización en vivo con piano y las compañías de canto que trabajaban en los intermedios de las exhibiciones, no pudieron competir con el cine sonoro. Con *El águila y el nopal* de Contreras Torres, filmada en 1929, y *Más fuerte que el deber* de Rafael J. Sevilla, ambas sonorizadas con discos, termina la etapa de cine mudo mexicano.

MANUEL ESPERÓN

Lo mejor de la producción musical, lo espontáneo, lo sensualmente sugerente, no lo sedentario y lo integrado, sino la vaga inmediatez —en resumen, todo lo que en el profano concepto del músico ambulante tiene algún valor— está relacionado con este ambiente, con la imagen del músico bohemio.¹

Manuel Esperón González nació en la ciudad de México, el 13 de octubre de 1911. Su padre, Manuel Esperón Rivera, era ingeniero civil especializado en minas, y su madre Raquel González de Esperón, pianista de concierto —no profesional—, es quien inicia al niño Manuel (alrededor de los ocho años) en la música. Tenían un enorme piano Steinway, donde conoce las primeras lecciones bajo supervisión de su madre.

Vivían junto al cine Mina. El joven Manuel desde la azotea de su casa, veía las películas a través de una ventila, espectáculo que no le gustaba tanto como escuchar al pianista musicalizándolas. Gracias a su madre y hermana, amigas del taquillero, conseguía entrar gratis al cine. Animado, un día se le ocurrió pedirle al pianista que lo dejara tocar, lo convenció y tocó durante el intermedio. En ese entonces había que improvisar la música para cada película. Aferrado, después de estar practicando en su casa la música para un filme hacía una semana vista (*La moneda rota*), le pidió al pianista dejarlo tocar durante la proyección, el pianista accedió y de ahí en adelante, la mitad de las funciones tocaba el pianista y la otra Manuel Esperón gratuitamente: hecho que lo inicia en la musicalización de películas.

Pero no todo fue fácil; a escondidas de su padre, estudiaba por las tardes en la Escuela Nocturna de Música, cercana a la secundaria donde asistía por las mañanas. Su primera maestra fue la señorita

¹ Adorno y Eisler, *El cine y la música*, p. 67.

Guadalupe Medina y tuvo la fortuna de ser alumno de Alfredo Carrasco y Manuel M. Ponce. La oposición paterna se fundamentaba en el pésimo concepto que no sólo entonces se tenía de la profesión de músico, que era un oficio mal pagado y rodeado de vicios. Cursaba el primer año en la Escuela Superior de Ingeniería del IPN, cuando decidió dedicarse a la música por completo. El maestro Esperón recuerda el día en que fue "descubierto" por su padre tocando en una variedad con la compañía con la que trabajaba entonces. El regaño se convirtió en un fuerte reclamo: ¿qué pensaba ganar con la música? Pidiendo perdón le mostró a su padre el sueldo de esa semana: las monedas de oro convencieron a su padre. Recuerda que en esos tiempos ganaba de cuarenta a sesenta pesos semanales por tres o cuatro funciones diarias, mientras un diputado ganaba treinta y tres.

Trabajó en las variedades del cine mudo acompañando cantantes en las salas de la ciudad de México, Ana María Fernández y Juan Arvizu entre otros, presentándose en los cines Esperanza, Balmori, Goya, Rialto y Olimpia. Es en este medio que conoce a los hermanos Soler, quienes lo invitan como pianista para realizar una gira artística por Centro y Sudamérica. La gira tuvo mucho éxito; en el Teatro Reventós de Costa Rica estuvieron bastante tiempo y es ahí donde Manuel Esperón vio la primera cinta sonora *El Cantante de Jazz* (*The Jazz Singer*) con Al Jason. Asombrado ante esta película, vio claro su futuro y el camino a seguir.

Convencido de la necesidad de saber orquestación, aprender a dirigir, conocer todos los instrumentos, formas musicales, fugas, contrapuntos, todo para canalizar sus esfuerzos al cine, abandonó la gira

y volvió a su misma escuela, otros casi cinco años además de los cuatro que ya había cursado.

Gracias a sus progresos musicales e inquietudes, Manuel Esperón organizó un grupo (como lo que ahora conocemos por Sonoras) de tipo cubano, pequeño, compuesto por once elementos más o menos. Terminó con el grupo cuando tocaba profesionalmente en el cabaret El Retiro, para buscar nuevos horizontes. Entró a las estaciones de radio XEG, la XEX de Excélsior y la XETA, en las cuales fungió como director artístico. Su labor era entrevistar y contratar músicos y cantantes para programarlos.

LA MÚSICA EN EL CINE

...así, el cuadro, el poema, la partitura, no son la naturaleza misma, sino la naturaleza tal como la siente el artista, quien la expresa según su manera de ser, lo cual constituye su estilo.²

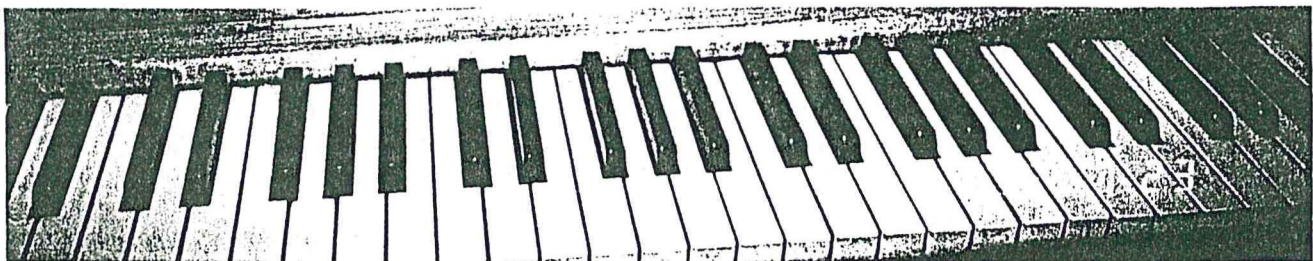
Con la primera composición profesional para cine en *La mujer del puerto* (1933), el maestro Esperón reconoce que existen diferencias entre las partituras realizadas expreso para cine y las de música sinfónica, por ejemplo. El trabajo musical de una película dependía fundamentalmente del tema de ésta y del director. El productor contratava antes al compositor, quien participaba en la lectura del argumento, y debía dar su opinión y sus propuestas de canciones y música que crearía para el guión leído.

El maestro Esperón tiene la cualidad de ser compositor de música para grandes orquestas, o sinfónica, para ser utilizada como fondo. Ante la variedad de géneros y temas en el cine, los directores te-

nían que escoger entre los músicos a aquel que les diera una estructura musical acorde a sus producciones, y que pudiera realizar partituras para diversas dotaciones y adecuadas a la duración de cada película. Las partituras para cine llevan el mismo título de la película para la cual fueron creadas. Por otra parte, era importante que el productory el compositor llegaran a un acuerdo respecto del pago por la obra a realizar, convenido este acuerdo, el trabajo tenía que realizarse en veinte días más o menos para que pudiera tocarse durante los ensayos de los actores. Al ser aprobada finalmente por el director y el productor, se iban a la grabación en *play-back*, esto es, antes de la filmación para que los actores hicieran su propio doblaje. En cine es posible hacer que cualquier actor cante o toque cualquier instrumento con este sistema. "El único actor que sí sabía tocar violín y lo hacía muy bien era Pedro Infante" —nos comenta el maestro Esperón. Las canciones deben tener algo para gustar al público, si esto no se da, funcionarían como algo incidental, nunca como temas o justificación de una película. *¡Ay Jalisco no te rajes!* y *Amorcito corazón*, son algunas de las canciones que lograron el objetivo para el cual fueron compuestas. Las partituras y canciones que —a lo largo de sesenta años— ha compuesto Manuel Esperón nunca las hace antes, ya que éstas las compone para cada película.

La música para cine era hecha en grabación mixta de fondo, esto consistía en asistir a la proyección y análisis del primer corte de toda la película y se iba viendo cada segmento donde se crearía la música ambiental que podía ser: trágica, cómica, romántica, dramática, etc. Este tipo de partitura es muy compleja, porque se tiene que medir el

² Litvak, *La mirada roja*, p. 28.



compás de acuerdo al pietaje de la película y convertirlos a segundos para cada escena. El siguiente paso se le llama *re-recording* (regrabación), que es la integración de las pistas de imagen y sonidos de toda la película (los diálogos, los sonidos incidentales, la música, las canciones, etc.). Por último, el maestro Esperón nos dice que "el ritmo musical es otro muy diferente al ritmo cinematográfico en la totalidad del filme. La música por buena que sea no salva a la película mal hecha".

ANECDOTARIO

De las obras realizadas por Manuel Esperón no se han publicado las partituras ni se han grabado comercialmente. Esto se debe al desinterés de las compañías que buscan ganancias a corto plazo; las canciones sí se comercializaron, pero fuera de la totalidad de la música de las películas. Coincidimos con el maestro Esperón en considerar esto un error grave, ya que no se tiene visión, ni se piensa en la trascendencia de la música más allá del cine, como en otros países donde sí hay conciencia de las partituras como joyas musicales con posibilidad de llegar a ser éxitos comerciales, ya sea a nivel sinfónico o popular. Por estas razones el maestro Esperón conserva sus partituras y está rescatando (gracias al video), una parte de las que perdió en el incendio de su casa, donde tenía —en una pared de 20 m. por 2 m. de altura— el trabajo de veinticinco años aproximadamente. Además la música de las películas sólo existía en las bandas sonoras de éstas y en el incendio de la primera sede de la Cineteca Nacional, se perdió un gran periodo de cine mexicano y extranjero.

En 1946 se funda la Sociedad de Autores y Compositores con el fin de defender y poder capitalizar los derechos de autor, de ejecución y para proteger las obras de los editores "piratas". Manuel Esperón fue presidente de la Sociedad y Secretario general del Sindicato de Compositores de Cine, cargos a los que



renunció por motivos de trabajo. Actualmente la Sociedad de Autores y Compositores tiene un departamento de video, encargado de grabar todas las películas que se transmiten, para rescatar su música, rehaciendo las partituras perdidas en los incendios.

Años atrás se intentó formar una escuela para músicos de cine, pero ésta no prosperó debido fundamentalmente al fallecimiento de varios de sus promotores y a los cambios en la producción cinematográfica en México.

Manuel Esperón musicalizó diversas películas de Jorge Negrete y Pedro Infante, trabajó con orquestas de sesenta músicos, mariachis, marimbas, tríos de cancioneros y coros con veinticinco voces. También ha compuesto canciones de tipo romántico, boleros y otros géneros. Sin embargo —nos comenta—, la música que más le gusta es la folclórica, mexicana y cubana.

Hace 42 años en la película *Qué muchacho tan simpático*, el número musical principal era una conga llamada *El Apagón*, al maestro Esperón le hace mucha gracia el que actualmente una joven can-

tante veracruzana la haya puesto otra vez de moda.

En épocas difíciles de la industria cinematográfica mexicana, Manuel Esperón trabajó como actor; nos dice que la película en donde más tiempo aparece en pantalla es *No basta ser charro*, en la que interpretó a un director artístico de una radiodifusora, trabajo que realmente estaba cumpliendo.

Como sonidista se especializó trabajando entre ocho y diez años gracias a su experiencia como músico, porque como él mismo dice: una cosa es ser técnico, saber usar las máquinas, y otra es tener buen oído y experiencia en grabaciones para cine. Así trabajó en los estudios Clasa, Azteca, Tepeyac y los Churubusco, donde tuvo la fortuna de inaugurarlos, pero también la pena de ver el cierre de varios de ellos.

Durante la Segunda Guerra mundial, las industrias cinematográficas extranjeras de cine bajaron su producción. Surge entonces la llamada "Época de Oro" del cine mexicano, las canciones se vuelven tan famosas como las películas en las que se interpretaban. Surge entonces la comedia ran-

chera, donde se rescata el paisaje mexicano. Fue tan grande el éxito de esta época que los filmes invadieron rápidamente el mercado sudamericano. En este periodo, el maestro Esperón participó en películas como *Mi Lupe y mi caballo*, *La feria de las flores* y *Cuando quiere un mexicano*. Con él trabajaron todos los cantantes de México y muchos extranjeros, Jorge Negrete, Pedro Infante, Javier Solís y Libertad Lamarque entre otros.

Trabajó con los hermanos Soler, Sara García, Dolores del Río,

María Félix y, en fin, con una lista tan larga de actores, realizadores, cantantes y compositores que sería interminable y difícil nombrarlos a todos. También trabajó en el extranjero con los estudios Walt Disney para la película *Los tres caballeros*, donde compuso, adaptó y aprendió nuevas técnicas. El maestro Esperón tiene en su historia más de setecientas películas musicalizadas, en colaboración con directores como Arcady Boytler, Emilio Fernández, hasta jóvenes como Gabriel Retes.

Actualmente ha musicalizado las últimas películas de Vicente Fernández; se dedica a rescatar sus materiales perdidos; es vocal ejecutivo y el miembro más antiguo de la Sociedad Mexicana de Autores y Compositores.

Esperamos que este pequeño recorrido por tan larga carrera, que sigue dando frutos entre partituras, películas y anécdotas, sea un incentivo para que se lleven a cabo diversos reconocimientos a un gran compositor que ha dedicado toda una vida al séptimo arte.

A continuación se presentan las fichas técnicas de las películas premiadas por la música del maestro Manuel Esperón. Cuatro de ellas —como se señala al final de la ficha— pueden ser solicitadas en préstamo en la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM. Cabe señalar nuevamente, que las partituras creadas para cada película se encuentran en poder del autor y que el nombre de éstas lleva por título el mismo de la película para la cual fueron realizadas.

La mujer del puerto. Producción: Eurindia Films. México. Argumento: Guz Aguila y Raphael J. Sevilla. Diálogos: Guz Aguila y Carlos Nájera. Dirección: Arcady Boytler. Asistente: Raphael J. Sevilla. Fotografía: Alex Phillips. Sonido: José B. Carlos. Escenografía: Fernando A. Rivero. Estudios: México. Música de fondo: Max Urban. Canciones: Manuel Esperón. Reparto: Andrea Palma, Domingo Soler, Joaquín Busquets, Consuelo Segarra, Arturo Manrique "Panseco", Jorge Treviño "Panque", Francisco Zárraga, Lina Boytler, Roberto Cantú, Elisa Soler, Stella Inda, Esther Fernández. Año: 1931.

*Esta película ha obtenido su reconocimiento al ser ya un clásico del cine mexicano.

*Existe en 16 mm y video en la DGAC-UNAM.

¡Ay Jalisco no te rajes! Producción: Rodríguez Hermanos. Argumento: Aurelio Robles Castillo. Adaptación: Ismael Rodríguez. Diálogos: Hermanos Rodríguez. Dirección: Joselito Rodríguez. Fotografía: Alex Phillips. Sonido: Enrique Rodríguez. Escenografía: Mariano, José y Ramón Rodríguez. Música de fondo: Manuel Esperón. Canciones: Manuel Esperón y Ernesto Cortázar. Reparto: Jorge Negrete, Gloria Marín, Carlos López "Challán", Víctor Manuel Mendoza, Angel Garasa, Antonio Bravo, Evita Muñoz, Miguel Inclán, Narciso Busquets, Max Langler, Arturo Soto Rangel, Manuel Noriega, Lucha Reyes, "Trío Tariácuri". Año: 1941

*Premio de la Asociación de Periodistas.

Las abandonadas. *Producción:* Films-México. *Dirección:* Emilio Fernández. *Guión:* Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno. *Edición:* Gloria Schochmann. *Fotografía:* Gabriel Figueroa. *Música:* Manuel Esperón. *Reparto:* Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Víctor Junco, Lupe Inclán, Arturo Soto Rangel, Fanny Schiller. *Duración:* 101 minutos. *Año:* 1944.

*Mención honorífica de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de México.
Existe copia en 16 mm en la DGAC de la UNAM.

Otra primavera. *Producción:* Ultramar Films-México. *Dirección:* Alfredo B. Crevenna. *Guión:* Edmundo Báez y Egos Eis. *Edición:* Carlos Savage. *Fotografía:* José Ortiz Ramos. *Música:* Manuel Esperón. *Reparto:* Libertad Lamarque, Ernesto Alonso, Patricia Morán, Alberto Galán, Alicia Grau. *Duración:* 93 minutos. *Año:* 1949.

*Mención honorífica de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de México.

Cantaclaro. *Producción:* Producciones Interamericanas. *Argumento:* Rómulo Gallegos. *Adaptación:* Julio Bracho, Jesús Cárdenas y José Revueltas. *Diálogos:* Rómulo Gallegos y Julio Bracho. *Dirección:* Julio Bracho. *Asistente:* Felipe Palomino. *Fotografía:* Gabriel Figueroa. *Sonido:* Rafael Solís. *Escenografía:* Jesús Bracho. *Edición:* Gloria Schochmann. *Música de fondo:* Manuel Esperón. *Reparto:* Esther Fernández, Antonio Badú, Alberto Galán, Rafael Lanzetta, Fanny Schiller, Paco Fuentes, Manuel Noriega, Joaquín Coss, Salvador Quiroz, Rafael Alcayde, José Rubalcava. *Año:* 1945.

*Premio Ariel por la mejor música.

Existe copia en 16 mm en la DGAC de la UNAM.

Cuando me vaya. *Producción:* Mier y Brooks. *Argumento y adaptación:* Ernesto Cortázar y Fernando Galiana. *Dirección:* Tito Davison. *Asistente:* Manuel Muñoz. *Fotografía:* José Ortiz Ramos. *Sonido:* Rodolfo Benítez. *Escenografía:* Salvador Lozano Mena. *Edición:* Carlos Savage. *Música de fondo:* Manuel Esperón. *Canciones:* María Greever. *Reparto:* Libertad Lamarque, Miguel Torruco, Lilia Martínez, Julio Villarreal, Hortensia Santoveña, Alberto Carriere, María Gentil Arcos, Héctor Godoy. *Año:* 1953.

*Premio Ariel por la mejor música.

Que Dios me perdone. *Producción:* Filmex-México. *Dirección:* Tito Davison. *Guión:* Tito Davison y José Revueltas. *Edición:* Mario González. *Fotografía:* Alex Phillips. *Música:* Manuel Esperón. *Reparto:* María Félix, Fernando Soler, Julián Soler, Tito Junco, Carmen González, Fanny Schiller. *Duración:* 90 minutos. *Año:* 1947.

*Mención honorífica de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de México.

Amor en cuatro tiempos. *Producción:* Filmex S.A. *Argumento y adaptación:* Luis Spota, Julio Alejandro de Castro. *Dirección:* Luis Spota. *Asistente:* Alfonso Corona Blake. *Fotografía:* Agustín Martínez Solares. *Sonido:* Nicolás de la Rosa. *Escenografía:* Jorge Fernández. *Edición:* Rafael Ceballos. *Música de fondo:* Manuel Esperón. *Reparto:* Marga López, Arturo de Córdova, Jorge Mistral, Silvia Pinal, Carlos Rivas, Adalberto Martínez "Resortes". *Año:* 1954.

*Reconocimiento por trabajo sobresaliente.

Doña Diabla. *Producción:* Filmex-México. *Dirección:* Tito Davison. *Guión:* Tito Davison. *Edición:* Rafael Ceballos. *Fotografía:* Alex Phillips. *Música:* Manuel Esperón. *Reparto:* María Félix, Víctor Junco, Crox Alvarado, José María Linares Rivas, Perla Aguilar, Beatriz Ramos. *Duración:* 87 minutos. *Año:* 1949.

*Mención honorífica de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de México.

Existe copia en 35 mm en la DGAC de la UNAM.

Chín Chín, el Teporocho. *Producción:* Conacine y STPC de la RM. *Dirección:* Gabriel Retes. *Guión:* Pilar Retes, basado en la novela de Armando Ramírez Rodríguez. *Edición:* Eufemio Rivera. *Fotografía:* Daniel López. *Música:* Manuel Esperón. *Reparto:* Carlos Chávez, Jorge Santoyo, Jorge Balzaretta, Abel Woolrich, Tina Romero, Diana Bracho. *Año:* 1975.

*Mención honorífica de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de México.

BIBLIOGRAFÍA

Almoína, Helena. *Notas para la historia del cine en México (1886-1925)*, t. 1. México: Filmoteca-UNAM, 1960-1980. 272 pp.

Adorno W. Theodoro y Hanns Eisler. *El cine y la música*. 2a. ed. Madrid: Fundamentos, 1981. 200 pp.

Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. 3a. ed. México: Posada, 1985. 449 pp.

Carpentier, Alejo. *Letra y solfa*. La Habana: Letras Cubanas, 1989. 161 pp.

El cine mexicano en documentos. México: Centro de Capacitación Cinematográfica, 1981 (10 cuadernos).

García, Gustavo. *El cine mudo mexicano*. México: Cultura-SEP-Martin Casillas, 1982 (Colección Memoria y Olvido: Imágenes de México, No. 9) 80 pp.

García Riera, Emilio y Fernando Macotela. *La guía del cine mexicano de la pantalla grande a la televisión*. México: Patria, 1984. 362 pp.

Kulechov, León. *Tratado de la realización cinematográfica*. México: Centro de Estudios Cinematográficos, s/a. (Material didáctico de uso interno, No. 2) 417 pp.

Litvak, Lily. *La mirada roja: Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*. España: Serbal, 1988. 151 pp.

Macías C., Bertha del Carmen. *Cronología fundamental de la historia de México*. 2a. ed. México: Ediciones del Magisterio, 1977. 157 pp.

Mendoza, Vicente T. *La canción mexicana: Ensayo de clasificación y antología*. México: FCE, 1988. 633 pp.

Moreno Rivas Yolanda. *Historia de la*

música popular mexicana. México: Grijalbo, 1989 (Colección Los noventa, No. 2). 280 pp.

Rangel, Ricardo y Rafael E. Portas. *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana (1897-1955)*. México: Publicaciones Cinematográficas, 1955. 1322 pp.

Reyes, Aurelio de los y otros. *80 años de cine en México*. México: UNAM/Difusión Cultural, 1977 (Serie Imágenes, No. 2) 156 pp.

Reyes, Aurelio de los. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México: SEP, 1983. 248 pp.

_____. *La música en el cine mudo*. México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983. (Sobretiro) 25 pp.

Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*. 7a. ed. México: Siglo XXI, 1983. 828 pp.

Entre sonidos y silencios

POR
LORENA DÍAZ NÚÑEZ

Hurgar entre los materiales de una fonoteca es una experiencia mágica, es ir en busca de algo callado y solitario que vive como invernando, como esperando a que pase el olvido. Es ir a limpiar el silencio, hecho polvo, que maquilla igual que una caricia las cajitas de plástico y las fundas de cartón. Evocar, urdir con recuerdos una imagen, una época.

Sólo un paso marca la diferencia entre salvar el quicio o quedarse afuera. Una vez allí, frente al objeto mudo y aletargado, la emoción de ser cómplice en una aventura invade atmósfera y razón.

La idea y cada ingrediente del conjuro están sobre la mesa, a medio instante de un aparato negro con mil botones. El vértigo se aproxima poco a poco, igual que cuando espero, expectante, la visita de un viejo amor. Durante el otro medio instante, oprimo con suavidad un diminuto botón redondo. En ese momento la magia se realiza. Desaparece el silencio y en su lugar acude el primer acorde, y tras él un maravilloso caudal de música que renace, que se instala en las ondas del aire como un volcán de placer.

El tiempo enloquece. Anteayer es hoy y la música de moda en los salones de baile la componen Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Gustavo Campa. Me enamoro del *Vals Capricho* de Castro. Los encuentros fantásticos apenas inician. De las capillas abiertas del siglo XVI en la Nueva España, donde gimen *Plegarias* en náhuatl a la Virgen, paso a la Independencia, o al rasgueo de guitarras en el *Cancionero de la Intervención*. Me detengo en las entrañas de un corrido de la Revolución, o en rumores etéreos nacidos de instrumentos prehispánicos.

Había recibido el encargo de sugerir música para un video sobre historia de México. Los hilvanes de las imágenes empalmaban a la perfección, sólo faltaba uno: el que cabalga coherentemente con sonidos y silencios. Ese motivo me llevó a visitar la fonoteca del CENIDIM.

Encuentros análogos al primero se sucedieron. Sorpresa y encanto decidían la elección: *Estampas nocturnas* de Ponce, la *Obertura republicana* de Chávez, *El Chueco* de Bernal Jiménez y *Feria* de Moncayo. Una y otra vez oprímia botones: encender, seleccionar CD, volumen, repetir; más y más. Escuchaba con el alma música de Silvestre Revueltas: *Caminos*, *Cuauhnáhuac*; de Bernal Jiménez: *Retablo medieval*. Manuel de Elías con su *Mictlán Tlatelolco* no me dejaba olvidar las otras caras de la moneda. Toda la vida se agolpaba en cada sesión, siempre diferente: nunca iba sola, me acompañaban recuerdos y opiniones.

El tiempo apremia. Termino. Mi propuesta lleva atmósferas, historias de música maravillosa que renace con voluntad y luz. Agotada por haber recibido intensas dosis de trascendencia, regreso a lo cotidiano. Un domingo por la tarde entrego mi trabajo: cuatro cajitas transparentes que guardan tesoros.

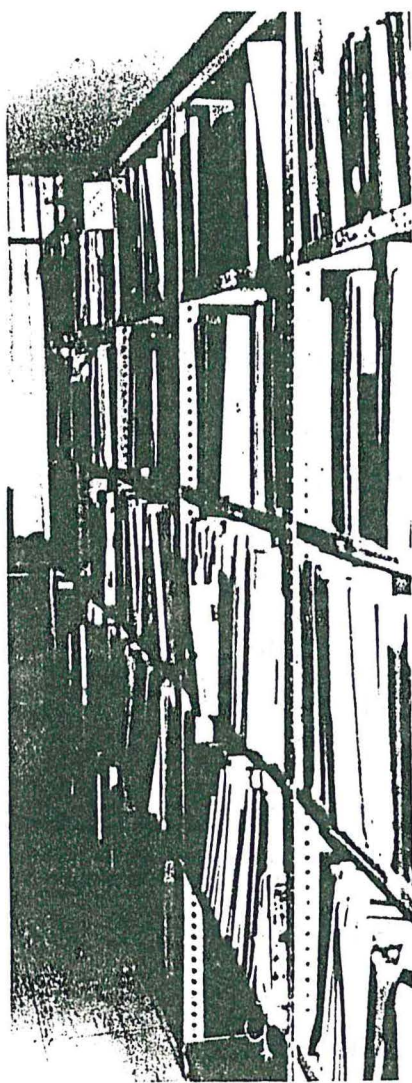
Partituras y grabaciones: su resguardo y organización en una biblioteca de música*

RESUMEN: El conocimiento del tamaño y la proporción del crecimiento de las colecciones de una biblioteca y del espacio requerido para guardarlas son aspectos indiscutiblemente importantes para la administración de una biblioteca y el manejo de las colecciones; por lo cual se están revisando las fórmulas estándar. Se usará como ejemplo la estructura de la Biblioteca de música de la Universidad de Indiana para las dimensiones promedio de una partitura y capacidad de estantería. Aunque habrá variaciones en las dimensiones del volumen promedio, la profundidad y altura de los estantes y del ancho de los pasillos para los diferentes materiales en estanterías abiertas o cerradas, los métodos de medición y cálculo que se describen pueden usarse para libros, partituras y grabaciones en diversos formatos.

POR
MICHAEL FLING**

TRADUCCIÓN DANIELLE DAVIS

El espacio es la pesadilla de todo bibliotecario. No importa qué tan cuidadosamente se hagan planes para el futuro, el acomodo físico del equipo de trabajo, de los lectores y de los libros se agota más rápido de lo que se espera. A menudo el espacio para el personal y los lectores se torna inadecuado más pronto que para los materiales, pero la gente tiene capacidad para adaptarse, como lo atestigua nuestra continua sobrevivencia en este planeta. Los escritorios pueden juntarse, los horarios de traba-



jo pueden escalonarse, y los lectores pueden revisar nuestros materiales para estudio en su casa. Sin embargo, algunas consecuencias de adaptación en la Biblioteca de Música de la Universidad de Indiana han sido en general "dolorosamente" obvias, en donde veinte empleados de tiempo completo trabajan penosamente en un espacio que antes correspondía sólo a trece y en donde la circulación ha aumentado de manera vertiginosa, resultado, pensamos, del incesante deslizamiento de unidades de estantería suplementarias hacia áreas que antes eran de lectura, lo que empuja a los estudiantes a buscar otros lugares de estudio más espaciosos y cómodos. Por otra parte, los materiales de biblioteca no pueden adaptarse. Teniendo dimensiones inmutables no pueden sujetarse a una condensación, contracción, compresión o constricción. Asimismo, la estantería de una biblioteca no está hecha de elástico.

UNA PERSPECTIVA DE FÓRMULAS PARA EL ESPACIO

A pesar de los avances en micropublicaciones y almacenamiento y entrega de información electrónicos, el crecimiento físico de las colecciones de una biblioteca es una realidad que no parece tender a desaparecer pronto. El conocimiento del tamaño y grado de crecimiento de las colecciones de una biblioteca, así como del espacio requerido para resguardarlas son aspectos indiscutiblemente importantes de la administración de una biblioteca y del manejo de las colecciones. Existe un número considerable de literatura acerca de la importancia del cálculo cuidadoso de las necesidades de espacio para el crecimiento de las colecciones de una biblioteca. Las fórmulas para un número promedio de libros que se pueden resguardar cómodamente en un pie cuadrado* de espacio de suelo, o en un pie lineal* de estantería, o en cada

sección de estantería abundan (ver tabla 1). Sin embargo, la mayoría de estas fórmulas parecen fundamentarse únicamente en conjeturas. Actualmente, la mayoría de las autoridades en el tema están de acuerdo en que en las áreas de estantería de una biblioteca, cada pie cuadrado de espacio de suelo debiera resguardar entre diez y quince volúmenes, aplicando generalmente el número más alto a grandes bibliotecas académicas. Pero no siempre fue así, por más de un siglo este asunto ha sido temas de discusiones públicas; las fórmulas para estantería le han dado la vuelta al mundo, con algunas fórmulas viejas que recomiendan tacañamente veinticinco o más volúmenes por pie cuadrado. Con esta multiplicidad de fórmulas especulativas y conflictivas en la literatura, el margen de error potencial en la planeación de áreas de estantería es muy grande.

Pocos escritores se han ocupado de los problemas específicos de la estantería en bibliotecas de música, tales como si se deben guardar juntas partituras contemporáneas que ocupan cierto número de pies cuadrados con partituras de bolsillo, o con una cantidad significativa de "volúmenes" que sólo contienen dos o tres páginas impresas. Hasta hace poco, la literatura que pretendía guiar a los bibliotecarios de música respecto de estos temas ha sido criticada con aseveraciones a tal grado incorrectas que sugieren que sus autores sólo conocían cierta biblioteca de música de un pueblo llamado Potemkin. En 1964, un escritor recomendó que debíamos calcular las necesidades de estantería para partituras basándonos en siete repisas por cada unidad de estantería de noventa pulgadas de alto.¹ En tanto que siete repisas por unidad es usual para estantes de libros, generalmente las partituras son más altas que los libros, y un breve vistazo cualquiera de nuestras colecciones informará al atento observador que

* Fling, Michael. "Recordings, Scores, Square Feet: Making it All Add Up". 89-100 p. En: *Space Utilization in Music Libraries*/Compiled by James P. Cassaro. Canton, MA: Music Library Association, 1991. 140 p. (MLA Technical Reports, 20).

** Michael Fling es director de desarrollo de colecciones de música, y de la Biblioteca de Música de la Universidad de Indiana, Bloomington, Indiana.

* Medida inglesa, datos de conversión: Pie lineal: 30.48 cm. Pie cuadrado: 0.093 m².

1. Wolfgang Freitag, "On Planning a Music Library", *Fontes Artis Musicae*, 11 (1964): 44.

seis repisas por sección es la configuración normal para música. Imagine el impacto que causaría el mover toda su colección a una nueva instalación, y descubrir que el 15

por ciento de los estantes prometidos por el arquitecto tienen que desaparecer. En 1963, un estudio sobre grabaciones en bibliotecas públicas fundamentó las recomen-

daciones de espacio en la hipótesis de que una biblioteca tiene el mismo número de álbumes de multidisos y discos solos.² A menos de que un selector obstinado intente acomodar una colección basándose en el tamaño, las probabilidades de una distribución de cincuenta-cincuenta son tan buenas como las de ganarse la lotería. Es importante tener una idea más adecuada acerca de la situación que requiere la biblioteca en particular porque estas proporciones afectan directamente el ancho promedio de las grabaciones de una colección y por consiguiente a la totalidad de grabaciones que cabrían en un estante. Un análisis realizado hace algunos años de la colección de grabaciones de Indiana reveló que aun en una colección con una concentración significativa de ópera, sólo el 13 por ciento de los álbumes tenían una variedad de multidisos—porcentaje mucho más bajo que el que una observación apresurada podría sugerir. En 1969, un investigador de bibliotecas académicas de materiales sonoros basó sus cálculos de espacio en la hipótesis de que "la óptima conveniencia" dictaría que todas las repisas a lo alto y en la base debían quedar vacías. Aparentemente, su biblioteca se encontraba en algún lugar de la Montaña Big Rock-Candy.³

Debe quedar claro que ninguna fórmula es totalmente fidedigna. El bibliotecario que confía ciegamente en un arquitecto demasiado optimista, el administrador de presupuesto que no puede ver más allá de su nariz los costos efectivos, o un asesor de Plutón, pueden toparse con sorpresas bastante molestas. Cuando se hacen planes de espacio para colecciones futuras, nada puede substituir el que el bibliotecario mida personalmente con cinta métrica y una calculadora las colecciones que ya tiene.

TABLA 1
Fórmulas para diferentes capacidades de libros

	Vols. por pie cuadrado	Vols. por pie lineal	Vols. por sección
Poole (1881) ¹	27
Dewey (1887) ²	...	10	...
Burgoyne (1897) ³	25	8.5	...
Tilton (1927) ⁴	20
Henry (1931) ⁵	18
Gerould (1932) ⁶	5
Henderson (1934) ⁷	10	4.7	100
Hanley (1939) ⁸	10
Patterson (1940) ⁹	...	6.5	...
Wheeler (1941) ¹⁰	19	6	125
Metcalf (1947) ¹¹	10-15	6.1	...
Muller (1954) ¹²	16.3	6	...
Murphy (1956) ¹³	14.75	...	115.5
Thompson (1963) ¹⁴	11.5	6	...
ALA (1970) ¹⁵	125
Langmead (1970) ¹⁶	10-15	6	125
Mount (1988) ¹⁷	13	...	100

1. W.F. Poole, "The Construction of Library Buildings", *Library Journal*, 6 (1881): 71.
2. Melvin Dewey, "Library Shelving", *Library Notes*, 2 (1887): 95-22.
3. F.J. Burgoyne, *Library Construction, Architecture, Fittings and Furniture*, London: G. Allen, 1897, pp. 48-49.
4. Edward Tilton, "Library Plannings", *Architectural Forum*, 47 (1927): 497.
5. Edward Henry, "Some Fundamentals in Planning a Library Building", *College and Reference Library Yearbook III*, Chicago: American Library Association, 1931, p. 102.
6. James Thayer Gerould, *The College Library Building: Its Planning and Equipment*, New York: Scribner, 1932, p. 67.
7. Robert W. Henderson, "The Cubook: a Suggested Unit for Bookstack measurement", *Library Journal*, 59 (1934): 865-68.
8. Edna Ruth Hanley, *College and University Library Buildings*, Chicago: American Library Association, 1939, p. 17.
9. E.F. Patterson, "Buildings", en *A Manual of University and College Library Practice*, ed. Geoffrey Woledge and B.S. Page, London: The Library Association, 1940, p. 102.
10. Joseph L. Wheeler and Alfred Morton Githens, *The American Public Library Building: Its Planning and Design with Special Reference to its Administration and Service*, New York: Scribner, 1941, p. 414.
11. Keyes D. Metcalf, "Spatial Growth in University Libraries", *Harvard Library Bulletin*, 1 (1947): 138.
12. Robert H. Muller, "Compact Storage Equipment: Where to Use it and Where Not", *College & Research Libraries*, 15 (1954): 302.
13. Murphy & Mackey [architectural firm], "The Architect's Concept", *Library Journal*, 81 (1956): 2767.
14. Anthony Thompson, *Library Buildings of Britain and Europe: An International Study with Examples Mainly from Britain and some from Europe and Overseas*, London: Butterworths, 1963, p. 40.
15. American Library Association, Ad Hoc Committee on the Physical Facilities of Libraries, *Measurements and Comparison of Physical Facilities for Libraries*, Chicago: American Library Association, 1970, p. 15.
16. Stephen Langmead and Margaret Beckman, *New Library Design: Guide Lines to Planning Academic Library Buildings*, Toronto: John Wiley, 1970, p. 36.
17. *Creative Planning of Special Library Facilities*, ed. Ellis Mount, New York: Haworth Press, 1988, p. 17.

2. Mary Pearson, *Recordings in the Public Library*, Chicago: American Library Association, 1963, p. 45.
3. Wilbert Greckel, "A Study of Selected College and University Recordings Libraries", tesis doctoral, Indiana University, 1969, p. 61.

UN MODELO EMPÍRICO

Fue durante la planeación de la renovación y expansión de la Biblioteca de Música de la Universidad de Indiana a principios de 1980 que caí en este pantano. Conocíamos el número de pies cuadrados que necesitábamos ganar para la estantería —predeterminado por el perímetro de las paredes del edificio que ya existía— pero no teníamos idea alguna de cuántos años estábamos ganando con respecto al crecimiento de la colección. Las fórmulas de espacio publicadas eran claramente insatisfactorias, y había muy poca asesoría en los libros acerca de cómo modificar las fórmulas ya existentes para un uso en particular. Por lo tanto, preparado con ciertos principios generales acerca de las configuraciones de la estantería que saqué principalmente de la primera edición de *Planning Academic and Research Library Buildings*⁴ de Metcalf, me introduje en la estantería por un largo periodo de medición y cálculo.

Metcalf enlista cierto número de cuestiones básicas que deben ser tomadas en cuenta cuando se trata de decidir cuánto espacio se requiere en los estantes. Para el propósito de esta discusión, estas son las tres más importantes:

1. ¿Cuál es la proporción anticipada de crecimiento en número de volúmenes para los próximos años?
2. ¿Cuáles son las dimensiones del volumen promedio de la colección?, y
3. ¿Qué capacidad de almacenaje de estantes pretende tener la biblioteca antes de considerarlos llenos?⁵

4. Keyes DeWitt Metcalf, *Planning Academic and Research Libraries*, New York: McGraw Hill, 1965; también 2ª ed. de Phillip D. Leighton y David C. Weber, Chicago: American Library Association, 1986.
5. Para estos y otros temas véase la 2ª parte del cap. 6, "Space Requirements for Books", en la 2ª ed. de Metcalf, *Planning Academic and Research Libraries* (1985).



Proporción de crecimiento de la colección

Los pronósticos de la proporción de crecimiento deben hacerse teniendo en cuenta la situación actual de cada institución, con los ajustes necesarios para un desarrollo futuro anticipado. En este sentido, ninguna institución es semejante a otra. Los factores que contribuyen son muchos y variados, pero por lo menos se recomienda usualmente que la proporción de crecimiento de la colección se proyecte como un porcentaje anual compuesto para la anticipación de la vida del espacio. Esto significaría un aumento geométrico de bienes que a su vez representaría, cada año, un aumento del porcentaje del total de volúmenes que se tenían al final del año anterior. Advertencia: comúnmente nosotros no consideramos en el volumen más que lo que reflejan las colecciones catalogadas, pero la mayoría de los bibliotecarios adquiere mucho material adicional a lo que ya está catalogado, y esas reservas no procesadas ocupan estantes que también deben contarse.

Dimensiones del volumen

Determinar las dimensiones de una partitura promedio fue el aspecto más problemático de este trabajo. Los estudios realizados en la biblioteca de la Universidad de Brown en los años treinta y cuarenta revelaron que de 35,000 libros de esa colección que se midieron, 90 por ciento medían once pulgadas de alto o menos. No hay información disponible de música impresa que se pueda comparar con ésta. No existía medición más exigente que la de Brown que nos pudiera servir en este caso, porque, después de todo, la verdadera cuestión que debía resolverse no era saber la altura máxima de la mayoría de las partituras, sino cuántos estantes por unidad podrían resguardar la colección sin tener que guardar partituras en su lomo. Una revisión visual de la colección, clase por clase, anotando cuando la mayoría de las partidas en cada repisa estaban verticales, determinó que seis repisas por sección, como se dijo antes, es apropiado para la mayoría de las clasificaciones "M". Las excepciones eran monumentos y ediciones recolectadas (cinco estantes), y partituras de estudio (ocho estantes). Las proporciones fueron anotadas cuidadosamente: 64 por ciento de la colección de partituras requería seis estantes; 23 por ciento requería cinco estantes y 13 por ciento ocho estantes. En la colección de grabaciones el tamaño estándar de los discos simplificó considerablemente los problemas.

Determinar el espesor promedio se trata de simple aritmética aunque es un procedimiento tedioso. Las técnicas de medición de colecciones publicadas generalmente aconsejan medir el espacio total vacío de los estantes, y de ahí trabajar también basándose en los cálculos del total del volumen de la colección existente. Este método parece algo inapropiado, sin embargo, porque una gran parte de la colección estaba en circulación (préstamo) en ese momento, y porque el uso de divisores de estantes para partituras y para grabaciones significa que pequeños espa-

cios tienden a aparecer por aquí y por allá en un estante más que acumularse netamente al final. De cualquier forma, no encontré realmente espacio vacío; de hecho ya estábamos acumulando materiales en el suelo abajo de las últimas repisas de la estantería porque no podíamos acomodarlos en los estantes. El método que usé, entonces, fue contar la cantidad de partidas que llenaban las primeras doce pulgadas de cada estante en la clasificación "M" y en la colección de grabaciones. La cuenta total de cada categoría de materiales se dividió en seguida por la cantidad de estantes medidos, de tal manera que se pudiera obtener una idea de la cantidad promedio de volúmenes por doce pulgadas y, por extensión, el espesor promedio por volumen de la colección. En Indiana, el promedio para todas las partituras fue de 19.5 volúmenes por doce pulgadas, o 0.62" del ancho promedio. La serie de promedios en subclasificaciones abiertas parte de un magro 0.37" para los solos instrumentales hasta 0.94" para música dramática. El promedio para discos de vinilo, basado en nuestra proporción de títulos de discos solos a discos múltiples es de cuarenta y cinco volúmenes por doce pulgadas, o 0.27" del ancho promedio. Tengo todavía que hacer mediciones similares de nuestros compact discs. Sigo esperando que Darwin haya estado en lo correcto y que la selección natural envíe al abominable estuche de joyas junto con el "dado".

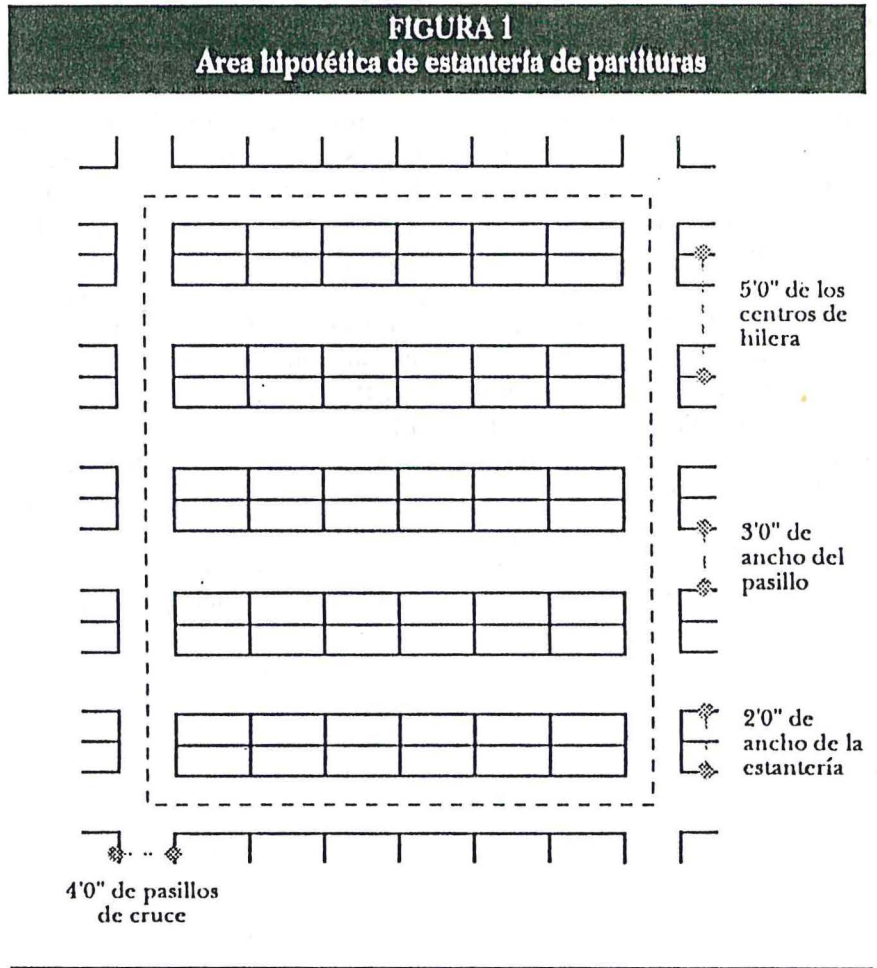
Quiero enfatizar que estos datos quizá no se puedan aplicar a otras bibliotecas. Las políticas sobre alternación de colecciones o encuadernación pueden tener efectos considerables en el ancho promedio de las partituras. Por ejemplo, una colección de partituras con una proporción significativa de partidas en panfletos encuadernados necesitará menos espacio que una con las mismas partidas en encuadernados de biblioteca. Las bibliotecas que encuadernan normalmente partituras de música de cámara y partes como unidades solas tendrán diferentes requeri-

mientos que las bibliotecas que los encuadernan en el exterior. Es importante no olvidarse de hacer los ajustes necesarios para una reserva no procesada que no tardará en aparecer.

El espacio de la colección

La conversión de pies lineales a pies cuadrados comprende cierto número de variables que son tratadas ampliamente por Metcalf, y éstas incluyen el ancho de los pasillos, la profundidad de los estantes, la distancia entre los centros de hilera y el ancho de los pasillos de cruce. Basándome en los trabajos de Metcalf, hipoteticé un área de estantería para partituras con pasillos de tres pies (que representan el ancho recomendado generalmente para colecciones de estantería abierta), y cuatro pies para los pasillos de cruce (ver figura 1). La profundidad de los estantes resultó ser un factor particularmente importante porque la profundidad de los estantes existente que se necesitaba afectaría el espacio entre los centros de hilera. Estantes

de nueve pulgadas de profundidad son la elección más común para libros, pero los estantes de doce pulgadas de profundidad son una mejor elección para partituras, de otra manera, gran parte de la colección se proyectaría sobre los pasillos. Con estantes de doce pulgadas, los centros de hilera estarán separados por cinco pies (tres pies por pasillo, más un pie por estantes en cada lado del pasillo); en una colección de libros con estantes de nueve pulgadas, los centros de hilera pueden estar separados por sólo seis pies, y mantener todavía pasillos de tres pies. Aunque estantes de doce pulgadas de profundidad parecen ampliamente generosos para áreas de la estantería en donde, por ejemplo, se guardan partituras de estudio, la posibilidad de cambiarlas libremente de una área de la estantería a otra deberá preservarse en lo posible. Si se usan estantes más angostos y, proporcionalmente, espacios más cerrados entre las hileras para partituras de estudio, cinco años más tarde cuando usted se

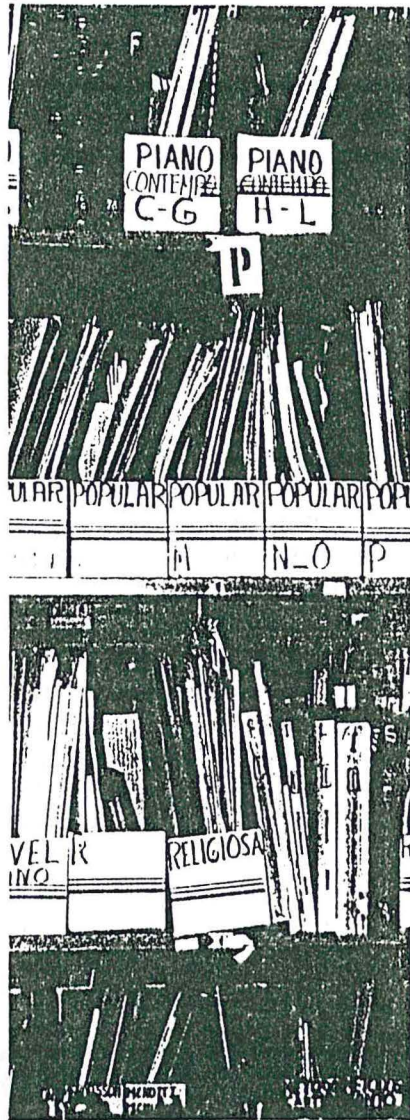


dé cuenta de que necesita acomodar música de piano en esa área, le prometo que estará bastante molesto al descubrir las consecuencias de esa rápida decisión.

Nuestra área de estantería hipotética tiene 550 pies cuadrados y treinta secciones de estantería con doble frente. Basándonos en las proporciones de la colección de partituras de la Universidad de Indiana, 23 por ciento de las secciones tiene cinco estantes; 64 por ciento tiene seis estantes y 13 por ciento tiene ocho estantes. Cada estante tiene una longitud de tres pies, lo que se traduce en 1,086 pies lineales de estantes. La conversión de estos pies lineales a la cantidad de volúmenes por pie cuadrado dependerá de cuán llenos deberán estar los estantes.

Capacidad de estantería

En la literatura existente hay una gran discrepancia acerca de cuál es la capacidad óptima para los estantes, y hasta cuándo pueden considerarse llenos. En una colección de grabaciones en estantería cerrada acomodada por número de acceso, los estantes pueden llenarse al 100 por ciento de su capacidad porque no hay necesidad de ahorrar espacio en cada estante para intercalar nuevas adquisiciones por tema. Sin embargo, en una colección clasificada, llega un momento en que el cambiar constantemente repisas demasiado llenas dará como resultado un desgaste excesivo y costos laborales inaceptables, en consecuencia una franca inconveniencia. Para ilustrar lo anterior, adoptaré la opinión de Metcalf, quien propone que 2/3 de la capacidad (67 por ciento) es conveniente, y que 6/7 de la capacidad (86 por ciento) se considera "lleno". Tomando en cuenta el volu-



men promedio del ancho de Indiana, esta área podría contener 14,196 partituras a una "cómoda" capacidad de estantería de 2/3, lo que representa 25.8 volúmenes por pie cuadrado. Para una capacidad del 86 por ciento—lleno, de acuerdo con Metcalf—la cantidad es de 18,213 partituras a treinta y tres volúmenes por pie cuadrado.

Si estos 550 pies cuadrados debieran añadirse a una colección de, digamos, 50 mil partituras en estantería en un área aproximadamente tres veces más grande y que

ya está llena, y si las colecciones fueran creciendo geoméricamente en un modesto 2.5 por ciento por año, el total de la estantería estaría nuevamente llena al 86 por ciento de su capacidad en algún momento del duodécimo año.

Si se tienen en mente las variaciones del volumen promedio, la profundidad y altura de los estantes, así como el ancho de los pasillos que deben servir para diferentes materiales en estanterías abiertas o cerradas, entonces los métodos de medición y cálculo descritos aquí pueden usarse para libros, partituras o grabaciones en diversos formatos. Planear las necesidades de espacio para materiales electrónicos es algo difícil por el momento, ya que aún esperamos descubrir qué se aceptará como estándares para los sistemas de videodiscos, si DAT se volverá popular o habrá que esperar a que otras tecnologías aparezcan.

Ninguna fórmula es totalmente satisfactoria. No existe sustituto alguno para una cuidadosa consideración del caso en particular por parte del bibliotecario, arquitecto o asesor. Sin embargo, no hay que olvidar que el calcular la cantidad de volúmenes que pueden guardarse en un espacio dado es un paso necesario en la planeación de futuras necesidades. Para citar a un físico matemático inglés del siglo IX, Lord Kelvin "cuando puedes medir lo que estás diciendo y expresarlo en números, entiendes algo de lo que estás hablando; pero cuando no puedes medirlo, cuando no puedes expresarlo en números, tu conocimiento es magro e insatisfactorio".⁶

6. William Thomson, Baron Kelvin, *Popular Lectures and Addresses*, London, New York: Macmillan, 1891-94.

La investigación bibliotecológica como apoyo a la automatización de bibliotecas de música en México*

POR

ROBERTO GARDUÑO VERA**

La música es una expresión innata del hombre. Desde la más remota antigüedad se encuentran registros documentales del arte musical. Sólo para citar un ejemplo basta recordar las inscripciones de músicos, cantores y comensales en el alto y bajo Egipto.

* Ponencia presentada en la mesa redonda "Las bibliotecas de música, la investigación y la educación musical en México", durante las Segundas Jornadas Nacionales de Bibliotecología Musical realizadas los días 2, 3 y 4 de diciembre de 1991 en la Ciudad de México.

** Investigador del Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, UNAM

El arte musical es un don del hombre creativo y recreativo; ha sido a través del tiempo una forma de expresión necesaria de los seres humanos para comunicar diversos sentimientos, entre ellos, los heroicos, religiosos, guerreros, amorosos y cróticos.

Centrar nuestra atención en esta ocasión en la investigación bibliotecológica como apoyo a la automatización de acervos documentales sobre música, tiene como objetivo destacar la importancia que tiene el analizar y buscar nuevas formas técnicas y tecnológicas que permitan con mayor eficacia analizar, organizar, almacenar, intercambiar y

recuperar la riqueza documental producto de la creación humana como lo es el arte de la música.

Recordemos que en el contexto de la investigación "la ciencia estudia los fenómenos objetivos y mesurables de nuestro mundo, mientras que el arte se ocupa del ámbito humano y viviente"¹. Investigar, en sentido amplio, significa buscar para descubrir y crear conocimiento, dar respuesta a un fenómeno dado, todo esto con base en métodos de investigación rigurosos.

1. Menuhin, Yehudi y Davis Curtis W. *La música del hombre*, p. x.

Las tareas académicas que requiere el hacer investigación y los posibles productos que puedan obtenerse, adquieren mayor sentido cuando se las relaciona con aplicaciones específicas para una comunidad.

La investigación bibliotecológica en el área musical podría orientarse entre otros temas, a los siguientes: Desarrollo de colecciones, sistemas clasificatorios, lenguajes documentales, normalización, uso de nuevas tecnologías, industria editorial, bibliografía nacional, usuarios y servicios. Todo esto considerando que la información bibliográfica, los contenidos y los soportes físicos en que se pueda editar cualquier expresión musical, son de diversa naturaleza.

No obstante la riqueza de temas a investigar, en esta presentación solo me referiré a algunos aspectos de la automatización aplicada en materiales documentales sobre música. Para investigar acerca de las temáticas antes mencionadas, de entre ellas la de automatización de información, sería interesante plantearnos qué perfil profesional requeriría el investigador de esta área. Desde mi punto de vista, debería contar como mínimo con una licenciatura en bibliotecología y una maestría en música, o una licenciatura en música y una maestría en bibliotecología. Sin embargo, también podríamos preguntarnos qué sería más viable, si formar a un bibliotecólogo en el área musical o a un musicólogo en el área bibliotecológica.

Otra pregunta que podemos tratar de responder es la siguiente: ¿qué se está haciendo en México en materia de investigación bibliotecológica musical?

Los siguientes son algunos datos que podrían ser de utilidad en la generación de bases de datos sobre música.

Al analizar documentación relacionada con el tema, se encontró que el Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas (CUIB), de la Universidad Nacional Autónoma de México, contempla en sus perfiles de investigación el

tema sobre automatización de bibliotecas y en concreto en la subárea sobre formatos bibliográficos internacionales una parte corresponde a materiales musicales. Asimismo, la investigación sobre normalización bibliográfica, realizada por el maestro Ramiro Lafuente, contempla las normas ISBD para la descripción catalográfica de materiales musicales.

Cabe precisar que no se está realizando una investigación específica en música, más bien el entorno de las investigaciones sobre formatos bibliográficos internacionales y sobre normas ISBD, permite identificar un núcleo para materiales musicales, del cual se podría derivar una investigación formal sobre este tema.

Como consecuencia del análisis de los formatos MARC y CCF y de las normas ISBD, se está implementando en el CUIB, en forma multidisciplinaria y en colaboración con el Centro Nacional de Ciencias de Cuba, la creación de un modelo automatizado para explicar los sistemas de reglas para el control bibliográfico. La premisa que lo sustenta parte de la idea de abordar los problemas que plantea el procesamiento automatizado de información bibliográfica a partir de los resultados obtenidos de las investigaciones MARC y CCF, y la naturaleza de las Normas Internacionales para la Descripción Bibliográfica (ISBD).

En los resultados iniciales de esta investigación se ha encontrado que:

Uno de los problemas de la investigación en el ámbito bibliotecológico radica en la creación de teorías a partir de las cuales sea factible generar nuevos conocimientos tecnológicos aplicables a la solución de los problemas que afectan el control bibliográfico y a la organización bibliotecaria en nuestro país.²

2. Lafuente López, Ramiro y Roberto Garduño Vera. "Modelo automatizado para explicar los sistemas de reglas para el control bibliográfico", p. 3.

Es posible instrumentar soluciones técnicas aplicables a una biblioteca o conjunto de bibliotecas, lo que permitiría romper el reduccionismo tecnológico que priva en cuanto a la investigación en el terreno de sistemas automatizados aplicables a la organización bibliotecaria.³

Se presupone que el modelo una vez desarrollado completamente será capaz de facilitar la construcción de prototipos de sistemas automatizados, sustentados en la naturaleza lógica de los Sistemas Bibliotecológicos de Clasificación, y por tanto capaces de facilitar el cumplimiento específico de las finalidades que se persiguen con la descripción y clasificación de los documentos y sus contenidos.⁴

La perspectiva para la investigación fue la de considerar las normas de catalogación como sistemas de reglas, y los formatos bibliográficos internacionales como protocolos, esto es, sistemas de reglas para intercambio de registros bibliográficos por medios automatizados.

Para lograr tales fines, la primera parte del sistema, que ya se encuentra en desarrollo, busca estructurar programas de cómputo que a partir de conceptos bibliotecológicos para la descripción de un documento, sean capaces de crear una base de datos normalizada y por tanto factible de intercambiar sus registros bibliográficos con otras bases de datos afines, conforme a la normatividad internacional. Esta posibilidad se persigue en el contexto de la investigación, sin que el usuario que crea la base de datos fije su atención en las reglas bibliotecológicas ya que éstas serán manejadas en forma automática por el sistema.

De la investigación sobre formatos bibliográficos internacionales, se decidió utilizar la información núcleo de los formatos, MARC y CCF, debido a que MARC presenta una estructura que a pesar de haber sido generada en los años sesenta y aun con los avances tecnológicos actua-

3. *Ibid.*, p. 4.

4. *Ibid.*, p. 5.

les, sigue utilizándose ampliamente a nivel internacional. En cuanto al CCF, diseñado en los años ochenta, se seleccionó debido a que presenta en su estructura una serie de posibilidades técnicas que en principio permiten ser muy eficientes en cuanto a la recuperación de la información que se procese con base en el mismo. Por otra parte, la UNESCO le está dando un fuerte impulso y en diversos países ya lo están adoptando como norma nacional para el diseño de bases de datos.

Con relación a la investigación sobre normalización bibliográfica se optó por el uso de las normas ISBD, por ser éstas el patrón normativo internacional del cual se han derivado normas regionales como las angloamericanas y otras de carácter nacional.

De los formatos MARC y CCF, se obtuvo su núcleo de información y se establecieron las relaciones lógicas y las equivalencias conceptuales entre cada una de las etiquetas con el propósito de determinar los niveles de compatibilidad y detectar las etiquetas incompatibles. Asimismo, se establecieron las relaciones lógicas y conceptuales de las etiquetas de los formatos con las reglas de descripción documental del ISBD.

La información emanada de este análisis sirvió para configurar los primeros elementos de que consta el modelo y se incluyeron como parte del patrón estructural del sistema. Para ello se elaboraron diversos algoritmos y se comprobó su funcionamiento codificándolos en DBASE III. El utilizar este lenguaje tuvo el propósito de que el modelo estuviese sustentado en un manejador de bases de datos que facilitase su posterior aplicación a la enseñanza, ya que este manejador tiene un uso amplio en centros de enseñanza.

Actualmente se encuentra terminado el diseño preliminar de los elementos básicos relativos al manejo de esquemas de clasificación y se está trabajando en los procedimientos de recuperación e impresión. Al mismo tiempo se está rediseñando el patrón estructural del modelo con objeto de que sea capaz de trabajar en lenguaje Prolog, por las ventajas que ofrece este lenguaje para traba-

jar con nuevos conceptos para el almacenamiento y proceso de información.

Uno de los productos que se pretende obtener en la fase final del proyecto es un tutor para la enseñanza de la catalogación automatizada. Para ello, se aprovechará el modelo de reglas que constituye en sí la primera fase del proyecto.

Consideramos que el tutor pueda ser utilizado para que cualquier usuario, sea o no bibliotecólogo, al interactuar con éste, pueda comprender los componentes básicos y la naturaleza lógica de los sistemas y reglas que intervienen en la descripción y clasificación de documentos cuando se utilizan medios automatizados.

Dada la diversidad de tipos de documentos, la estructura del modelo se está probando por etapas. En un futuro cercano se realizará la prueba para materiales musicales.

Ahora bien, ¿qué utilidad puede tener esta investigación en las bibliotecas especializadas en música?

Sustentado en el análisis que se ha hecho de los formatos MARC y CCF, podría señalar que para el diseño de bases de datos bibliográficas, en este caso especializadas en música, el formato MARC puede ser de mayor utilidad que el CCF, ya que contempla en su estructura un núcleo básico para perfilar bases de datos especializadas en materiales musicales. Por otra parte se ha generado un producto impreso del cual se podría obtener el núcleo señalado.

Con relación a la investigación sobre normalización, se encuentran analizadas las normas ISBD correspondientes a materiales musicales.

Por otra parte también existe un documento en el que se explica con mayor detalle el entorno y los alcances de la investigación expuesta.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Abordar investigaciones que permitan la búsqueda sistemática de diversas posibilidades en el manejo automatizado de información puede llevar a la obtención de métodos que faciliten y agilicen las formas de diseñar bases de datos, las maneras de

analizar, almacenar, recuperar e intercambiar información.

El uso de nuevas tecnologías puede permitir a las bibliotecas especializadas en información musical su integración a un marco nacional. Este hecho puede facilitarse si se observan lineamientos internacionales para el análisis, almacenamiento, recuperación e intercambio de información, por lo tanto antes de abordar algún programa de automatización permanente, conviene que se tomen en cuenta, además de la normatividad internacional, los resultados de investigaciones bibliotecológicas que permitan agilizar el desarrollo de esos programas.

El uso de conocimientos tecnológicos permite revalorar el quehacer bibliotecológico, ya que nos obliga a los profesionales del área a buscar nuevas posibilidades organizativas y de explotación de la información. Por lo que se refiere a la documentación musical, se deberá tener presente que los diversos contenidos y los distintos soportes físicos en que se encuentre editada, obligan a los bibliotecólogos de las unidades de información musicales a no sólo conocer y manejar la técnica bibliotecaria, sino a conocer cómo y cuándo los avances tecnológicos pueden apoyar la automatización de este tipo de documentos y aún más, se requiere de conocimientos básicos sobre música con el propósito de poder seleccionar y analizar la información relevante orientada a los intereses específicos de información de los usuarios de esta disciplina.

Si se busca potenciar a gran escala la recuperación de la información se requerirá de un soporte en red. Sin embargo, es importante tener presente que para estructurar una red, en este caso de bibliotecas musicales, se necesita además de los lineamientos técnicos y tecnológicos señalados, del apoyo decidido de las autoridades involucradas en el contexto de la información musical ya que el logro de automatizar información exige de recursos humanos especializados y en muchos casos de una alta erogación económica. Lograr la interacción a nivel de red de este tipo de bibliotecas bien vale la pena si realmente se quiere ofrecer

diversidad de servicios al usuario especializado en música.

Finalmente, quiero señalar que si existe la posibilidad a futuro en México de realizar investigación bibliotecológica en el área musical, sería muy deseable que fuera abordada por un profesional cuyo perfil académico debería contemplar formación en bibliotecología y formación en música. Con ello se estarían garantizando mayores y mejores logros, en la adquisición, el análisis, el almacenamiento, la indización, la recuperación y en el intercambio de la información especializada en aspectos musicales, en beneficio de sus usuarios finales.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonio, Irati. "Bibliografía de música brasilera: um projecto" *Revista Brasileira de Biblioteconomia e documentação* 22(1/2):1989, 131-135.
- Bryant, Eric Thomas. *Music Librarianship: a practical guide*. With the assistance of Guy A. Marco. 2a. ed. Metuchen, NJ: Scarecrow, 1985. 449 pp.
- CCF: *The common communication format*. Edited by Peter Simmons y Alan Hopkinson /for/ the General Information Programme and UNISIT. 2a. ed. París: UNESCO, 1988. iv+ 196 pp. (PGI-88/WS/2).
- The concept and the role of the model in mathematics and natural and social sciences*. International Union of History and Sciences Philosophy (1960) *Proceedings*. Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1961. 194 pp.
- Coral, Leonore. "La profesión del bibliotecario de música", *Bibliomúsica. Revista de Documentación Musical*, No. 1, 1991. pp. 9-16.
- Delfín Márquez, Q. Ignacio. "Conservación de material bibliográfico", en *Curso de Bibliotecología Musical* México: SEP-UNAM Escuela Nacional de Música, 1986. pp. 19-20.
- Duncan, Davies y otros. *El técnico en la sociedad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. 224 pp. (Colección Tecnología y Sociedad).
- Estrada, Julio y otros. *La música de México*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984. t. I 170 pp.
- Fabriz, Magdalena. "Servicios al público", en *Curso de Bibliotecología Musical* México: SEP-UNAM Escuela Nacional de Música, 1986. pp. 5-8.
- Gredley, Ellen y Alan Hopkinson. *Exchanging bibliographic data MARC and other international formats*. Chicago: ALA: Ottawa: CIA, 1990. xxi+ 329 pp.
- Guida alla formazione di una biblioteca pubblica e privata: catalogo bibliografica e discografia*. Nuova edizione ineramente riveduta e aggiornata. A cura di Paolo Terni, Ida Terni, Piero Innocenti. Torino: Einaudi, 1981. xxxix+ 665 pp.
- Hagler, Ronald y Peter Simmons. *The bibliographic record and information technology*. Chicago: ALA, 1982. 346 pp.
- IFLA. *ISBD (M): International Standard Bibliographic Description for Monographic Publications*. 1st. standard ed. London: IFLA Committee on Cataloguing, 1974. x+ 36 pp.
- _____. *ISBD (M): Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada para publicaciones monográficas = (International Standard Bibliographic Description for Monographic Publications)*. Traducción castellana del Grupo de Trabajo de la Biblioteca Universitaria de Granada constituido por Jerónimo Martínez González, Carmen Berzoza Valencia, Juan Francisco Herranz Navarra. 1a. ed. normalizada, revisada. Granada: Asociación Andaluza de Bibliotecarios, 1985. 69 pp.
- _____. *ISBD (NBM): International Standard Bibliographic Descriptions for Non-Book Materials*. Recommended by the Working Group on the International Standard bibliographic Descriptions for Non-Book Materials set up by the IFLA Committee on Cataloguing. London: IFLA International Office for UBC, 1977. viii+ 60 pp.
- _____. *ISBD (PM): International Standard Bibliographic Descriptions for the Printed Music*. Recommended by the Joint Working Group on the International Standard Bibliographic Description for the Printed Music; approved by the Standing Committee of the IFLA Section on Cataloguing by the International Association of Music Libraries. London: IFLA International Office for UBC, 1980. x+ 53 pp.
- International Society for Music Education. *International Directory of music education institutions = Repertorio internacional de instituciones de educación musical*. París: UNESCO, 1968. 115 pp.
- Jones, Malcolm. *Music librarianship*. London: Bingley; Munich: Saur, 1979. 130 pp. (11026;5).
- Lafuente López, Ramiro y Roberto Garduño Vera. "Modelo automatizado para explicar los sistemas de reglas para el control bibliográfico". En *V Coloquio sobre automatización de bibliotecas*, Colima, del 12 al 15 de noviembre de 1991. México: Universidad de Colima, 1991.
- Library of Congress. Automated Systems Office. *MARC formats for bibliographic data*. EUA: Library of Congress, 1980, pag. varia.
- McColvin, Lionel Roy y Harold Reeves. *Music libraries, including a comprehensive bibliography of music literature and a select bibliography of music scores published since 1957*. London: Andre Deutsch, 1965. 2v.
- "Music Libraries and Collections", en *Encyclopedia of Library and Information Science*. New York: Marcel Dekker, n.c., 1976. vol. 18 p. 328-493.
- NI'90: *International conference. New Information Technology for Library & Information Professionals Educational Media Specialists & Technologists* (3a.: 1990: Guadalajara) *Proceedings*. México: MicroUse Information, 1990. 354 pp.
- Saldívar, Gabriel. *Historia de la música México*: SEP-Ediciones Gernika, 1987. 380 p.
- Redfern, Brian. *Organizing music in libraries*. Revised and rewritten ed. London: Clive Bingley, 1979. 2v.
- Tichaski, Radko. "La biblioteca musical", en *Curso de Bibliotecología Musical* México: SEP-UNAM Escuela Nacional de Música, 1986. pp. 21-24.
- Menuhin Yehudi, y Davis Curtis W. *La música del hombre*. Versión española de Angel Carlos González Ruiz, en colab. con Otto de Greiff México: Fondo Educativo Interamericano, 1981. 320 pp.
- Zahar Vergara, Juana. "La catalogación musical", en *Curso de Bibliotecología Musical* México: SEP-UNAM Escuela Nacional de Música, 1986. pp. 9-12.
- Zambrano Rodríguez, Oscar. "Encabezamientos de materia", en *Curso de Bibliotecología Musical* México: SEP-UNAM Escuela Nacional de Música, 1986. pp. 13-16.

En su próximo número

pauta

publicará entre otros materiales:

- La música contemporánea: una declaración autobiográfica de Cage, entrevista a Lutoslawsky, homenaje a Messiaen, retrato de Berio por Petazzi, "La vanguardia y yo" por Barce, "Los campos actuales del verdadero virtuosismo" por Kientzy, "Las percusiones" por Graciela Agudelo.
- Homenajes a Tartini, Milhhaud, Honegger.
 - Poemas de Carlos Illescas y Alicia García Bergua.
 - Deniz: "Perdóname".
- Postales inéditas de Manuel M. Ponce y Francisco Azea.

En su próximo número

Heterofonía

publicará:

Un homenaje a su fundadora Esperanza Pulido (1901-1991) con materiales de Alcaráz, Melo, Carmona, Velázco, Escorza, Contreras Soto y Robles Cahero entre otros.

BIBLIO MUSICA

REVISTA DE DOCUMENTACION MUSICAL

En su próximo número publicará entre otros materiales:

- El archivo musical de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.
- Las obras corales del siglo xvi en México.
- Repertorio operístico: compositores mexicanos.
- De los catálogos a la consulta en línea.
- Control de servicios automatizados en bibliotecas de música.
- Las casas editoriales de música.
- Qué hace un bibliotecario de una orquesta sinfónica.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes



GENIDIM