

1
93



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE
MUSICA**

**LA MUSICA CORAL MEXICANA EN
EL SIGLO XX
UN ANALISIS Y CATALOGACION**

T E S I S
Que para obtener el Título de
LICENCIADO EN COMPOSICION
p r e s e n t a

FERNANDO CARRASCO VAZQUEZ

México, D. F.

1993

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE.

	PAG.
INTRODUCCION.....	1
I MUSICA CORAL ESCOLAR	
Antecedentes.....	4
Los Albores del Siglo XX.....	4
Hacia una transformación.....	10
Las últimas dos décadas.....	19
Consideraciones finales y notas.....	24
II MUSICA CORAL RELIGIOSA	
Antecedentes.....	28
Siglo XX.....	31
a) Grandes Formas.....	32
b) Pequeñas Formas.....	42
Consideraciones finales y notas.....	51
III MUSICA CORAL DE CONCIERTO	
Antecedentes.....	55
Siglo XX.....	56
a) Coro con acompañamiento orquestal.....	56
b) Coro a cappella ó con acompañamiento de uno o dos instrumentos.....	77
Consideraciones finales y notas.....	109
IV EL ARREGLO CORAL.	
El papel del arreglo coral.....	112
Algunos arreglistas.....	114
Breve semblanza de algunas agrupaciones corales.....	119
Notas.....	126
CONCLUSIONES.....	127
V APENDICES.	
CATALOGO CLASIFICADO DE MUSICA CORAL MEXICANA.....	131
DISCOGRAFIA.....	156
BIBLIOGRAFIA.....	160

INTRODUCCION.

El presente trabajo de tesis intenta agrupar en un sólo texto, la referencia de gran parte del quehacer compositivo en el terreno de la música coral en México en el siglo XX a través de: un breve análisis y clasificación; y un catálogo lo más completo posible.

El móvil principal de su elaboración, es la carencia de un trabajo similar en este terreno, y dado que actualmente me desempeño como director de coros, he tratado de combinar el campo de la composición, con el de la música coral.

Se ha elegido el siglo XX exclusivamente, ya que es a partir de éste, que comienza a haber una producción coral más abundante, importante y variada, y aunque parezca paradójico menos conocida.

Para efectos de este trabajo la palabra "coro", es entendida en su definición más amplia, esto es "un grupo de gente que canta junta". Podremos ver a lo largo de este estudio, como muchos compositores han abordado el recurso coral en su música, así encontramos que existen: coros hablados, coros al unísono, coros de niños, coros escolares, coros masculinos o femeninos, y coros mixtos. El tratamiento coral puede ser a cappella, o sea las voces solas exclusivamente; o con un acompañamiento instrumental, que puede variar desde una flauta, hasta una agrupación sinfónica.

Para la elaboración de este trabajo, se emplearon todos los recursos posibles dentro del tiempo límite que se estableció para su terminación. Acopio de material coral y bibliográfico en los diversos centros especializados: Biblioteca de la Escuela Nacional de Música, Biblioteca del Conservatorio Nacional, CENIDIM; y visitas a otros centro como: la Sección de Música Escolar, la Hemeroteca Nacional, y la Biblioteca Central de la UNAM; además debo agradecer la valiosa colaboración de mi asesor de tesis, José Antonio Avila, quien puso a mi disposición su archivo particular.

Debo mencionar que en esta primera fase de acopio de materiales, es penoso encontrar el descuido en el que se encuentran y la mala disposición de algunos encargados de los mismos, cuya tarea parece ser la de obstaculizar al máximo a todo aquel interesado.

El pretender un estudio de estas características tiene sus limitaciones. Mucha de la producción coral de provincia es completamente desconocida en la capital, la idea inicial era desplazarse a muchos de estos centros musicales importantes en el interior de la República, pero dadas las limitaciones antes mencionadas, esto fue imposible.

En una segunda fase, se analizó todo el material recabado -en algunas ocasiones sólo fue factible encontrar grabaciones-, y se estableció una clasificación que aunque simple, puede englobar a todo el material coral recopilado: Música Coral Escolar, Música Coral

Religiosa y Música Coral de Concierto. En este sentido debo mencionar que fueron varios los intentos por conseguirla, resultando este último el más afortunado.

La pretensión final del trabajo es proporcionar a todo aquel interesado (directores de coros, compositores, educadores musicales, o estudiosos de la música mexicana), un material de apoyo que abarque gran parte de la extensa producción coral hecha en nuestro país en el presente siglo.

MUSICA CORAL ESCOLAR.

ANTECEDENTES.-Salvo excepciones, el primer contacto de una persona en México con el canto coral es en la escuela, ya sea entonando un himno, o cantando una melodía para algún festival. De la metodología empleada, del canto mismo y del resultado final, dependerá en muchas ocasiones la futura conducta del individuo hacia este tipo de manifestaciones.

No es raro encontrar que detrás de los excelentes coros ingleses y alemanes exista un complejo sistema educativo anterior, para el que han intervenido pedagogos, maestros, compositores y una tradición musical de la cual echar mano. En México los intentos por montar un aparato similar al de estas culturas, han sido esporádicos y de resultados desiguales.

Nuestro sistema educativo ha mantenido, y mantiene, una extraña y fluctuante apreciación sobre lo que debe ser la enseñanza musical, e inmerso dentro de ella, el canto coral. Además de la poca preparación y heterogénea planta docente, la gran mayoría de ellos trabaja "ad libitum", sin unificar criterios y en un aparente aislamiento de sus colegas. Por estas razones el canto coral escolar ha mantenido un extraño y desarticulado desarrollo.

LOS ALBORES DEL SIGLO XX.- La enseñanza musical antes de 1889 ya estaba contemplada en el nivel post-primaria, "convenientemente

separada" en planteles de varones y señoritas, y para 1892 en las escuelas primarias atendidas por el Estado.

La materia bajo los rubros de "música" y "canto" respectivamente, contaba entre sus actividades con el canto coral, como lo puede demostrar una minuciosa revisión de los catálogos contenidos en diversas partituras de principios de siglo, en el que hay numeroso material de este género.

Como ejemplos, la Casa Enrique Munquía, ponía a nuestra disposición en 1911, por módicos \$2.50, la colección de 12 coros al unísono y en combinación de varias voces, debidos a la pluma del profesor Rafael C. Quintanilla, y como acotación se informaba que eran textos obligatorios en las escuelas de Tepic y Baja California, y muy recomendables para "las tiernas inteligencias de los niños."¹

La Casa Otto y Arzóz en 1913 nos ofrecía una colección de Ernesto Elorduy (1855-1913) "con letra rigurosamente escogida y destinada a los Colegios y todo Centro de Enseñanza"²; además de dos cantos de Luis G. Jordá (1869-1951) estrenados por más de 800 voces ante la presencia del mismo General Porfirio Díaz en persona, y 59 cantos reunidos y armonizados por Dino Sincero.

Por otra parte, Wagner y Levien, "proveedores del Conservatorio, Escuelas de Música y principales Conventos, Colegios, Seminarios y demás Centros de Enseñanza en la República"³, proporcionaba un nutrido catálogo de colecciones. Entre ellas las de Alejandri, José Ma. del Castillo y Carrasco -propia para escuelas de obreros y obreras-, la de Vicente Mañas y la de Gustavo E. Campa. Es este último nombre, el más familiar de toda la lista.

Gustavo E. Campa, integrante del Grupo de los seis junto con Felipe Villanueva, Ricardo Castro, Carlos J. Meneses, Juan Hernández Acevedo e Ignacio Quezadas, representaba la "escuela francesa" de composición, en franca oposición a la "italiana" abanderada por Melesio Morales. Aunque gran parte de la obra de Campa ha caído en el olvido, aún hoy es recordado por ser uno de los primeros críticos musicales profesionales de su época en México.

Campa fue además, director del Conservatorio (1907-1909), Inspector General de la Enseñanza Musical en México y director durante varios años, del Canto Coral en la Escuela Normal. Por todo ello, su colección representa un punto de detención obligado para un acercamiento a la música coral escolar de principios de siglo.

Sin posibilidades de conocer la fecha exacta, ya que la partitura no lo indica, los *Doce Cantos Corales* a 1, 2, 3 y 4 voces de Gustavo E. Campa son en algunos aspectos desconcertantes.

Pese a que el compositor siempre mostró reticencia -al igual que muchos de sus contemporáneos- a emplear el español en sus obras vocales (utilizó el francés y el alemán en la mayoría de sus lieder), en esta colección pretendidamente escolar, es por demás paradójico que sólo dos de los cantos estén escritos en nuestro idioma. Los otros diez han recibido una no muy afortunada versión rítmica del original francés debida al Lic. Juan Cordero que suscita accidentes como convertir "país" en "páis" (ejemplo 1).

Ejemplo No 1 Canto # 6 O Mon Pays de la Colección de 12 Cantos Escolares de Gustavo E. Campa. Ed. Hofmeister, Leipzig

7

sirs! Tu me rap-pel-les mon bon piè - re Mes pre-
 çil A mi beau pa-dre me re - cuer - du Y tu

niers mes .meilleurs a - mis Les soins les baisers d'u-ne
 dul-ce paz del ho - gar... El be - so de mi san-ta

mè - re O mon pa - ys. o mon
 mu - dre... Oh mi pa - tal Oh en - ra

dim.

cher pa - ys.
 puis pa - tal!

rit.

O frases como la siguiente, que proviene del Canto N° 6 *Le Papillon et l'enfant* (El Niño y el Moscardón):

**Moscardón, bello moscardón
vente pronto a esta rosa
que para tí he cortado yo
y está muy fresca y olorosa.**

La carátula menciona que esta colección podrá ser utilizada tanto en escuelas primarias como en Normales. Seguramente este hecho implicaba que las futuras maestras debían aprender estos cantos para montarlos posteriormente con sus pequeños alumnos, pues de otro modo -aún en pleno porfiriato-, la problemática, e incluso la temática, debía diferir ostensiblemente de un nivel a otro.

Por otra parte, no se brinda al interesado la más mínima información sobre cómo utilizar la obra, requisito indispensable en cualquier trabajo de esta índole. Solo se plantea una serialización por número de voces. Los ocho primeros cantos están al unísono; los dos siguientes son manejados a dos voces, el siguiente a tres y el último es un orfeón de cuatro voces a cappella. No existe sin embargo una lógica que permita sugerir que este mismo orden supone un progresivo grado de dificultad.

Ateniéndose al terreno estrictamente musical, el resultado no es del todo malo. Campa procura en su colección la variedad rítmica, formal y tonal [ver Cuadro N°1]. Su manejo de la armonía es de un cromatismo simple. El papel del piano (y el órgano en la N° 8) es llevado como ilustrador de la acción y apoyando en todo momento la voz (o voces).

CUADRO N° 1

12 CANTOS ESCOLARES DE Gustavo E. Compa.

TITULO	DOTACION	COMPAS	N° DE COMP	TEMPO	TONALIDAD	AMBITO	ESTRUCTURA.
1. Le reveil de l'enfant (El Despertar del Niño)	1 V/P	2/4	33	Lento assai	Ab	c5-eb6	ternaria
2. Les Anges Gardiens (El Angel de la Guarda)	"	9/8	17	Andante molto tranquillo	B	b4-a6	binaria
3. Dimanche (Domingo)	"	6/8	50	Allegro moderato.	C	d5-d6	"
4. L'Orpheline (La Huérfana)	"	4/4	20	Lento con espressione	c	b4-db6	"
5. Le Papillon et l'enfant (El Niño y el Moscardón)	"	3/4	39	Allegretto	C	b4-d6	ternaria
6. O Mon Pays! (O Mi País!)	"	4/4	20	Andantino cantabile	G	d5-e6	binaria
7. Sourire des Printemps (Sonrisa de la Primavera)	"	3/4	145	Tempo di Valse Lento. Vivo. Tempo I. Più vivo.	D	d5-d6	ternaria
8. Himno a las Estrellas	1 V/O	3/4	50	Maestoso	Fb	bb4-eb6	binaria
9. Le Papillon et l'abeille (La Mariposa y la Abeja)	2 V/P	6/8	30	Allegretto Scherzando	C	1 c5-e6 2 a4-b5	"
10. Le Roi Printemps (La Reine Primavera)	"	12/8	42	Andante non troppo lento	Ab	1 d5-f6 2 bb4-bb6	"
11. Bataillon Scolaire (Marcha Escolar)	3 V/P	4/4	51	Marziale	Ab	1 d5-f6 2 c5-eb6 3 g4-ab5	ternaria
12. A Classe!	4 V a cappella.	4/4	62	Allegretto	C	1 e5-e6 2 eb5-c6 3 b5-d6 4 g4-g5	"

Algunas de las piezas requieren un pianista con destreza técnica, y en ocasiones acusa algunos atiborramientos. Manuel M. Ponce estaba consciente de este defecto de su maestro "...es tan minucioso el trabajo de cincelador con el cuál el artista se complace en revestir una melodía, que oscurece los lineamientos de esta, amenguado su interés."⁴

¡A Clase!, obra a cuatro voces que cierra la colección, pone de manifiesto cierta torpeza en la conducción y manejo de las mismas. El autor, desprovisto de cualquier ayuda instrumental exhibe aquí algunas carencias técnicas que originan absurdos entrecruzamientos y desequilibrio en el tratamiento de cada una de las voces.⁵

Antes de la revolución, tal vez de tanto mirar e imitar al viejo continente, existe una clara conciencia de la importancia de la música escolar, desafortunadamente la tarea se emprende sin una sólida sustentación pedagógica y absteniéndose de profundizar en las necesidades reales del país. Quizá existan obras o colecciones más rescatables que la de Campa, pero las declaraciones de Luis Sandi parecen confirmar un hecho real "Hasta entonces la música era, en todos los niveles escolares, un poco de tediosas e inútiles lecciones de solfeo y otro poco de moda, insulsos cantos patrióticos y pueriles cantos escolares con letras más tontas que ingenuas: todo eso mal cantado".⁶

HACIA UNA TRANSFORMACION.- Posterior a la conmoción revolucionaria y a la consecuente inestabilidad del país, las instituciones se asientan paulatinamente. Ya en 1920 al ser nombrado José Vasconcelos

jefe del Departamento de Bellas Artes, se plantea la necesidad de que todas las escuelas primarias del país contaran con profesores de música, y además la siguiente cita que data de 1922 y pertenece al propio Vasconcelos permite acercarnos a la ideología de la política cultural de esa época:

"El arte que ha de triunfar en el estadio, es una expresión de belleza que está naciendo y que va ha desarrollarse como una difusión de música y baile. Un gran ballet, orquesta y coros de millares de voces, ese es el único arte que puede expresar los ideales colectivos de una humanidad que desea romper el egoísmo en todas sus manifestaciones y se empeña en conquistar formas universales de sentimiento..."⁷

Producto de estas ideas, en el arte musical se fragua el "nacionalismo". Los caminos trazados por Manuel M. Ponce y Carlos Chávez, inyectan un nuevo espíritu a los compositores, que repercutirá durante cerca de veinte años en la música escolar.

En 1933 Luis Sandi, un estrecho colaborador de Chávez -la ya entonces máxima figura pública musical de México-, es nombrado jefe de la recién creada Sección de Música Escolar.

Se establece un plan que en primera instancia parece coherente, congruente y sistemático. Además de la actualización del personal docente, Sandi propone: "Por lo que hace al canto coral se estableció un principio: no hacer cantar a los escolares sino buena música; en el primer ciclo de la escuela primaria cantos escritos expresamente por los mejores compositores del cuerpo de profesores, siguiendo un plan didáctico; en el segundo ciclo, cantos folklóricos, auténticos, de todo el mundo; en el tercer ciclo, cantos de los mejores

compositores de la cultura occidental. En la escuela secundaria se estableció el estudio panorámico y naturalmente elemental, de la música universal, sostenido por el canto de obras características de diversas épocas. En las escuelas se pretendió dar a los futuros maestros los elementos técnicos para educar el gusto musical de sus alumnos."⁸

Ante la imposibilidad de un estudio de índole más específica sobre los alcances de este nuevo sistema educativo, sólo resta hacer una retrospectiva con un muestreo del material utilizado en aquellos años, y del que sólo quedan algunos ejemplos esparcidos en diversas bibliotecas.

En lo general se advierte una entusiasta participación de un buen número de compositores. Confluyen durante estos años los nombres de: Manuel M. Ponce (Inspector de Jardines de Niños desde 1937 hasta su muerte), M.L. Mariscal, Vicente T. Mendoza, José Ríos (más conocido como letrista), Salvador Moreno, Eduardo Hernández Moncada, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Daniel Ayala, Carlos Jiménez Mabarak, Luis Herrera de la Fuente, el propio Sandi, y dos compositores no nacidos en México, pero radicados en nuestro país, Rodolfo Halffter y Jacobo Kostakowsky, entre los más significativos.

Aunque todos ellos inscritos en mayor o menor medida al nacionalismo imperante en la época, acusan algunas diferencias sustanciales.

Ponce, Mariscal, Ríos y Mendoza, se mantienen en una tradición escolástica, pero que a diferencia de sus antecesores, admite una

visión más realista hacia quienes y como deben ir dirigidos estos cantos.

Por otra parte, los demás autores -incluyendo a los transterrados-, denotan una búsqueda "más moderna" en su lenguaje musical, utilizando fuentes y recursos más acordes con la época.

Por la dotación se distinguen dos grupos de obras: los coros -casi siempre al unísono- con acompañamiento de piano, y los coros a cappella para tres voces iguales.

De los primeros, algunos brindan particularidades específicas. Daniel Ayala utiliza en *El Fogón* una escala pentátona (ejemplo 2), y en *El Tejocote* una no muy usual sucesión de novenas paralelas entre voces y piano (ejemplo 3). Salvador Moreno incorpora en *Dos Canciones Mexicanas*, elementos de las canciones rancheras, pero desde una perspectiva rítmica más compleja y en *Saludos I*, sugiere a los alumnos y maestro, que inventen sus propias letras, a partir de una melodía -no muy sencilla- que preestablece. Eduardo Hernández Moncada además de proponer ciertos problemas rítmicos en algunos cantos, retoma la idea de hablar de problemas sociales mediante sencillos corridos, ejemplos de ello son: *Somos Obreros y Trabajo*. Luis Sandi, con una gran economía de medios -muy cercana a lo que hoy conocemos como minimalismo-, logra en *La Luna* (ejemplo 4) y *El Sol*, excelentes resultados.

El papel destinado al piano acompañante es variable en cada autor, pero casi todos, procuran la sencillez y el apoyo a la línea melódica cantada por el coro.

El Fogón

1.^o An.

Letra de A. del Rio.

Música de Daniel Ayala.

Allegro.

Les len-guas a - zu - les del ne - gro fo -
gón - - - re - la - men las o - llas que cue - cen a - roz - - -

Ejemplo No 2 El Fogón de D. Ayala

sume consũo - lor Es un fruto de la siema q^e daũn ár. bol chapa-
 -rron pa- re cen hechas de ceramas de carne y hueso son
 rall.

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system also has a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'rall.' (rallentando).

3

Ejemplo No 3 El Tejocote de D. Ayala

LA LUNA

23

Letra:
A. del Río.

Música:
Luis Sandi.

$\text{♩} = 88$

mf
Lu - na

pp

He - na, lu - na blan - ca re - don.

24

di - ta de la ca - ra. Su - bjal

cie - lo, bo - jjal mon - te; lu - na

He - na de la no - che.

ralz

Ejemplo No 4. La Luna de Luis Sandi.

Los cantos a tres voces iguales, menos numerosos, están destinados a grupos mucho más avanzados (generalmente de secundaria), y proponen mayores dificultades técnicas. Existen ejemplos de Halffter, Hernández Moncada, Herrera de la Fuente, Jiménez Mabarak y Moncayo.

De este último destaca su *Momento Musical* como una obra representativa del género. Escrita en do mayor y de estructura ternaria, este canto goza pese a ello, de gran originalidad. Ella se obtiene por la utilización de algunos recursos como: empleo de cadencias plagales, acordes en inversión e inflexiones tonales al relativo menor. Por todo ello, las cadencias perfectas de la parte central y final, resultan en cierto modo sorprendidas. Los frecuentes cambios de compás (una constante en casi toda la producción de este autor), consiguen fluir de una manera natural, y no representan una dificultad insalvable.

Moncayo maneja las voces coherentemente, y las desarrolla en ámbitos perfectamente delineados. El texto de Rogelio Zarzoza y Alarcón, plagado de imágenes musicales, es por demás evocador. En síntesis, Moncayo consigue crear un muy afortunado y accesible coro escolar (ejemplo 5).

Carlos Jiménez Mabarak compuso entre 1944 y 1962, una serie de obras para uso escolar, por encargo del Departamento de Música del INBA. Esta colección bajo el título de *18 Cantos para la Juventud* (se omitió en ella el canto *Jugaba en la Mañana*), fue publicado por la SEP hasta 1986. En ella queda de manifiesto el talento innegable del autor, pero desgraciadamente no se ciñe en ocasiones a los límites

Momento Musical.

a tres voces iguales.

Letra de
Rogelio Zarzosa y Alarcón.

Música de
J. Pablo Moncayo.
(1952)

Moderato $\text{♩} = 80$

Three staves of music in 3/4 time, marked Moderato with a tempo of 80 beats per minute. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The lyrics are: Or-ques-ta ma-jes-tuo-sa ía que el vien-to. The second and third staves also begin with *mf* and have the lyrics: Or-ques-ta ma-jes-tuo-sa la que el vien-to.

Three staves of music in 3/4 time, marked Moderato with a tempo of 80 beats per minute. The lyrics are: con los ár-bo-les for-maen el bos-ca-je. Each staff begins with a dynamic marking of *mp*.

reales que hay que tomar en cuenta para un coro escolar por bueno que este sea.

En gran parte de ellos, las voces se desarrollan en ámbitos demasiado extensos. Las dificultades rítmicas de algunos motivos son complejas. Los requerimientos dinámicos y agógicos son en ocasiones excesivos. La interválica propuesta, resulta tan audaz en muchos cantos, que quizá esté más orientada a un coro profesional.

Por todo lo anterior, y ateniéndose a la realidad educativa, sólo sería viable la utilización de unos cuantos en el ámbito escolar.

Del periodo de la música escolar que giro en torno a Luis Sandi, poco o muy poco ha quedado. Del plan original se han filtrado algunos detalles en la educación musical actual, y no siempre los más significativos.

Un logro muy importanté, es el estímulo a buena parte de nuestros creadores musicales para componer coros -algunos con mayor éxito que otros-, para nuestros niños y adolescentes. De esta época existe material que valdría la pena rescatar, hay en él: riqueza rítmica; textos -muchos debidos a Alfonso del Río- que aún tienen vigencia; y en general un "sello mexicano", ateniéndose a todo lo que este epíteto implica.

He aquí una tradición, aunque reciente, de la cual se puede echar mano, por supuesto desde una perspectiva pedagógica más actual.

LAS ULTIMAS DOS DECADAS. - A partir de 1967 el compositor y pedagogo César Tort ha intentado desde una posición muy personal, tomar las

riendas de la educación musical en México, curiosamente recibiendo más apoyo de la UNAM que de la Sección de Música Escolar.

Tort es el creador de todo un sistema educativo musical que se ha fraguado fundamentalmente en las experiencias pedagógicas del autor. Su aplicación comenzó en el Centro N° 22 de Acción Social de la SEP, y posteriormente en la Escuela Nacional de Música y en el Conservatorio.

Tomando como puntos de partida: la Lírica Infantil Mexicana, el instrumental propio del país, y un enfoque más o menos moderno en el aprendizaje musical del niño; este sistema pone de manifiesto -como todo intento pionero- aciertos y desaciertos.

Gran parte de los postulados vertidos por Tort en sus cuatro volúmenes y dos discos (todos ellos editados por la UNAM), son reales y directos, y ponen el dedo en la llaga en buena parte de los problemas inherentes en la educación musical de nuestro país: cultura musical inexistente, falta de continuidad en los programas, repudio del estudiante a esta actividad, transculturización "cínica", oscuros intereses por acaparar este mercado, etc.

Con todo ello no hay más que estar de acuerdo con Tort, sin embargo su método dista de ser la esperada panacea.

Los aspectos criticables pueden dividirse en dos: los de planteamiento y los estrictamente musicales.

Sobre los primeros es muy patente que el autor cae en contradicciones bastante fuertes. Tort critica ferozmente el Sistema Orff, y en su método podría ser observada una transmutación de los elementos

escenciales de uno, a otro (ostinatismo, utilización de cantos infantiles, preponderancia de instrumental percusivo); Tort habla de conservar las tradiciones y con frecuencia nos remite al libro de Vicente T. Mendoza⁹, pero es intrigante que tanto los textos como las melodías contenidas en dicho libro sean alteradas sistemáticamente. ¿No es esto confuso? ¿No se están traicionando las tradiciones? ¿Acaso Mendoza realizó mal las transcripciones?, son interrogantes cuyas respuestas sólo Tort sabe, ya que el autor en sus libros nada menciona acerca de ello.

Pareciera finalmente que Tort, pese a sus acres críticas a los comerciantes de la educación musical, pretende acaparar -en forma un tanto velada- este rico mercado.

Por otra parte, en el terreno musical, tiene el acierto de conferir al canto coral una importancia preponderante en su sistema educativo. Hallamos en su método: Piezas para uso exclusivo de la voz -cantos a cappella y consonancias-, y piezas para coro y orquesta -voces con y sin entonación, acompañadas de un grupo instrumental-.

Nos recuerda que no se trata de que las ejecuciones sean perfectas, sino de, acostumbrar al niño a cantar, realizar ritmos y tocar instrumentos. Hasta aquí todo es perfecto pero...¿no es acaso criticable que un método que pretende ser moderno, utilice la vetusta nomenclatura de: redondas, blancas, negras y corcheas; en lugar de unidad, mitad, cuarto y octavo, que incluso podría preparar al pequeño a captar ciertas proporciones matemáticas? Pese a que Tort señala "la música del método esta basada en una técnica interválica y en cierto tipo de giros melódicos característicos de los pequeños cantos infantiles tradicionales de México y de nuestro folklore"¹⁰,

la siguiente tabla [ver Cuadro N°2], muestra una falta de cuidado en el manejo de ámbito e interválica, aspectos que en el método Orff tienen especial preferencia.

Tort abusa de manera desmedida de ciertos recursos como el eco y el ostinato, que parecen manifestar más falta de imaginación que de otra cosa.

El autor habla de programar la educación musical con meticulosidad y sin embargo en *Los Veinte Ratonos* nos hace dudar de ello. En el libro de 1° aparece dicho canto con un valor metronómico de: cuarto=132 (pp 27 y 28); para el libro de segundo, el mismo canto a sufrido un cambio en el texto y ahora su valor metronómico es de: cuarto=112 (pp.41, 42 y 43); finalmente la versión discográfica debida al propio autor, es distinta a las dos anteriores. ¿No resulta esto desconcertante e incongruente con sus planteamientos?

Otro ejemplo similar es el siguiente: en el libro para Jardín de Niños Tort habla de que los cantos "...pueden transportarse a otro tono si el profesor considera que la parte cantada de la partitura esta en un tono "incómodo" (muy agudo o muy grave)"¹¹. Para el libro de segundo el autor ha cambiado de opinión "no deben hacerse transportes del presente tomo esgrimiendo supuestas ventajas de comodidad vocal o instrumental"¹². Pero todo esto no le impide al autor cambiar de tono *El Coyotito*. Mientras que en el libro para 1° grado este canto está en do mayor, para el de segundo lo encontramos en re mayor. Nuevamente el autor nada explica con respecto a estos cambios que si algo denotan es falta de congruencia con sus planteamientos iniciales.

CUADRO N° 2 EDUCACION MUSICAL EN LAS PRIMARIAS 1ER AÑO C. Tort

1maª segunda mayor ascendente. 2daª segunda mayor descendente
 1maª segunda Mayor ascendente. 2daª segunda Mayor descendente, etc.

TITULO	TONALIDAD	VOZ	INTERVALICA														AMBITO		
			2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ta	4td	5ta	5td	6ma				
1 LA NIÑA NECIA	C	unis																	e5-c6
2 LAS BORREGAS Y LAS VAQUITAS	D	"																	d5-b5
3 EL TRENECITO Y EL SOLDADO	E	"																	e5-c#6
4 ESTE NIÑO LINDO	G	1a 2a																	d5-c#6
5 SOY INDITO	D	unis																	e5-b5
6 EL VIENTO	E	"																	e#5-c#6
7 LA LLUVIA Y EL SOL	D	"																	d5-b5
8 LA CALAVERA	D	1a 2a																	d5-a# d5-g#
9 EL CAMPO	F	unis																	f5-d#
10 EL COYOTITO	C	"																	e5-c6
11 EL LOBO	E	1a 2a																	d5-b5 e5-b5
12 ¡AY MAMA!	C	1a 2a																	e5-a5 e5-g5
13 EL GORRIONCILLO	C	1a 2a																	f5-c#6 f5-a5
14 LA CANASTA (canon a 2)	D	1y2																	d5-d#
15 LAS POSADAS	Eb	unis																	f5-c6
16 IFNGO	D	"																	d5-b5
17 YO QUISIERA DE MI CORAZON. (canon a 2)	D	1y2 3a																	d5-d# d5-a#

César Tort usa fundamentalmente a lo largo de su método, cantos a una y dos voces, y sólo en algunas ocasiones aprovecha el recurso del canon (*Hay una Canasta, Yo Quisiera de Mi Corazón, La Mañana con Sol*), que tan excelentes resultados da en otros métodos.

A su favor se puede decir, que aprovecha todos los recursos de la voz: risas, siseos, glissandos, etc., aplicando una nueva grafía como en *Mi compadre* (ejemplo 6).

El método Tort en su totalidad, constituye un loable e interesante intento por abordar la educación musical desde otras perspectivas, pero como he señalado anteriormente, es un método perfectible. En este sentido el autor ha creado su propia escuela El Instituto Artene, en la que continúa con su labor pedagógica.

CONSIDERACIONES FINALES.- En fechas recientes, la necesidad de dar un sustento más sólido a la inclusión de la música en el esquema educativo, se ha hecho cada vez más patente. Sin embargo seguimos encontrando que el único punto de acuerdo entre diversas escuelas y pedagogos encargados de la educación musical, es la inclusión del canto coral en la formación de niños y adolescentes, pero en los aspectos de: cómo abordarlo, que repertorio usar, que sistematización seguir; aún hay mucho camino por recorrer. Para constatar esta visión es recomendable la lectura de la recopilación hecha por Susana Dultzin¹³.

El repertorio coral escolar mexicano existe, constituye una tradición a la que se puede recurrir, aunque con una conveniente actualización pedagógica; por otro lado, restaría una actitud más modesta, menos

⑥

Es-t. com-pa-dre tan len-gua-rás. Ren-ca y to-ma y ron-ca - yal des per-tar so-lo

cast.
trian.

⑦

sopranos *risa*

COLO *risa*

contraltos *risa*

to-má -

interesada en demostrar quién es mejor, de buena parte de los encargados de la pedagogía musical.

Finalmente es muy rescatable la idea de Sandi de estimular a nuestros compositores a abordar este género, tan abandonado por ellos en la actualidad.

En un trabajo vinculado entre pedagogos, compositores y maestros, se puede fraguar el futuro de esta disciplina en nuestro país.

o o o

NOTAS.-

¹Contraportada del *Scherzetto* para piano de Ricardo Castro, Ed. Casa Munquía, 1911.

²Contraportada de *Ayes del Alma* para piano de Salvador Pérez, Ed. Casa Otto y Arzóz, 1913.

³Contraportada de *Amor Paterno y Filial*, canto N° 4 de la colección de José María del Castillo y Carrasco, Ed. Wagner y Levien, s/d.

⁴Campa, Gustavo E. (Prólogo de Manuel M. Ponce), *Escritos y Composiciones Musicales*.

⁵Tal vez no sea del todo falsa la crítica anónima aparecida en *El Universal* del 17 de noviembre de 1901 en la que en lugar de protestar por la acogida a la ópera de Campa, se invita a sus discípulos a que "...trabajen con ahínco porque el Sr. Campa ultime sus estudios de contrapunto..."

⁶Cap ii, Vida Musical y Formación de las Instituciones (1910-1988), en *La Música de México*, vol iv, p.29.

⁷Dultzin, Susana, *Historia Social de la Educación Artística en México. (Notas y Documentos)*, p. 41.

⁸Cap ii, Vida Musical y Formación de las Instituciones (1910-1980), en *La Música de México*, vol iv, p.30.

⁹Mendoza, Vicente T. *Lírica Infantil de México*.

¹⁰Tort, César. *Educación Musical en el Jardín de Niños*, prólogo.

¹¹Tort, César *Educación Musical en el Jardín de Niños*, prólogo.

¹²Tort, César *Educación Musical en las Primarias. 2° Grado*, prólogo.

¹³Dultzin, Susana (recopilación) *La Educación Musical Infantil en México*.

MUSICA CORAL RELIGIOSA.

ANTECEDENTES.- Se piensa que uno de los caminos más seguros para llegar a Dios es a través de la música. Es por ello que ésta y la religión han estado fuertemente vinculadas desde su surgimiento. Ya desde antes de la llegada de Cristóbal Colón, en el mundo prehispánico el canto y la danza constituían las herramientas idóneas para la celebración de ritos y festividades religiosas.

Fray Juan de Torquemada, fray Toribio de Motolinia, Francisco López de Gomara, Durán y otros, han dejado constancia de ello; pero es sólo a través de algunos estudios como el de E. Thomas Stanford¹, que podemos darnos una remota idea de algunos de los rasgos significativos de la música de esta época. Por ejemplo de la particular clasificación de voces imperante, elaborada de acuerdo a las distintas calidades de la voz. En la nobleza, se preferían las voces profundas; en los rituales colectivos, había un gusto por las voces claras y distintas -que comparaban con el oro-, y las altas o agudas -asociadas con el tono del rugido del jaguar-.

Asimismo el propio Stanford señala que hay fuertes evidencias de que el canto era monódico, o de una heterofonía muy sencilla. La siguiente cita de Torquemada permite entrever que existía una clara idea del manejo de muchos cantantes (coro)"...a los cuales cantos asistían los sacerdotes y ministros juntos en coro y congregación y los cantaban tañendo y bailando alrededor del atambor y teponaztli;

variando los sones, y los bailes para mayor consonancia, armonía y devoción"²

Pese a que cada vez aparecen más estudios sobre el tema, la interrogante fundamental de ¿cómo era la música?, permanecerá celosamente guardada en el pasado.

A la llegada de los españoles, con el consecuente proceso de aculturación, la música -monopolizada por la iglesia-, sirve a los misioneros como herramienta indispensable para evangelizar a los pueblos recién conquistados.

Se pueden observar las siguientes fases, que son una meteórica evolución de lo acontecido en Europa durante quince siglos: Adaptación de textos cristianos a cantos tradicionales; introducción del canto llano, primeramente acoplado a las lenguas nativas y posteriormente en su forma original; canto organal; y finalmente la polifonía desde sus formas simples hasta las más complejas.

En la búsqueda de una consolidación, se hace necesaria la importación de músicos europeos (organistas, cantantes, instrumentistas para las orquestas y compositores) para crear la infraestructura necesaria para satisfacer las necesidades eclesiástico-musicales del vasto territorio.

La respuesta es inmediata y sorprendente como lo anota nuevamente Torquemada "...Fue cosa de maravilla, que al principio ninguna cosa entendían, ni el viejo [fray Juan de Caro] tenía intérprete, en poco tiempo lo entendieron de tal manera, que no sólo desprendieron y salieron con el canto llano, sino también con el canto de órgano, e

agora hay muchas capillas e muchos cantores de ellos diestros que las rigen y entonan, y como son de vivo ingenio y gran memoria, lo más de los que cantan saben coro, tanto, que si estando cantando vuelven dos o tres hojas, como acontece muchas veces, o se les cae el libro en una mesa o con las manos, tan bien cantan los que están al revés del libro o de los lados, como los que están derechos del libro".³

Recientemente Yolanda Moreno Rivas, en uno de los más desapasionados e interesantes estudios sobre el tema⁴, hace notar que la maravillosa respuesta del indígena obedecía más que nada al *status* que los músicos tenían antes de la conquista, y que les permitía privilegios tales como la exención de impuestos.

El catálogo coral que data del periodo novohispano es muy extenso, algunas muestras han sido publicadas en diversas antologías y estudios. En él coexisten obras tanto extranjeras como nativas. *Misas, Magnificats, Pasiones*, son ejemplos de las grandes formas, mientras que los *villancicos* con sus distintas denominaciones -galego, vizcaíno, guineo, negrilla, jácara-, arias y *cantadas* son ejemplo de las pequeñas.

Antonio de Salazar (c.1650-1715), Manuel de sumaya (c.1684-1755) y hacia finales del virreinato José Aldana (c.1750-1810) son algunos de los principales compositores nacidos en nuestro suelo.

Pese a que la enseñanza coral estaba ampliamente difundida por todo el territorio, Yolanda Moreno hace notar una ostensible declinación hacia el final del virreinato⁵, que repercutirá considerablemente en los subsecuentes periodos.

Durante la época independiente este repliegue se advierte en la cada vez mayor predilección por la ópera y la música de salón, aunque se presentan casos aislados como el de una de *Misa* de Joaquín Beristain (1817-1839) que cuando fue escuchada por el director italiano de ópera Luigi Rossi, la calificó de "obra maestra del arte religioso mexicano, digna de ser escuchada en la Basílica de San Pedro en Roma"⁶. Valdría la pena, si aún existe la partitura, corroborar estos entusiastas comentarios.

EL SIGLO XX. - Durante lo que va del siglo, la música coral religiosa ha continuado replegándose, amén de que los compositores mexicanos no han mostrado un interés -a excepción de algunos casos que mencionaremos más adelante-, por componer música sacra. Si bien hay que consignar que existen escuelas de música sacra en Morelia, Querétaro, León y Guadalajara, por citar algunas.

Si bien encontrar ejemplos de música coral escolar era una empresa difícil, es aún más problemático tener acceso a ejemplos de este género, ya que muchos de ellos no rebasan el ámbito de una ciudad, una congregación o simplemente una festividad religiosa. Además la mayoría de los ejemplos de esta música son manuscritos de los que sólo hay una copia; y las pocas obras que han tenido la fortuna de haber sido editadas, son de muy difícil adquisición.

Pese a estas limitantes, es factible realizar un somero muestreo y un análisis con el material recabado, al que dividiremos en: Grandes Formas y Pequeñas Formas.

a) GRANDES FORMAS.—A principios de siglo, y siguiendo los ejemplos de Beethoven y Brahms, algunos compositores abordan obras corales de grandes dimensiones.

Pareciera incluso que muchas de ellas están destinadas más a la sala de conciertos que al templo. El *Réquiem* y el *Te Deum* de Julián Carrillo, fueron escritos para coro mixto y orquesta sinfónica; la *Misa Solemne* de Gustavo E. Campa y la *Misa de Réquiem* de Arnulfo Miramontes, probablemente tenían la misma dotación. Casos similares lo son la *Misa de Réquiem* de Rafael J. Tello (en honor de su primera esposa) y dos de las obras más importantes de Alfredo Carrasco: *Motete Eucarístico* y su *Misa de Réquiem*; es en este último par de obras, que nos detendremos.

Alfredo Carrasco⁷ es ampliamente conocido por *Adiós*, su popularísima pieza para piano. Desgraciadamente todo el grueso de su producción, que va desde música de salón hasta obras para orquesta, permanece francamente en el olvido. Habiendo fungido como segundo organista en la Catedral de Guadalajara, Carrasco compuso un buen número de obras destinadas al servicio religioso. El *Motete Eucarístico* que data de 1913, por las características de su dotación (solistas, coro mixto y orquesta), fue probablemente concebido para una sala de conciertos, sin embargo la sobriedad y la temática son de una ferviente religiosidad. Dedicado a sus hijos, la obra es interesante desde varios puntos de vista.

Escrita en latín y llevando como temática la admiración y maravilla del milagro de la divina eucaristía, está estructurada en tres

grandes secciones. En la primera el tenor solista y la orquesta presentan un breve tema en tempo Largo y de carácter ondulante, en *mi* menor; hacia el final una interesante modulación a *mib* mayor, nos conduce a la parte central Andante que tiene dos secciones bien definidas. En la primera, una soprano solista expone un tema que será reafirmado por el coro; en la segunda, un barítono solista presenta un nuevo tema, al que el coro dará profundidad. En esta sección hay modulaciones a *sol* menor y a *sib* mayor. En la parte final hay un regreso a *mib* mayor y en ella el coro, presenta un tema grandioso en el que se alcanza un incremento en el tempo, y el clímax dinámico y tímbrico (ejemplo 7), para recuperar cierta sobriedad al final.

El tratamiento del coro, escrito en ámbitos perfectamente definidos y divididos a 8 hacia el final, es más homofónico que polifónico y está perfectamente realizado. La orquestación es efectiva y de buena factura.

Es interesante ver que la costumbre establecida desde Monteverdi en sus madrigales de conferir rasgos melódicos característicos a ciertas palabras, está aún presente en este autor, por ejemplo: la palabra *descendens* aparecerá invariablemente en intervalos descendentes; y la palabra *aeternum* tendrá duraciones largas.

Treinta años después, Carrasco escribe su *Misa de Réquiem* a la memoria de su "insigne maestro" Francisco Godínez. Esta obra para coro masculino (tenor 1º, tenor 2º y barítono) y órgano (aunque presumiblemente orquestable) es de dimensiones más vastas. De mayor sobriedad

crac.

N

nomen, nomen tuum nomen tu - um san - da - te Do - mi - num om - nes qui - les, san - da - te
 nomen, nomen tuum nomen tu - um san - da - te Do - mi - num om - nes qui - les, san - da - te
 nomen, nomen tuum nomen tu - um san - da - te Do - mi - num om - nes qui - les, san - da - te
 nomen, nomen tuum nomen tu - um san - da - te Do - mi - num om - nes qui - les, san - da - te

allarg.

e - um om - nes po - puli, san - da - te Do - mi - num om - nes qui - les san - da - te cum om - nes
 e - um om - nes po - puli, san - da - te Do - mi - num om - nes qui - les san - da - te cum om - nes
 e - um om - nes po - puli, san - da - te Do - mi - num om - nes qui - les san - da - te cum om - nes
 e - um om - nes po - puli, san - da - te Do - mi - num om - nes qui - les san - da - te cum om - nes

Ejemplo No 7 Motete Eucarístico de Alfredo Carrasco

dad que la anterior dada su temática, conserva muchos de los rasgos del *Motete*: interés estructural, armónico y melódico; predilección por la homofonía, una religiosidad admirable y un lenguaje musical marcadamente decimonónico. Quizá el único hecho notoriamente peculiar sea la parquedad rítmica que manifiesta este autor a lo largo de ambas obras, y que curiosamente no es así en su producción pianística.

Miguel Bernal Jiménez es en muchos sentidos el compositor más destacado de este género, y además maestro de numerosos compositores mexicanos dedicados a este campo. De su extensa producción total, un gran porcentaje tiene una temática religiosa, que abarca: himnos, misterios, motetes, misas y villancicos. Pero su importancia no radica en la cantidad, sino en la calidad y originalidad de la misma.

Alumno del Instituto de Música Sacra de Roma, Bernal posee una sólida formación en órgano, canto gregoriano y dirección de coros⁸, que combinada con su inventiva como compositor, lo hacen crear música coral de gran calidad. Destacan de manera especial un par de Misas. La primera *Aeternae Trinitatis* que data de 1942, y en la que ingeniosamente maneja tres temas: el "tema del Padre" (ejemplo 8a) que es espacioso, lleno de majestad y de clara ascendencia gregoriana; el "tema del Hijo" (ejemplo 8b) suena más bien tierno y nostálgico; y el tema del "Espíritu Santo" (ejemplo 8c) es todo armonía y calor⁹.

Ejemplos: 8a, 8b y 8c Misa Aeternae Trinitatis de Miguel Bernal J.
Ed. Schola Cantorum

8a

El "tema del Padre" -

Adagio.

Musical notation for the 'tema del Padre' in G major, 3/4 time, Adagio. The melody is written on a single staff with a treble clef. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. There is a fermata over the G4. The second measure starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. There is a fermata over the G4. The lyrics are: Ky - ri - e e - - le - - - i - son.

Ky - ri - e e - - le - - - i - son.

8b

El "tema del Hijo".

Allegro moderato.

Musical notation for the 'tema del Hijo' in G major, 3/4 time, Allegro moderato. The melody is written on two staves with treble clefs. The first staff contains the melody: quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff contains the lyrics: Chri - ste e - - le - - - son e - - le - - - i - son.

Chri - ste e - - le - - - son e - - le - - - i - son.

8c

El "tema del Espíritu Santo"

Andante armonioso *subito*

Musical notation for the 'tema del Espíritu Santo' in G major, 3/4 time, Andante armonioso. The melody is written on a single staff with a treble clef. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. There is a fermata over the G4. The second measure starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. There is a fermata over the G4. The tempo marking 'subito' is written above the second measure. The lyrics are: Ky - - - ri - e e - - le - - i - son.

Ky - - - ri - e e - - le - - i - son.

Escrita para soprano, tenor, bajo y órgano (tres divinidades en una), la misa posee un interés inusitado en el que el contraste en todos sentidos (tonal-modal, rítmico, estructural, de textura, de tempo, de dinámica y de agógica) le confiere gran originalidad. La combinación de: partes al unísono, en canto organal (a la octava, a la cuarta, etc.), homofónicas y polifónicas, además de la armonía tonal-modal, la convierten en una obra novedosa y fresca (ejemplo 9) y de un lenguaje decididamente novedoso en la música religiosa de su tiempo, a diferencia del empleado por Alfredo Carrasco.

La Misa Guadalupana o Juan Dieguito que data de 1943 es otra obra destacable del autor. En ella hay otro rasgo de interés. Escrita para pueblo, coro a cuatro voces y órgano¹⁰, invita a la congregación a intervenir en su ejecución. Para ello se distribuye entre los fieles, una parte impresa. La línea melódica y sus participaciones serán, en todo momento, convenientemente apoyadas por el órgano. Este hecho que parecería ser una limitante, no impide sin embargo que Bernal Jiménez despliegue en ella, todos los recursos característicos de su anterior trabajo, creando una obra de gran factura y originalidad (ejemplo 10).

Otra obra importante del compositor es, *Siete Palabras* en las que un barítono solista representa a Cristo y un coro masculino, a tres (tenor, barítono y bajo), con textos del poeta Manuel Ponce Z., comenta las últimas palabras del redentor, todos ellos acompañados de un órgano. El trabajo de Bernal es admirable como queda de manifiesto en la séptima palabra (ejemplo 11) en la que después del

Ejemplo No 9 Credo de la Misa Aeternae Trinitatis de Miguel Barral J.
Ed. Schola Cantorum

per quem o-mni-a
fa - - ctum, consubstanti a - lem Pa - tri per, quem o - -
per quem o - -
esuo.
fa - - cta sunt
o - mni - a fa - cta sunt
... mni - a fa - cta sunt
ff
Andante (♩=76) *Solo dolce*
Solo dolce et pro pter nostram sa lu - tem
Qui - pro pter nos bo - mi - nes *Solo dolce*
de -
rit.

Ejemplo No 10 Kyrie de la Misa Guadalupeana de Miguel Bernal J. Ed. Schola Cantorum

Musical score for the first system of the Kyrie. It consists of five vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are: Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), Bass (Bass), and Contralto (Contralto). The piano accompaniment is for the right and left hands. The tempo is marked *mp* (mezzo-piano). The lyrics are: "Chri - - - ste e - te - son."

Musical score for the second system of the Kyrie. It consists of five vocal staves and a piano accompaniment. The tempo is marked *mp* *ritenuto* and *Poco animato* (♩ = 120). The lyrics are: "e - te - son." followed by "Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son." The piano accompaniment includes markings for *ritenuto* and *Man.* (Meno).

Séptima Palabra

40

Lento (♩=80) Solo *mp*

"PA-DRE EN TUS MA-NOB EN-CO-

p (Figuras)

Adagietto espressivo (♩=72)

-MIEN-DO MIER PI - RI-TU "

Man.

rit. molto

Coro

Su-be, Va-rón de Dios, a don-de mo--ra lãe-ter-ni-dad del

Su-be, Va-rón de Dios, a don-de mo--ra lãe-ter-ni-dad del

Su--be, Va-rón de Dios, a don-de mo--ra lãe-ter-ni-dad del

pp (Quitar el timbale)

22

Ejemplo No 11 de las Siete Palabras de Miguel Bernal J.

Ed. Schola Cantorum

intenso dramatismo al que llevan las disonancias entre solista y órgano, la delicada entrada del coro nos sumerge en la etérea atmósfera de la ascensión de Cristo.

Por último cabría mencionar otro par de obras del autor: el *Te Deum Jubilar* y la *Kalenda*¹¹ de Navidad.

Otros autores de misas son: Celso Chávez, Alfonso de Elías, Jesús Estrada, Hermilo Hernández, Tarcisio Medina, Ramón Noble, Jesús Villaseñor, María Teresa Carrasco, Leandro Espinosa y Rafael C. García. Este último es también autor del oratorio *Nabucodonosor y los tres jóvenes hebreos*, que constituye una de las raras muestras de este género vocal-religioso, existentes en nuestra música coral.

Existen además otras obras como: la *Misa Chamula* de Sandi, la *Misa Maronita* de Gonzálo Carrillo y Kuri-Aldana, o las diversas "misas mariachi", que no dejan de ser meras curiosidades o en su defecto verdaderas aberraciones.

También como un caso especial merece citarse la *Misa a S.S. Juan XXIII* en octavos de tono para coro masculino a *capella* de Julián Carrillo, que constituye uno de los raros casos del empleo de la microtonalidad en este ámbito.

Gracias a una grabación de Robert Blot dirigiendo al "Coro de profesores de la villa de París",¹² es factible conocer esta obra que escrita en 1962, contiene momentos admirables. El Kyrie y el Agnus Dei, guardan cierta relación con algunas de las obras que en esa

misma década realizaran Penderecki (1933) o Ligeti (1923). Aunque novedosa, esta obra permanece como pieza de museo, dada la dificultad o poco interés que representa para nuestros coros el ejecutarla.

Finalmente valdría la pena mencionar el importante catálogo de misas y otras obras religiosas que legó el pianista y compositor alemán Gerhart Muench, radicado en Tacámbaro, Michoacán. Escribió fundamentalmente para voces infantiles, en estrecha colaboración con Felipe Ledesma, director durante algún tiempo de Los Niños Cantores de Morelia. Como muestra de su trabajo, *La Misa al Espíritu Santo*, totalmente en español, fue escrita para coro de niños al unísono y órgano. La hermosa línea melódica y su bellísimo acompañamiento son claramente atonales, y frescos (ejemplo 12). Valdría la pena hacer un recuento de toda la producción coral de este autor, recientemente fallecido, porque seguramente hay en ella páginas admirables que permanecen desconocidas.

b) PEQUEÑAS FORMAS.- Otro género de música religiosa del que hay numerosas muestras es el villancico. Son sin duda los siguientes títulos de Bernal Jiménez los más destacables, *Belén es girasol*, *El Emplazado*, *En las Pajas de Belén* (textos del poeta Manuel Ponce Z.), *Mañanita de Invierno* y otros que se han convertido en "caballos de batalla" de cualquier coro mexicano en las épocas decembrinas.

Recientemente algunos villancicos de Jesús Villaseñor han sido grabados en disco. La pésima ejecución y grabación, aunado a lo poco

Gloria

Allegro

f

pp *Colla parte* *f*

pp *f*

meno f *p* *f* *piano*

meno f *piano*

Gló-ri-a Dios en el cie--lo y en la tie-rra pas--

-- a los hom--bres de buena vo-lun--tad --

Te-- -- a-la--ba-- -- nos -- -- to --

interesante del contenido musical, sólo ameritan su mera consignación.

También han escrito villancicos, por citar a algunos: Julián Carrillo Julián Zúñiga, Celso Chávez, Silvino Jaramillo, Manuel de Elías, y la recientemente fallecida compositora costarricense radicada en México desde 1953 Rocío Sanz.

Como se ha advertido, la misa, junto con el villancico, son los géneros de música religiosa que más han abordado nuestros compositores. Varios de estos trabajos merecerían mejor suerte que la que han tenido, otros definitivamente es mejor mantenerlos en el olvido y algunos más, valdría la pena conocerlos. En este sentido es curiosa la siguiente cita de Luis Sandi sobre Rafael J. Tello, "A su muerte sus manuscritos fueron encerrados celosamente en una caja de seguridad de un banco, según tengo noticias, esperando no se qué. Lo que sí me consta es que Ediciones Mexicanas de Música editó su Pequeña Misa Fúnebre, para coro a capella y que la familia recogió la edición. El Coro de Madrigalistas la tenía en su repertorio y tuvo que retirarla. Fue una lástima, porque es una verdadera obra maestra, tal vez la mejor y más depurada composición del maestro. La constante inspiración de sus paginas, su textura armónica, la noble desolación que expresa, sólo interrumpida por el Tuba Mirum, coloca a esta obra entre las mejores de su género"¹³.

En cuanto a otras pequeñas formas se refiere, se hallan numerosos motetes escritos por algunos de los compositores ya citados y a algunos otros de: Manuel M. Ponce, Raúl Ladrón de Guevara, Pedro

Michaca, Ramón Orendáin y Juan D. Tercero, entre los más significativos.

Comentaré algunas de ellos. Si bien Manuel M. Ponce no participó activamente en la música religiosa, dejó un par de motetes en los que queda de manifiesto su vena melódica. Uno de ellos es *Ave Gratia Plena*, a la santísima virgen, para tres voces mixtas (soprano, alto y bajo) y acompañamiento de *órgano u harmónico* (sic), es notoria la transparencia y belleza de las melodías destinadas a cada una de las voces; la armonía, con un dejo de cromatismo es por demás clara, bien realizada y perfectamente apoyada -casi en forma literal-, por el teclado (ejemplo 13).

Tanto Alfredo Carrasco como Pedro Michaca, dos compositores "hechos totalmente en México", tienen sendos *O Salutaris Hostia*, himno utilizado en el servicio de la Bendición. El primero en forma binaria y el segundo en ternaria. Ambos en tonalidad mayor (en sol y lab respectivamente), uno con acompañamiento de órgano y otro a capella, contrastan por el manejo del recurso coral. Carrasco opta por lo homofónico, mientras Michaca por lo polifónico; el primero, para barítono solista, coro a tres (soprano, alto y tenor), es de corte "schubertiano"; y el segundo en el que las voces llegan a dividirse por momentos en 7, es de un estilo finisecular de difícil ubicación. Las mismas características se advierten en *Non Fecit Taliter*, otro motete de este último autor, en el que hay buena factura, pero una carencia estilística bien definida.

Ejemplo No 13 Ave Gratia Plena de Manuel M. Ponce Ed. Otto y Arzóz

8

ni - trix, De.i ge - ni.trix Vir . . . go. Ex te e -
 ge - ni.trix, Dei ge - ni - . . . trix Vir - go. Ex te
 ge - ni.trix, De.i ge - ni.trix Vir . . . go. Ex te

mf
p
mf
p
mf

nim or.tus est sol jus . ti . . . ti - æ.
 e - nim or.tus est sol jus.ti . . . ti - æ.
 e - nim or - tus est sol jus - ti - ti - æ. Il.lu.

p
mf
p
mf

El *Recordare Virgo Mater Dei* de Alfonso de Elías, motete para el Ofertorio, pone de manifiesto el gran manejo que este autor tenía de la armonía tradicional, -de hecho esa fue su cátedra durante muchos años como maestro-. Escrito probablemente en la década de los cuarentas, este coro de gran belleza y religiosidad, no se aparta del decidido gusto de Alfonso de Elías por expresarse en un estilo marcadamente decimonónico.

Pocos saben que el controvertido director de orquesta Sergio Cárdenas tiene -al igual que Eduardo Mata-, una faceta como compositor. Aunque su catálogo es muy breve, hay en él un par de motetes para el día de Pentecostés, que datan de 1982.

Gracias a una grabación del CENIDIM es factible conocerlos. Ambos no rebasan el ámbito de ser meras obras experimentales en las que se percibe una búsqueda, aplicando ciertos recursos ya no tan novedosos (canto hablado, clusters, etc.), pero cuyo empleo constituye un raro hallazgo en la música coral religiosa de nuestro país.

Hay en la música coral religiosa otro tipo de obras aparte de las ya mencionadas con distintas funciones dentro del rito. Ejemplos de ello son: *Ave María*, *Salves*, *Salmos*, etc. Comentaré brevemente algunas de las muestra encontradas.

En primer lugar, y dada la curiosidad que despertaron los comentarios de Sandi, abordaré una de las pocas partituras que pude encontrar de Rafael J. Tello. Fechada en 1937, *Benedicta et Venerabilis*

está escrita para solista y coro mixto a capella. En re menor, la pieza tiene forma binaria; una misma melodía destinada al solista, que dado el ámbito puede ser una mezzo-soprano o un barítono, recibe dos acompañamientos corales distintos, el primero con ciertos rasgos modales, y el segundo con una armonía predominantemente cromática. La línea melódica es ingeniosamente "envuelta" en varias ocasiones por el coro, casi siempre a boca cerrada.

El coro con frecuencia tratado a 8 y homofónicamente, sólo tiene dos intervenciones con texto: a la mitad (*Benedicta et venerabilis*), y al final (aleluya). Es precisamente en la parte conclusiva *Maestoso*, que el compositor escribe unas octavas paralelas entre tenor y soprano, pero que son decididamente intencionales (ejemplo 14), para terminar en un acorde de re mayor. En síntesis, aunque una obra conservadora, contiene factores de interés armónico y melódico.

Finalmente para cerrar este capítulo mencionaré brevemente cinco *Ave María* de distintos autores, que denotan cinco estilos diferentes de musicar coralmente un mismo texto religioso.

Sin posibilidades de determinar la fecha exacta de su composición ya que ninguna de las partituras proporciona ese dato, por conveniencia comenzaré con la de Alfredo Carrasco. Escrita para cuatro voces mixtas y órgano (*ad libitum*), esta obra no difiere de las comentadas anteriormente de este autor. De forma binaria, en compás de cuatro cuartos, se regodea repitiendo algunas frases del texto, dando lugar a que se amplíe la duración del mismo. En sol menor, la pequeña pieza

dim. e rall.

me - - - - - ter sal-ve-to-ris sal- - - - - ve - to - ris

dim. e rall.

dim. e rall

MARZOSO

Gle-le-lu--ga, al-le-lu - - - - ga, al-le-lu-ga.

Gle-le-lu--ga, al-le-lu - - - - ga, al-le-lu-ga.

Gle-le-lu--ga, al-le-lu - - - - ga, al-le-lu-ga.

Gle-le-lu--ga, al-le-lu - - - - ga, al-le-lu-ga.

Ejemplo No 14 Benedicta et Venerabilis de Rafael J. Tello

ESCUELA NACIONAL
DE
MUSICA

modula a su homónimo mayor hacia la mitad, sitio al que el autor concede el mayor interés. Predomina nuevamente la homofonía y la escritura y el tratamiento de las voces es correcto.

Por otra parte, el *Ave María* de Bernal Jiménez¹⁴, está quizá concebido para un trío vocal, pero es susceptible de ser ejecutado en tratamiento coral. Escrito para dos sopranos, alto y órgano, contiene ciertas similitudes con el de Carrasco. De forma binaria, utiliza el mismo recurso de modular de la menor, a su homónimo mayor. Es de textura un poco más polifónica -sobre todo en la palabra *Benedicta-*, y al igual que Carrasco le confiere al nombre de Jesús un sesgo melismático. Aunque de escritura menos coral, resulta una página interesante, especialmente para una agrupación femenina de mediano nivel.

Como directores de coro, Juan D. Tercero y Ramón Noble escribieron innumerables arreglos para sus agrupaciones; ambos incursionaron en la composición y en sus respectivos catálogos hay sendos *Ave María*. Aunque ambos en forma binaria y bien escritos, es destacable el de Tercero por una búsqueda tímbrica y armónica palpable. Para tres voces (dos sopranos y alto ó dos tenores y bajo) a capella, la pieza en armadura de mi b, oscila sin embargo entre ésta y su relativo menor. Hay francas reminiscencias, dada la interválica, con el canto organal, se aprecia además una libertad melódica y una polifonía, que aún siendo sencilla, mantiene interés.

Por lo que respecta al Ave María de Noble¹⁵, hay cierta preferencia por lo modal en su tratamiento de las cuatro voces mixtas. También de forma binaria, y de gran sencillez, la obra no consigue cristalizar en una página sobresaliente.

Por último, un raro espécimen es el *Dios Te Salve María* de Haro y Tamariz. Escrito para tres solistas (dos sopranos y bajo); coro de sopranos y bajos; y acompañamiento de piano, la obra es en todos sentidos fallida. Con armadura de fa mayor, existe un posterior modulación a sib mayor. Los frecuentes cambios de compás (3/4 y 4/4), la inestabilidad tonal de la introducción, y la extraña dotación coral, supondrían una obra interesante; sin embargo un análisis somero echa por tierra cualquier idea en este sentido. Pareciera más bien la obra de un compositor novato al cual se le "cuelan" algunos errores, como jamás mencionar que en la dotación se requieren dos sopranos solistas, u otros aún más graves, como una falsa relación armónica. Por otra parte el tratamiento vocal (plagado de terceras, sextas y octavas) es decididamente ramplón (ejemplo 15). Las poco afortunadas intervenciones del coro cantan en muchas ocasiones lo mismo que los solistas ó empalman textos haciendo aún menos claro el discurso musical. Sintetizando, Jesús Haro y Tamariz no consigue realizar un coro religioso afortunado, sobre todo por su falta de solidez técnica en el oficio compositivo.

CONSIDERACIONES FINALES.—Si bien Yolanda Moreno ya apuntaba un repliegue en la música religiosa, es en estos últimos años que éste ha sido dramático.

The image shows a musical score for a piece titled "Ej. No 15 Dios te Salve María" by Jesús Haro y Tamariz. The score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are: "di - to seál fru - - to de tu vientre Je - sus. San - ta Ma -". The score includes performance markings such as "rall." (ritardando) and "a tempo" (return to the original tempo). The piano part features arpeggiated chords and a steady accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4.

Ej. No 15 Dios te Salve María
de Jesús Haro y Tamariz

Vemos con tristeza que los maestros de capilla, los directores de coro, los organistas, los compositores e incluso los mismos coros, han dejado su lugar a agrupaciones como estudiantinas, rondallas, o conjuntos inclasificables, dirigidos por pseudo-compositores que confunden lo "chabacano" con lo religioso, y cuyo dominio de la música se limita al conocimiento del "guitarra fácil".

Además, las diversas escuelas de música religiosa creadas en distintos puntos de la República (Michoacán, Guadalajara, Querétaro y León, sólo por mencionar las más importantes), han perdido continuidad e impulso.

Asimismo la religión católica se ha visto desplazada paulatinamente por toda una serie de variantes del protestantismo y sectas, que en algunos momentos, apoyan más decididamente la labor coral en sus ritos.

Valdría la pena por lo menos rescatar el acervo que aún existe y trasladarlo del campo de la música religiosa al de la música de concierto pues la caída de este género es inminente, por lo menos en gran parte de nuestro país.

NOTAS.

¹ Cap. iv Rasgos de la Música Precolombina. en *La Música de México*, vol. i, p. 79-86.

² en Gabriel Saldivar, *Historia de la Música en México*, p. 46.

³ en Gabriel Saldivar, op. cit., p. 113.

⁴ *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana.*

⁵ op. cit. (cap. iii y iv).

⁶ Baqueiro Foster, Gerónimo, *Historia de la Música en México* iii, tomo 1, p. 402.

⁷ sin parentesco familiar alguno con el autor del presente trabajo.

⁸ es autor de *La Disciplina Coral*, uno de los escasos libros sobre el tema hechos en este país.

⁹ Comentarios del propio Bernal en una breve introducción a la partitura de la obra, publicada en 1949. Cabe recordar además que J.S. Bach ya había utilizado este recurso en su fuga en Mib "Santa Ana", para órgano.

¹⁰ Cabe hacer la acotación de que Julián Zúñiga, por bastante tiempo organista de la Basílica de Guadalupe, tiene en su haber una Misa en honor de la virgen Sma. del Rosario (totalmente en español) en la que también intervienen: un coro (a dos voces), pueblo y órgano, pero de resultados no tan sobresalientes como la del compositor michoacano.

¹¹ Degeneración de Qué Linda.

¹² La ficha técnica de ésta y todas las grabaciones aparece en uno de los apéndices de este trabajo.

¹³ capítulo ii, Compositores mexicanos de 1910 a 1958 en *La Música de México*, vol. iv, pp. 39 y 40.

¹⁴ Seguramente existen por ahí, otras tantas piezas del autor, con el mismo nombre.

¹⁵ publicado en Polifonía 1, coros selectos, Ed. Progreso, 1986.

MUSICA CORAL DE CONCIERTO.

ANTECEDENTES.- Las agrupaciones corales existentes en el siglo pasado eran escasas. Además de las que integraban las diversas compañías de ópera, tenemos noticias del Orfeón Alemán dirigido por Teodoro Leede y los Orfeones Del Aquila Nacional y Popular, ambos dirigidos por Julio Ituarte (1845-1905), con ellos, acota García Cubas, se pretendía "...dar honesta distracción a la clase trabajadora de nuestra sociedad y dotar al Conservatorio de grandes masas corales, que tan útiles debieran serle en sus futuras y grandiosas funciones líricas"¹.

El repertorio que manejaban estas agrupaciones se reducía a óperas de moda -algunas de ellas hoy nada conocidas-: "Coro del Mercado" de *Ione* de Enrico Petrella (1813-1877); "Tu Che la Terra Adora" de *La Africana* de Meyerbeer (1791-1864); diversos coros de óperas de Verdi (1813-1901); ó el coro "Plausi al duce" de *La Vestal* de Saverio Mercadante (1795-1870), capaz de reunir el 7 de septiembre de 1866 en el Teatro Imperial a: 345 señoras y señores miembros de la Sociedad Filarmónica, acompañamiento orquestal, banda militar austro-mexicana, y doce pianos a cuatro manos cada uno².

Hay que consignar también, que en los albores del siglo XX, Carlos Julio Meneses, con los auspicios de Justo Sierra, Ministro de Instrucción, logró organizar la Orquesta del Conservatorio y formar un coro de 100 voces para presentar el 19 de septiembre de 1902 el oratorio *La Virgen* de Massenet (1842-1912); un año más tarde repite

la obra y estrena del mismo autor *Eva y Ma Magdalena*, dramas líricos; y en 1910 presenta las nueve sinfonías de Beethoven (1770-1827), incluida la "Coral", que permanecía sin estreno en México³.

No tenemos noticia, hasta donde llega nuestra investigación, de música coral de concierto significativa, hecha por compositores mexicanos durante el siglo pasado. Lo que sí hay es momentos corales contenidos en diversas óperas de Campa, Morales, Castro o Villanueva.

SIGLO XX. - Es hasta el presente siglo que prácticamente este género se inaugura, existiendo un catálogo muy importantes, en el que encontramos una gran variedad de compositores, lenguajes, dactaciones y temáticas.

Para su análisis ha sido necesario hacer algunas divisiones en apartados, que permitan abordar de manera un poco más coherente la amplia, y en ocasiones poco conocida producción existente. Esta división contemplará dos aspectos: la dotación y la temática, procurando conservar el mismo orden cronológico ya utilizado prioritariamente a lo largo del trabajo.

Dos serán los grandes rubros, primero la Música Coral con Acompañamiento Orquestal; y segundo, la Música Coral a Cappella, o con Acompañamiento de uno o dos Instrumentos.

a) CORO CON ACOMPAÑAMIENTO ORQUESTAL. - Aquí están contenidas todas aquellas obras con coro y orquesta, tanto sinfónica como de cámara, considerando como esta última a cualquier ensamble instrumental.

Todos, o casi todos los compositores de cierto relieve en nuestro país, han abordado obras con coro y orquesta, es interesante además

observar una inclinación por ciertas temáticas que podríamos agrupar de la siguiente forma: Obras Conmemorativas o de Contenido Patriótico; otras, con una temática ya sea Prehispánica o Indígena; otras más "nacionalistas" con un cierto carácter socialista; y por último una Miscelánea que abarca temas que van desde lo religioso hasta la Música Incidental.

CONMEMORATIVAS Y PATRIÓTICAS.- El propio gobierno, a través de numerosos concursos, ha sido el gran impulsor de este tipo de trabajos, hay cantatas u obras similares, destinadas a realzar los grandes eventos históricos o las figuras de algunos personajes de nuestra galería de héroes.

A la Independencia.- Alberto Amaya crea en 1909 el poema sinfónico *Independencia*, para un concurso patrocinado por el gobierno, con motivo del Centenario de la Independencia. En el jurado, radicado en Francia, destacaban entre otros Charles Marie Widor (1844-1937) e Isidor Philipp (1863-1958), figuras musicales de cierto relieve durante la época. El trabajo de Amaya seguramente contenía momentos significativos, ya que este exigente y conservador jurado, decidió otorgarle el primer premio.

Con textos de Manuel Caballero, *Independencia* solicita la siguiente dotación vocal: una soprano para personificar a la patria; una mezzo para la Historia; un bajo al Progreso; y a un coro mixto, que hace las veces de pueblo.

Probablemente, hasta donde hay información, la ejecución en el estreno en 1910 ante diplomáticos extranjeros, haya sido la única.

Cincuenta años después, Blas Galindo compone su cantata *Homenaje a la Independencia de México*, obra que resulta ganadora en un concurso organizado por la SEP, para celebrar el 150 aniversario de la emancipación de España.

A la Patria.— Rafael J. Tello compone *Patria Heróica*, también para un concurso patrocinado por la SEP, que lleva como jurados a: Carlos Chávez, Luis G. Saloma y a Silvestre Revueltas.

Estrenada por Carlos Chávez en el Teatro Hidalgo el 16 de mayo de 1939, está integrada por cuatro movimientos: I La Batalla; II El Plenilunio en el Campo que fue de Batalla; III Elegía; IV El Nuevo Día.

El poema más conocido de Ramón López Velarde es sin duda *Suave Patria*, y como apunta Margarita Villaseñor en el prólogo a la poesía completa de este autor, ha sido "Repetido por los niños de escuela, machacado en los actos cívicos y en los concursos de declamación, exhibido como objeto folklórico y patriotero, [...] de estos tejes y manejes [ha salido] bastante deteriorado y maltrecho [...] No ha faltado quien ha encontrado en el poema un pretexto para la demagogia..."⁴

Dos compositores, por la misma época, musicaron este texto: Luis Sandi en su poema sinfónico-coral *La Suave Patria*, estrenado en 1947; y Blas Galindo en su cantata *A la Patria*, para coro y orquesta sinfónica, obra premiada en un concurso "ad hoc".

Galindo aborda el poema de una forma cuidadosa y sin caer en ramplonerías. Pese a que omite algunas partes del mismo, no deja de ilustrarlos con la orquesta, de alguna manera.

Timb.
C.
Tamb.
Tbn.

3.
4.
5.
6.

COBO

¡Oh san-to nom-bre de lo
¡Oh san-to nom-bre de lo
¡Oh san-to nom-bre de lo
¡Oh san-to nom-bre de lo

7.
8.

Po- bre!... ¡Es cu- da con tu pres- te- gium, men- so es tu re- gnu- dum pa- tris
Po- bre!... ¡Es cu- da con tu pres- te- gium, men- so es tu re- gnu- dum pa- tris
Po- bre!... ¡Es cu- da con tu pres- te- gium, men- so es tu re- gnu- dum pa- tris
Po- bre!... ¡Es cu- da con tu pres- te- gium, men- so es tu re- gnu- dum pa- tris

1.
2.
3.
4.

san- des, ru- da des- lo, cuen- caya vi- gar, haz que vi- bran, le
san- des, ru- da des- lo, cuen- caya vi- gar, haz que vi- bran, le
san- des, ru- da des- lo, cuen- caya vi- gar, haz que vi- bran, le
san- des, ru- da des- lo, cuen- caya vi- gar, haz que vi- bran, le

5.
6.
7.
8.

al pie de tus al- ti- ces se le- van- te y sea tu re- ba- del in- cen- so an- te el ho- mo de Dios,
al pie de tus al- ti- ces se le- van- te y sea tu re- ba- del in- cen- so an- te el ho- mo de Dios,
al pie de tus al- ti- ces se le- van- te y sea tu re- ba- del in- cen- so an- te el ho- mo de Dios,
al pie de tus al- ti- ces se le- van- te y sea tu re- ba- del in- cen- so an- te el ho- mo de Dios,

9.
10.
11.
12.

poco meno

raz que re- sue- ne po- ten- te, y en su vue- lo con tu re- nom- bre te es- pe- das
raz que re- sue- ne po- ten- te, y en su vue- lo con tu re- nom- bre te es- pe- das
raz que re- sue- ne po- ten- te, y en su vue- lo con tu re- nom- bre te es- pe- das
raz que re- sue- ne po- ten- te, y en su vue- lo con tu re- nom- bre te es- pe- das

Algunas de las frases cantadas por el coro son polifónicamente muy afortunadas, pero en otras se advierte en algunos momentos el exceso de movimiento paralelo entre las voces (recurso muy frecuentado por el autor en su música). La brillante orquestación, apoya en forma ejemplar la labor del coro.

Juan Diego Tercero compone su *Oda a la Patria* para narrador, coro mixto, alientos y percusiones, con motivo del Primer Centenario de la Batalla del 5 de mayo de 1862. Utilizando textos de Manuel M. Flores, Tercero consigue una obra épica, en la que el tratamiento coral es eficiente. Aunque escrita en un lenguaje hasta cierto punto conservador, los constantes cambios de compás -e incluso la ausencia de él en algunos momentos-, le confieren gran interés (ejemplo 16). En la instrumentación que propone Tercero, utiliza el recurso de contrastar dos ensambles, primero uno con percusiones, y después, uno de metales (con la adición de un oboe); hacia el final de la obra fusiona ambos, que aunados al coro, consiguen un efecto en el que se acentúan los aspectos heroicos y triunfales de la batalla de Puebla.

A Hidalgo.- La *Sinfonía Hidalgo* de Miguel Bernal Jiménez, escrita en 1953 por encargo de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, lleva en su último movimiento: Lugubre-Allegro non Molto, una intervención coral opcional a la manera de las sinfonías programáticas de Franz Liszt (1811-1886).

Pese a conjugar las dos constantes en la producción del autor: México y la Religión a través de la imagen del cura Hidalgo, la obra es irregular. La orquestación y el coro contienen momentos muy afortunados, e incluso grandiosos hacia el final, pero antes de ello,

hay pasajes en los que el lugar común, y una visión nacionalista "de tarjeta postal" están presentes.

Por otra parte, la *Cantata a Hidalgo* de Rafael Elizondo, logra mantener el interés en sus casi 35 minutos de duración. Con textos de E. Carballido, denota claramente el sentido teatral de sus autores, el tratamiento del coro es como un mero ilustrador de la acción. Aunque los recursos son variados y ponen de manifiesto a un compositor con imaginación, la obra no logra cristalizar en algo de mayor envergadura.

A los Héroes.- En 1947 Jiménez Mabarak compone su cantata a *Los Niños Héroes*, con textos de Amado Nervo, para coro y orquesta. La obra obtiene el premio del concurso patrocinado por el INBA para celebrar el centenario de los jóvenes mártires de la patria. En el catálogo de este compositor publicado por el Dr. Alfred Hiller, se da a entender que la obra está perdida y que jamás se estrenó.

Luis Sandi ha compuesto *Gloria a los Héroes* en 1940 para coro mixto, orquesta sinfónica y banda; y la *Cantata a los Héroes* en 1961, para coro mixto y banda. Probablemente esta última sea una segunda versión de la primera.

A Juárez.- El Benemérito de las Américas es sin duda el personaje histórico más frecuentado por nuestros compositores, existen por lo menos cinco obras inspiradas por él.

Blas Galindo obtiene del gobierno de Jalisco, un premio por su *Cantata Homenaje a Juárez* en 1958. Escrita para tres solistas (S.T.B), coro mixto y orquesta, la obra representó ciertos problemas a Galindo sobre el texto a utilizar⁵. Después de una infructuosa

búsqueda en la que incluso recurrió a Pellicer, finalmente se decidió por el propio Manifiesto a la Nación de Benito Juárez.

Jiménez Mabarak, escribió seguramente para el mismo concurso, ya que data del mismo año, la cantata *Homenaje a Juárez*, para solistas, coro mixto y orquesta, con textos de Rubén Bonifaz Nuño.

En 1967, un nuevo concurso es convocado, ahora para celebrar el Centenario del Triunfo de la República sobre la intervención francesa, hecho que lleva como figura central a Benito Juárez.

Dos obras resultan triunfadoras. La primera la *Cantata a Juárez* de Salvador Contreras, para narrador, coro mixto y orquesta, sobre textos -algo modificados- del Lic. José Luis Martínez, y sobre la que Aurelio Tello apunta lo siguiente "...es una partitura grandiosa, dramática y de acentos épicos⁶". Y agrega "Enteramente atonal, mantiene sin embargo un ambiente vagamente tonal, especialmente en las partes donde interviene el coro; tan es así que el compositor llega a anotar una armadura de clave que, por supuesto, no precisa una tonalidad para las partes instrumentales sino únicamente para el coro⁷ .

También triunfadora resultó *Aclamaciones, sobre el Manifiesto a la Nación*, para narrador, coro, orquesta y cinta magnética, de Héctor Quintanar. Ambas estrenadas en el mismo concierto en 1967.

Por último, a solicitud del gobierno de Oaxaca, Manuel Enríquez compone su *Cantata a Juárez*, para barítono solista, coro mixto y orquesta, con textos de Carlos Pellicer, en 1983. Gracias a una grabación editada recientemente es posible tener acceso a ella. El resultado es interesante. Escrita en un lenguaje decididamente nuevo, requiere de un coro profesional que en pocas ocasiones es apoyado por

la orquesta. Por algunos momentos -pese a la temática totalmente opuesta-, la partitura de Enríquez recuerda la *Pasión Según San Lucas* de Penderecki (1933), sobre todo en el empleo de algunos recursos como: clusters, combinación de pasajes completamente escritos y pasajes aleatorios. Asimismo, y a la manera de algunas obras de Berio (1936), recurre al empleo de citas musicales, pero a diferencia de la *Sinfonía* de aquel, en la que hay trozos de Mahler, Stravinsky, Schoenberg, etc.; Enríquez lo hace con algunas melodías populares oaxaqueñas como: *La Sandunga ó Dios Nunca Muere* de don Macedonio Alcalá.

Otros Temas.- César Tort, escribió *La Espada*, cantata a Morelos; José F. Vázquez una *Cantata para el Cuarto Centenario de la Universidad*; y muy recientemente Antonio Navarro, gracias al apoyo de una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, la *Cantata de Celebración para la Nueva Galicia*, en tres movimientos, partitura de gran vigor rítmico y de adecuada, pero no brillante escritura coral.

TEMATICA PREHISPANICA E INDIGENA.- En menor medida que el apartado anterior, algunos compositores han elegido ciertas temáticas del mundo prehispánico o indígena como fuente inspiradora. Así es como existen cantatas: a los pueblos, a los personajes, a las ciudades, o al mundo indígena.

A los Pueblos.- Carlos Chávez compuso sendos ballets imaginando el mundo azteca y sus rituales y leyendas: *El Fuego Nuevo* (1921) y *Los Cuatro Soles* (1926). Ambos ballets para orquesta, con intervenciones corales. El primero para coro femenino que entona largas

vocalizaciones en la sección central (Poco piú mosso); y en el segundo un coro mixto que hace su aparición hacia el final en la danza "sol de la tierra", que simboliza una danza ritual de adoración a Centéotl, diosa del maíz. Es, a decir de García Morillo "...el único fragmento de la obra en que Chávez ha utilizado motivos autóctonos (pertenecientes a los indios mazahuas) que por su estilo se identifican perfectamente con el resto del material temático. Contra lo que se ha afirmado, el texto de la Danza a Centéotl no está en azteca (sic), constituyendo un conjunto de sílabas reunidas sólo en vista de su sonoridad, que recurren a los sonidos del alfabeto azteca"⁸.

Daniel Ayala, realiza una búsqueda similar pero con el mundo maya en su ballet *El Hombre Maya* (1939) estrenado por José F. Vázquez en Washington con la Orquesta Sinfónica de dicha capital en 1947.

A los Personajes. José Rolón compone su poema sinfónico *Cuauhtémoc* en 1929, para orquesta y coro masculino hablado. El compositor no se manifiesta del todo satisfecho con este trabajo, como lo cita en una carta a su hija "...Terminé ya con Dukas la revisión de mi *Cuauhtémoc*. Me fueron sugeridas por él algunas modificaciones en la estructura de la forma en que empleo los timbres. El claroscuro que dí al martirio de Cuauhtémoc, Dukas lo juzga extraordinario. Expresó con llaneza: "Muy originales los temas, Rolón, y que gran sentido del material sonoro, muy buen trabajo en el punzante coro hablado y la fuga final"⁹.

Por otra parte Nadia Boulanger escribe a Rolón: "He tendio un gran placer en recorrer las páginas del *Rey Azteca*, querido Mr. Rolón. Es

sencillamente magnífico lo que usted hace ahí por la música de su patria. El carácter noble, grave de la música, se mantiene tan alejado del decorado pintoresco, como de la efusión trivial. Su gravedad se aparta de la árida severidad como de lo prolijo. La vasta y franca sonoridad del coro cobra un acento rústico y sano en las disonancias que le dan particular grandiosidad"¹⁰.

Pero a pesar de estos elogios, Rolón manifiesta algo inquietante:

"...no estoy aún satisfecho. Hay algo en Cuauhtémoc con que no estoy de acuerdo y que, sin embargo, no me atrevo a sacrificar"¹¹.

Desafortunadamente la nula difusión de la obra no permite ni reafirmar los comentarios de Boulanger o Dukas, ni buscar una explicación a lo dicho por Rolón.

Otros dos ejemplos de obras con coro y orquesta sobre personajes del mundo prehispánico son: *Xicoténcatl* de Estanislao Mejía compuesta en 1949; y *Canto a Nezahualcóyotl* de Jorge Lazzeri compuesta en 1983.

A las Ciudades.- Galindo compone en 1964 su cantata *Teotihuacan*; y Daniel Ayala, *Uxmal* entre 1970 y 1971 con la intervención de coros en lengua maya, obra que tiene como finalidad servir de música de fondo para el espectáculo de Luz y Sonido en esta zona arqueológica.

Estrenada en 1993, la *Visión de los Vencidos* de Manuel Enríquez para solistas (MZ y Bar), coro mixto y orquesta sinfónica resulta una obra en la que su difícil estilo vocal, con muy poco apoyo instrumental esta presente de nuevo, al igual que su alternancia de partes escritas en forma tradicional, y otras aleatorias (ejemplo 17).

(Messo) $\text{♩} = 60$ **B** *boca cerrada, vibrato lento*

XX *vuuu cresc*

XX *vuuu cresc*

XX *vuuu cresc*

XX *vuuu cresc*

$\text{♩} = 60$

Naturale

Naturale

Naturale

(rit.) Naturale

Naturale **C**

f espresso

f espresso

f espresso

cresc

cresc

cresc

f espresso

manuel enriquez

Ejemplo No 17 La Visión de los Vencidos de Manuel Enriquez

Mundo Indígena.- Federico Alvarez del Toro en buena parte de su producción manifiesta dos constantes bien definidas: la preocupación por la naturaleza, y una visión muy particular del mundo indígena. En algunas de sus obras logra manejar ambas con cierto éxito. En *Ozomatli* (palabra náhuatl para designar al mono), se vale de un sexteto vocal que realiza invocaciones mediante palabras escogidas "ad hoc" por él mismo. El tratamiento de las voces es el de un pequeño coro. Se utiliza además el canto de los monos aulladores de la especie *Alouatta villosa*, grabado de noche en la selva lacandona, y un ensamble de metales y percusiones.

Alvarez del Toro compone, a raíz del Año Internacional de la Juventud (1985) *Mitl*, para narrador, coro mixto, orquesta sinfónica y cinta. Una obra que denota una intencional espectacularidad, concesión en la que quizá estribe su principal defecto.

NACIONALISTAS.- En un periodo relativamente corto de tiempo, nuestros artistas se vieron cautivados por ideas de corte socialista. Es la época del movimiento pictórico del muralismo y de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios).

Sobre estas ideas la siguiente cita de Carlos Chávez resulta bastante ilustrativa: "Entre estos y otros puntos que sería largo enumerar, había uno que más me interesaba: escribir yo y hacer que los jóvenes compositores escribieran música sencilla y noble, al mismo tiempo con altas calidades y en un estilo mexicano, todo ello al alcance de la gran masa; música que pudiera, tal vez, llegar a tomar el lugar de la música vulgar, comercial, de naturaleza morbosa y perversa, y del gusto más vil. Este plan incluía la fundación de centros corales

populares en una organización extendida, lo que comenzó a hacerse desde luego con muy buenos resultados[...]En 1935 salí de la Dirección del Conservatorio, y aunque nunca pensé, ni propuse, que sólo esa música debieramos de escribir, el hecho de dejar la Dirección del Conservatorio, y con ella la responsabilidad oficial de dirección de la cosa pública musical, hicieron inevitable que todo quedara ahí, como el solo principio de un experimento con el que quise contribuir, en la esfera musical, a las ideas de educación colectiva y mejoramiento social de la Revolución"¹².

Dos obras de Chávez inaquaran de alguna forma este ideal, la *Sinfonía Proletaria Llamadas*, y el corrido *El Sol*, ambas escritas en 1934. La primera (también llamada *El Corrido de la Revolución*), se inicia con una balada popular que vaticina "Así es como vendrá la revolución proletaria", y que tiene fuertes vínculos con Diego Rivera. La segunda lleva textos de Carlos Gutiérrez Cruz aparecidos en un pequeño libro titulado *Sangre Roja* (1924). En ambas obras Chávez, por toda la serie de motivos expuestos anteriormente, rehuye un tratamiento polifónico complejo, más bien se vale de movimientos paralelos o de combinaciones armónicas sencillas, pero tratadas con gran maestría. Merece mencionarse que este trabajo de Chávez, es uno de los raros ejemplos agraciados con una buena grabación, tanto intepretativa como técnica, ella esta a cargo de la Orquesta de la Universidad dirigida por Eduardo Mata y el Coro de la misma institución bajo las órdenes de Luis Berber.

De este mismo año data *Parián* una de las pocas partituras corales (si no es que la única completa) de Silvestre Revueltas. Con textos de Carlos Barrera, está escrita para soprano solista, coro mixto

(2S.2A.2T.2Bar y B), y un pequeño grupo de cámara que comprende: piccolo, 2 oboes, clarinetes en mib y sib, corno francés, dos trompetas, trombón bajo, cuerdas y percusiones. Este trabajo de Revueltas se halla en el microfilm que de este compositor custodia la UNAM en su biblioteca central.

Precisamente de un rápido vistazo a este documento -dada la imposibilidad técnica y material de copiarlo-, se puede comprobar un trabajo interesante. El texto, muy ingenioso, trata de evocar el ambiente del mercado. La estructura de la obra es ternaria y en la parte central poco mero mosso, hay la intervención de una soprano solista. Es una pena que este trabajo no tenga la difusión que merece, tal vez por el mero desconocimiento de su existencia.

Al igual que Revueltas, José Pomar también fue miembro de la LEAR y realizó una fuerte labor social a través de los coros, como lo confirma el expediente que de este compositor tiene el CENIDIM y en el que se menciona lo siguiente "Gran parte de su vida y obra musical, estuvieron dedicados a los coros, para las cuales creó gran número de composiciones corales y arreglos; traducciones de cantos y canciones extranjeras[...] fue director del coro que formó en la Universidad Obrera de México, y junto con el maestro Vicente Lombardo Toledano, y otras personalidades e instituciones, participó en varias veladas y conciertos para obreros, campesinos, intelectuales y profesionistas"¹³.

Pese a todo lo anterior, no existe vestigio alguno de sus obras corales ni en las bibliotecas del Conservatorio, la ENM, la Superior o el CENIDIM. Algo similar ocurre con la música de otros autores que pueden ser enmarcados aquí: Daniel Ayala con *Brigada de Choque* y

Cactus e India Bonita; Salvador Contreras y Vicente T. Mendoza, sendas obras para coro y orquesta tituladas *Corridos*; la *Cantata a las Mujeres Fuertes* de Ramón Noble; o los trabajos de dos extranjeros radicados en México, Jacobo Kostakowsky con su *Cantata Barricadas*, y Lan Adomian con su *Cantata a la Revolución Mexicana*. Obras que conocemos por mera referencia bibliográfica.

MISCELANEA.- En este apartado he colocado todas aquellas obras que difícilmente podrían enmarcarse en los tres rubros anteriores. Existe una amplia variedad de temáticas.

Un gusto por lo religioso se patentiza en algunos de ellos. Gustavo E. Campa compone a fines del siglo pasado, o a principios de éste (no hay manera de precisar), su *Berceuse de L'Enfant Jesus* para coro infantil y gran orquesta. Editado en su versión para coro y piano, en una antología publicada por la UNAM en años recientes, la participación coral es mínima y; solo hacia el final de la obra, en la que se menciona la palabra Noël. Aunque el efecto es bonito, se percibe claramente un estilo "afrancesado" con claras reminiscencias a Massenet.

El villancico VI, *Juguete*, de Federico Ibarra, para coro mixto, dos flautas dulces, arpa y percusión, es una obra de gran sencillez tanto en escritura, como en estructura. Aunque sin ser música propiamente religiosa, tiene fuertes nexos con ella, al utilizar el villancico homónimo de Sor Juana. Ibarra se toma la libertad de hacer modificaciones al texto a fin de hacerlo más comprensible para los oídos actuales.

Otros trabajos con ciertos nexos religiosos son: el precioso *Pregón Para una Pascua Pobre* de Rodolfo Halffter; y el *De Profundis* de

Joaquín Gutiérrez Heras que escrita en cuatro secciones, y estrenada en 1986, denota una gran sobriedad. En esta última obra se utilizan los textos de varios salmos, incluyendo el que le da el título, y una dotación de piano y percusiones, además del coro mixto.

Otro importante número de obras para coro y orquesta, pueden ser consideradas como poéticas, tanto por el título como por el tratamiento del material literario utilizado. En este sentido puede enmarcarse aquí la *Cantata* de Daniel Catán basada en textos de San Juan de la Cruz. Escrita para soprano, coro mixto y un sexteto muy "sui generis": dos flautas, dos oboes, fagot y chelo, nos remite de alguna forma a la *Cantata* (1951-2) de Stravinsky, que a excepción del fagot, utiliza la misma dotación. En este trabajo de Catán, se aprecian cuatro secciones claramente delimitadas en las que se intercalan las partes de "la esposa" (soprano solista) con las del coro; yendo de un estado de espera, a uno de búsqueda; de uno de desesperación, hasta un estado de paz y comunión en que concluye. La labor del coro es comentar de una manera más objetiva lo que ha dicho "la esposa", en secciones que se intercalan a las de esta; sólo en el final ambos elementos vocales (solista y coro) son utilizados simultáneamente. El resultado global de esta obra de Catán es satisfactorio. Basando su composición en un sistema musical concebido a partir de hexacordes¹⁴, la *Cantata*, nos sumerge curiosamente en un ambiente en el que Debussy (y también Stravinsky) están presentes de alguna manera. El tratamiento coral es realizado con buena factura, pero sin ser extraordinario. Pese a que en algunos momentos se deja sentir un cierto agotamiento de las fórmulas compositivas

empleadas por Catán, este trabajo es quizá una de las obras mejor logradas del autor.

Otras obras enfocadas en este sentido poético podrían ser: *Fábula de Quintanar* con un texto anónimo del siglo XVIII; *Primero Sueño* de Manuel de Elías; *El Espejo de las Aguas* de Antonio Navarro, con textos del poeta Elías Nandino; dos obras del talentoso Javier Alvarez, *Te Espera esa Chispa* y *Amor es Más Laberinto*; *Fuegos de San Juan* de Hilda Paredes y finalmente una de las obras más ambiciosas de Alicia Urreta, *De la Pluma al Angel*, que agrupa textos de Lamborn, Rilke, Villaurrutia, Alberti, Pellicer y Borges entre otros y que pese a no ser una obra redonda -dura demasiado y con momentos muy desiguales-, sí es de lo mejor de su autora.

Algunas otras obras han sido escritas para ensalzar a ciertos personajes, que van desde los mitológicos, como en la Cantata *Prometheus Bound* (Prometeo Encadenado) de Carlos Chávez, obra completamente desconocida y que la valió por segunda vez la beca Guggenheim¹⁵; históricos como la sobria y de excelente factura *Elegía Ditirámica a Simón Bolívar* de Carlos Jiménez Mabarak para solistas, coro mixto y orquesta sinfónica; o de otra índole como *Organum*, Homenaje a Guido d'Arezzo, de Gutiérrez Heras, para dos coros infantiles y acompañamiento instrumental "ad libitum".

Los horrores de la guerra han sido tratados también en forma coral por Manuel de Elías en *A las Víctimas de Hanoi* para coro mixto y orquesta y por el peruano radicado en México desde 1982 Aurelio Tello en su *Epitafio Para Un Guerrillero*, para coro hablado y cuatro grupos de percusionistas. En contraposición existen la *Cantata de la Paz* de Kostakowsky de 1951 y la *Letanía Erótica para la Paz* de Blas Galindo,

con textos de Griselda Alvarez y en la que además de narrador, solistas, coro mixto y orquesta sinfónica, se utilizan sonidos pregrabados en cinta.

La Leyenda Mística del Callejón del Ave María de Alfonso de Elías, evoca un lugar, en el que el ambiente místico es sugerido por un coro femenino a boca cerrada.

La serie de 10 cantatas de Federico Ibarra, son quizá la colección más importante escrita para coro por un compositor mexicano. Las temáticas y los lenguajes son variados: La primera de ellas *Paseo sin Pie*, basada en un poema homónimo de Carlos Pellicer a Remedios Varo, esta escrita para Narrador, solistas, coro mixto y un pequeño conjunto instrumental, y marca ya algunas exploraciones en el ámbito vocales y un fuerte nexo con el onirismo tan presente en muchos de sus trabajos posteriores.

Para la segunda y la tercera cantatas, ambas escritas en 1969, Ibarra utiliza poemas de Villaurrutia, *Nocturno Sueño* y *Nocturno de la Estatua* respectivamente. Escritas para distintas dotaciones manifiestan resultados diferentes. *Nocturno Sueño* es para solista, coro masculino, flauta y piano, y en ella se emplean partes escritas en compás, primeros intentos de aleatorismo y una experimentación de la escritura vocal a través de un serialismo libre (ejemplo 18); por su parte, en *Nocturno de la Estatua* para narrador, dos coros y dos grupos instrumentales -su obra más ambiciosa del periodo según señala el propio compositor¹⁶-, las dos primeras secciones son escritas en un aleatorismo dirigido, mientras que la última esta dentro del compás. En estas obras ya esta presente el empleo de un aleatorismo

tratado en forma muy personal, y que se manifestará por más de una década en la producción del compositor.

En la cuarta cantata, *Dada*, acompaña al coro un quinteto de alientos. Los textos son *Las Tres canciones Dadaístas* de Tristan Tzara y están tratados en forma de divertimento. Escrita con una introducción y tres secciones claramente identificables, el lenguaje utilizado es enteramente tonal y refleja un humor muy particular. La quinta *De la Naturaleza Corporal* escrita en 1971, es para coro mixto solo y de un carácter experimental. Influída por la escuela polaca, y quizá por Ligeti (*Las Aventuras*) incorpora chiflidos, siseos, risas, aplausos, etc. Esta obra, que precinde de texto, es completamente aleatoria.*

La cantata VI *Del Unicornio* que data de 1972 es en muchos sentidos la obra coral más afortunada de su autor. Escrita en cinco secciones: I En espera del unicornio, II La aparición del unicornio, III El jardín del unicornio IV El unicornio habla y V La muerte del unicornio. El trabajo coral es sumamente logrado, quizá la cristalización de los cinco trabajos anteriores. La cantata utiliza textos de los simbolistas Baudelaire y Verlaine (la voz del unicornio) y José Ramón Enríquez, poeta y dramaturgo con quién Ibarra a logrado trabajar en estrecha colaboración desde entonces. Resultado de ello son: canciones, óperas y sus últimas cantatas.

La cantata VII *Nocturno Muerto*, basada en el poema homónimo de Villaurrutia, es para coro mixto y orquesta, y es a juicio del propio compositor una obra malograda.

Después de trece años, Ibarra retoma su serie de cantatas y en el lapso de 1986 a 87 compone la trilogía, con textos de José Ramón Enríquez, Loa para la ciudad que espera. Integrada por: *Las*

Fundaciones, Entrada Triunfal y Lamentaciones. Además de utilizar en ellas solistas (alto, soprano y mezzo respectivamente), coro mixto y percusiones, la primera lleva una arpa, la segunda dos trompetas y la tercera un órgano. Estrenadas en el Tercer Festival del Centro Histórico, las cantatas tienen como leitmotiv la ciudad y sus metamorfosis, en un panorama que va desde la conquista hasta los sismos de 1985. En estos trabajos se advierte un retorno a la escritura tradicional, pero tratando de aprovechar dentro de ella, todos los recursos posibles. Son esta serie de cantatas las primeras experiencias corales del compositor en una nueva etapa de su producción, en la que esta música se encuentra contenida en mayor medida no en forma aislada, sino como parte de su producción operística, género al que el autor se ha dedicado más profusamente en los últimos años.

Dentro del género de la música incidental (música original para teatro y cine), también hay ejemplos de música coral. En el ámbito teatral, *Las Troyanas* de Luis Sandi o *Medea* de Manuel de Elías; y en el cinematográfico *La Virgen Morena* (coro femenino con microtonos), de Julián Carrillo y *La Virgen que Forjó una Patria* de Miquel Bernal Jiménez, ambas de 1942.

El caso más sobresaliente es el de *Las Troyanas* de Sandi. Concebida para el montaje y adaptación que Julio Bracho hiciera de la obra de Eurípides, es junto con la *Sinfonía de Antígona* de Carlos Chávez, uno de los pocos ejemplos de música incidental -hecha en México-, que ha sobrevivido a su concepción original. Sandi trata de una forma muy libre los modos griegos en una partitura para coro y un pequeño

ensamble integrado por: dos oboes, corno inglés, fagot, arpa y percusiones. El propio Sandi elaboró una suite uniendo y ordenando de una manera más práctica que en el montaje los distintos números. Escrita sin texto ("Le voci, in tutta l'opera, canterano un'a rotonda, quasi un'g¹⁷"), no pretende hacer arqueología musical sino crear una ambientación, valiéndose de los modos griegos y las sonoridades supuestamente semejantes del oboe con el aulos y del arpa con la lira, para un montaje del siglo XX. El resultado es muy satisfactorio, algunas muestras de ello son: el pasaje en cuartos de tono (el modo enharmónico griego los utilizaba) entre sopranos y contraltos (ejemplo 19a); y el Lento final (ejemplo 19b).

b) CORO A CAPELLA: Ó CON ACOMPAÑAMIENTO DE UNO O DOS INSTRUMENTOS.

En este apartado es en el que se concentra en mayor medida el catálogo coral existente en México en lo que va del siglo. Dada su amplitud y diversidad, fue conveniente abordarlo por compositores, procurando respetar cierto orden cronológico.

Cabe hacer la aclaración de que algunos de ellos, cuya producción coral es profusa, y diseminada a lo largo de varios años, no manifiestan un estilo único, sino que denotan una constante búsqueda composicional, que los lleva a abordar varias técnicas.

De algunos compositores representó un reto encontrar material, pero se ha procurado por lo menos abordar una o dos obras de cada uno de los más significativos.

Ob. I
Ob. II
C. Ing.
Fg.
Tt.
Tb.
Sep. e
Cont.

Ob. I
Ob. II
C. Ing.
Fg.
Tt.
Tb.
Sep. e
Cont.

Ob. I
Ob. II
C. Ing.
Fg.
Tt.
Tb.
Sep. e
Cont.

Ej. 19a Las Troyanas de L. Sandi

Ed. Peer

13 **lento**
C. Ing.
I
Sep.
II
Cont.

« I suoi merelli con questo segno erano costati un quarto di loro più bassi »

14 **Tranquillo**
C. Ing.
Fg.
Arpa
Tt.
Tb.
I
Sep.
II
Cont.

15
Ob. I
Fg.
Arpa
Tt.

Ob. I
Ob. II
C. Ing.
Fg.
Arpa
Trm.
Fl.
Ten.
Bass

f
cresc.
decresc.

Ob. I
Ob. II
C. Ing.
Fg.
Arpa
Trm.
Fl.
Sop.
Cont.
Ten.
Bass

19 Lento
Barchetta di Arpa

Ej. 19b Las Trovanas de L. Sandi

Ed. Peer

Ob. I
Ob. II
C. Ing.
Fg.
Arpa
Fl.
Sop.
Cont.
Ten.
Bass

Ob. I
Ob. II
C. Ing.
Fg.
Arpa
Fl.
Sop.
Cont.
Ten.
Bass

Alfredo Carrasco.- Cronológica y estilísticamente Alfredo Carrasco inaugura estos apartados. Autor comentado en el capítulo anterior, escribió en 1925 *Nublos*, una versión coral a seis voces (S, A, 2T, Bar. y B) de una Danza para canto y piano escrita por él mismo, con letra de Fernando Celada. Esta música coral, que guarda fuertes nexos con la "música de salón", - género al que Carrasco destino buena parte de su obra-, tiene ritmo de habanera y una estructura binaria. El tratamiento coral es homofónico. La melancolía del texto, que habla de la separación de los amantes, esta convenientemente ilustrada con giros armónicos tradicionales. La primera parte está en sol menor, y la segunda en su homónimo mayor. *Nublos*, por sus características, es el prototipo de toda una serie de obras corales posteriores, fuertemente vinculadas con la canción mexicana. Seguramente existen más obras corales del autor diseminadas por ahí, pero con ésta, y los anteriores trabajos comentados, Carrasco se coloca como un personaje, un tanto olvidado, que aún se aferraba al romanticismo, corriente que tan tardíamente se siguió manifestando en México, ya bastante entrado el siglo XX.

Julián Carrillo.- Carrillo es uno de los personajes difíciles de ubicar estilísticamente, ya que a lo largo de su producción encontramos obras que van desde un exacerbado romanticismo, hasta otras atonales o microtonales. De sus trabajos corales existen algunas muestras.

Tepepan, escena bucólica para soprano solista y coro mixto en 4os de tono con acompañamiento de una arpa en 16avos de tono, fue escrita entre 1922 y 1925, y esta dedicada a la Reina Elizabeth de Bélgica.

El primer obstáculo con la música microtonal de Carrillo, es el sistema de escritura (ejemplo 20), que si bien a primera instancia parece incomprensible, una vez asimilado, es por demás lógico y coherente (y quizá una de las aportaciones más valiosas del autor). *Tepepan* representa un grado de dificultad superior para un coro, dada la complejidad de que cada cuerda entone perfectamente los cuartos de tono. Pero Carrillo generalmente parte de acordes o de notas tradicionales, que de alguna manera sirven de guía para la afinación. Aunque parezca paradójico es quizá ahí donde radique uno de los defectos del mundo sonoro de Carrillo, aunque también es una realidad que muy pocas agrupaciones musicales podrían abordar estos trabajos prescindiendo de esta "ayuda", de hecho en la actualidad de todos modos parecen ignorarlos.

Tepepan, de forma ternaria y una rítmica que se torna compleja al combinarla con los cuartos de tono, está escrita en compás de 6/8 (la primera parte y el reprise) y 12/8, (la parte central). No tiene texto y es vocalizada en su totalidad, utiliza en algunas ocasiones portati. Por las atmósferas y los recursos empleados, recuerda un poco al *Preludio a Colón*, pero ahora en tratamiento coral.

Otro trabajo coral de Carrillo, este a capella y nuevamente con soprano solista es el *Pequeño Coral*. En las *Montañas de San Miguel Nepantla* que data de 1954 y que utiliza como texto un fragmento de un soneto de Sor Juana. Ahora Carrillo se vale de una escala pentatónica (do, reb, mi, fa y solb) para recrear el tono lamentatorio del texto de Sor Juana. La soprano solista es quien lleva el texto, y el coro, que en su mayor parte es a boca cerrada, sólo subraya en ocasiones

"Tepepan"

The musical score for "Tepepan" consists of six parts: Soprano Solo, Soprano, Alto, Tenor, Bajo, and Arpa. The Soprano Solo part is written in C major and 4/4 time, with lyrics: "6. 64 68 56 57 43 44 49 36 32 28 74 90 46 72 84 0. 72 88 81 87 107 121 8". The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bajo) are also in C major and 4/4 time, with lyrics: "6. 64 68 72 76 80 84 88 92 0 4 8 12 16 20 24 28", "6. 32 36 40 44 48 52 56 60 64 68 72 76 80 84 88 92", "6. 32 28 24 20 16 12 8 4 0 92 88 84 80 76 72 68", and "6. 92 88 84 80 76 72 68 64 60 56 52 48 44 40 36". The Arpa part is in 16/8 time, with lyrics: "6. 48 80 64 68 72 76 80 84 88 92 48 64 68 72 76 80 84 88 92 48 80". Dynamic markings include *FPP* and *f*.

Ej. No 20 Tepepan de J. Carrillo

algunas palabras. Escrita en compás de 4/4, es interesante el manejo rítmico, sobre todo del cinquillo con que inicia hasta las varias transformaciones que sufre. Algunos pasajes contienen fuertes disonancias. Es también interesante que pese a que los ámbitos en que se desenvuelven las voces ya están definidos al emplear esta escala, se reserva algunas notas clave para momentos específicos.

Tanto con cinco, como con 24 sonidos Julián Carrillo se muestra como un compositor sabedor de su oficio, plenamente conocedor de las posibilidades de una agrupación coral, a la que si bien le exige, también lo hace con plena convicción de lo que busca.

José Rolón.— Sin posibilidades de ubicar cronológicamente *Insomnio*, este pequeño trabajo coral a cuatro voces de Rolón es muy interesante rítmica y armónicamente. En el primer aspecto hay oscilación de compás entre uno binario y otro ternario (3/4, 2/4). En lo que respecta al segundo, pese a tener armadura de re bemol, esta es más bien un mero pretexto, pues utiliza una armonía plagada de 7as. 9as y 11as., lo que le confiere cierta vaguedad tonal. El texto del poeta Efrén Rebolledo clama por una presencia femenina que Rolón a lo largo de la obra ha identificado con un intervalo ascendente, a veces de quinta o de séptima. El tratamiento coral es polifónico, y logra crear el ambiente de desesperación que sugiere el poema. Quizá para los ojos de los poetas de fin de este siglo, el texto de Rebolledo sea tildado de "cursi", pero la música de Rolón, le favorece grandemente. El catálogo coral de este autor jalisciense hasta donde sabemos es escaso, pero si nos dejamos guiar por este ejemplo, todo hace suponer que no por ello menos interesante.

Manuel M. Ponce.- Es sabido el papel que jugó Ponce en la historia de la música mexicana tanto popular como culta. Su producción coral de concierto es poco conocida. Entre sus obras destacan: *Perdí un Amor*, *Tengo Nostalgia de Tí*, *Todo Pasó* y *Pasas por el Abismo*. Sobre esta última, con textos de Amado Nervo, se puede afirmar que es uno de sus trabajos corales más logrados. En sol mayor, la obra tiene inflexiones a si menor y maneja una armonía cromática. Es notoria la aparición de constantes terceras entre las voces, pero su tratamiento es muy afortunado. Los constantes cambios dinámicos que pide el autor, nos remiten a las interpretaciones que hacen ciertos cantantes de música popular, que además "rubatean" el tempo, mismo recurso que podría ser válido en la interpretación de este coro. Las imágenes que sugiere el texto de Nervo, son captadas por Ponce de una manera precisa. *Pasas por el Abismo* contiene giros muy característicos de la música mexicana, pero ricamente armonizados.

Estanislao Mejía.- En esta cronología de autores mexicanos, Mejía es el compositor que sigue. De su obra, ya francamente en el olvido existen algunas muestras corales. La *Balada Mexicana* es una de ellas. Escrita para dos sopranos, alto, tenor, barítono y bajo, consiste en una serie de variaciones sobre la popular canción de *Las Mañanitas*. Algunos de los recursos que emplea en ellas son: el traslado al modo menor, el fugato, y el acompañamiento con boca cerrada a una soprano solista. Mejía trabaja muy bien las voces corales en una obra que finalmente pese a ser en extremo tradicional, resulta atractiva.

Jesús Haro y Tamariz.-De nuevo aparece el nombre de este compositor, ahora con *Cuando Estes Lejos*, canción mexicana para coro mixto a capella, editada en 1945. Si bien un trabajo más afortunado que el comentado en el capítulo anterior, es difícil encontrar alguna otra virtud en él. El texto, debido a su propia invención, es pésimo. La pobreza armónica y estructural es manifiesta. Al igual que Ponce (y otros autores) le confiere a los intervalos de tercera un lugar preponderante, pero contrariamente a aquel, los maneja sin el mejor de los dejes de creatividad.

Juan Diego Tercero.- La figura de este compositor y director de coro se ha tornado con el paso del tiempo en legendaria, y a decir por alguna antigua grabación [ver discografía] hallada por azar, no es gratuita. Muchos de los integrantes de sus coros se han convertido en la actualidad en maestros en esta difícil disciplina (Jorge Medina por mencionar alguno). Su actividad como compositor coral fue muy activa ya que contaba con un excelente instrumento que el mismo había forjado, La Sociedad Coral Universitaria (hoy coro de la Unam). De su catálogo, destacan: *La Canción del Tomillo*, con textos de E. Marquina, obra cuyo interesante color es obtenido por el uso frecuente de intervalos de cuarta, quinta y octava; y en la que las voces son tratadas, desde su máxima expresión (a 8 en el principio y fin de la obra), hasta pasajes con voces femeninas o masculinas exclusivamente. Ante el inestable e inquieto inicio, en el que intercala indistintamente $2/8$ y $3/8$, la aparición del $2/4$ a la mitad, y hasta el fin del trabajo, le confiere un carácter de una gran elegancia a la *Canción del Tomillo*.

Gresca, Remasca, Borrasca es un evocativo trabajo con un divertido texto de Santacruz. Después del vigoroso motivo inicial, describe el paulatino cambio de, un atardecer tranquilo a una batalla campal. Escrita en modo menor (oscila entre un la y un mi menor), la ausencia de sensibles le da un caracter modal.

Cautivo un Gorrión Estaba, obra coral frecuentemente interpretada, requiere de un oboe (algunas versiones utilizan flauta) para su interpretación. La labor del instrumento no es apoyar al coro sino caracterizar el canto del ave, y tiene apariciones más bien como solista: al principio, en medio y al final. En compás de 6/8, Tercero además de explotar las combinaciones en tres y dos que éste ofrece, agrega un dosillo, que le aporta aún más interés rítmico. Escrito en armadura de sol mayor, existen inflexiones al relativo menor y al cuarto grado. Trabajo sencillo, bien logrado y enteramente homofónico.

El ritmo de habanera que este compositor destinó a *Niña de la Blanca Enagua*, es a todas luces un acierto, dado que el texto de Manuel Gutiérrez Najera, nos remite a finales del siglo pasado. Nuevamente, por la ausencia de sensibles, da la impresión de una vaguedad tonal.

En *Umbra*, con textos de Salvador Díaz Mirón tiene la participación de un piano. Su misión no es la de apoyar al coro, sino el de crear cierta atmósfera, valiéndose de intervalos de tercera, quinta y octavas paralelas. Se podría decir que el piano es tratado en buena parte del trabajo, como una voz más.

El fuerte sabor modal de la música de Tercero, guarda ciertas relaciones con el tratamiento que algunos compositores franceses a partir de Satie dieron a su música -no hay que olvidar que Tercero

estudió en Francia-; pero en el caso de nuestro compositor, éste es enriquecido con ciertos giros muy propios de nuestra música.

Carlos Chávez.- La producción coral de Chávez data de ciertas épocas específicas del autor. De la primera etapa son sus ballets con intervenciones corales, ya comentados. De una segunda etapa (la época de la *Sinfonía de Antígona*) es *Tierra Mojada* escrita en 1936 con textos de Ramón López Velarde, de la cual existen versiones a capella o con acompañamiento de oboe y corno inglés. Con constantes cambios de compás (52 en el curso de 100), García Morillo, comenta "Su carácter contemplativo, sumado a la ironía que se insinúa tras una apariencia de seriedad y lirismo (justificados por el tono algo impresionista y sensual del poema) contribuyen también a fijar la índole del trozo¹⁸". Emplea el "parlato", y recurre a efectos como encomendar a cada cantante, dentro de las diversas voces, una vocal o sílaba "ad libitum", o el efecto de que los tenores y bajos entonen la sílaba inicial de cada compás, aún a expensas de romper las sinalefas.

De un tercer periodo (el de la *Toccatta* para instrumentos de percusión), 1942, datan tres obras corales breves pero no por ello menos importantes: *Three Nocturnes*, *A Woman is a Worthy Thing*, y *Ah! Fredome is a Noble Thing*. Siendo Chávez un compositor reconocido internacionalmente, no es nada criticable el que abordase otro idioma para su música, sobre todo si los textos son de poetas tan importantes como Keats, Shelly o Lord Byron como en el caso de Los Nocturnos. Incluso García Morillo quiere ver en estas páginas un ensayo para la ópera en inglés que más tarde escribiera, y les

caracteriza por la libertad con que el autor trata los textos, repitiendo o suprimiendo palabras cuando esto conviene desde el punto de vista sonoro.

Después de un silencio de 32 años en el trabajo para este medio. Chávez lo retoma en su etapa última en la que sus composiciones transitan por un lenguaje experimental y decididamente contemporáneo. Destacan *A Pastoral*, *The Waning Moon* y *Nokwic*, publicadas por Tetra Music Corporation.

En 1989, dentro del XI Foro Internacional de la Música Nueva, se dedicó por entero un programa a la producción coral a capella de Chávez, el resultado fue revelador. La música de este importante autor es vigorosa, fresca, sorprendente y sumamente interesante. Parece mentira que no exista alguna grabación de ella, o que las agrupaciones corales ni siquiera la contemplen como una posibilidad en sus programas.

Eduardo Hernández Moncada.- Es característica la riqueza rítmica en las obras de este autor. Sus *Tres Canciones Veracruzanas* para coro mixto son un material sobresaliente. Analizadas en base a las particellas halladas en la biblioteca de la ENM, plagadas de errores y confusiones (como presentar dos partes de soprano como 1º y 2a exactamente iguales, números de ensayo equivocados, o hasta terribles faltas de ortografía), se revelan como piezas de gran originalidad. Esta va desde los textos -la omisión del autor del mismo en las partes hace suponer que son del propio compositor-, hasta el tratamiento armónico con constantes movimientos paralelos de cuartas o sextas; y rítmico con la frecuente alternancia de tres y

dos, (asociada con el genero característico de la región: el huapango) propias de un compás de 6/8, u otras combinaciones rítmicas que Hernández Moncada explota con tino. Madrugada, Es de Noche y Colorín, son los títulos de estas piezas que nos remiten a la pieza *Costeña* para piano solo, uno de sus trabajos más conocidos.

Alfonso de Elías.- La labor de Alfonso de Elías como maestro fue incansable, sus cátedras de armonía fueron estimadas por muchas generaciones de músicos, y es en esta materia en la que su música es sobresaliente. De su catálogo destacan un par de trabajos. *La Choralia* (de la cuál se publicó solo el primer cuaderno) que data de 1949, y en la cuál se ofrece algo inusitado en nuestro medio: material didáctico coral, a través de 20 piezas para coro mixto, en progresivo grado de dificultad. Con ellas de Elías trata de formar al corista en el empleo de matices e independenciamiento de cada cuerda. Este material, según acota Felipe Ledesma, fue empleado como punto de partida del Coro del Instituto de Música de la Universidad Veracruzana.

A *un Ruiseñor*, madrigal para coro mixto con textos de José de Espronceda, fue escrito en 1961, y resulta una página admirable. Escrito en fa mayor y en compás de tres cuartos, pone de manifiesto el que es posible escribir piezas originales aún en un lenguaje tradicional. Homofónica en su totalidad, el par de unísonos que introduce el compositor resultan de una gran belleza, pues contrastan con su destacado manejo armónico.

Luis Sandi.—Sin duda junto con Juan Diego Tercero, una de las figuras más sobresalientes en el ámbito coral de nuestro país, Sandi ha compuesto un buen número de obras para coro mixto. En ellas se aprecia un amplio conocimiento de las posibilidades y exigencias que se le puede hacer a una agrupación de este tipo. En *Quisiera Te pedir, Nísida, Cuenta*, que data de 1947, con textos de Miguel de Cervantes, es interesante el constante cambio entre homofonía y polifonía, y el aprovechamiento de todo el registro (que generalmente se aconseja emplear a cualquier compositor que escribe para coro) de las cuatro cuerdas. Es notoria además la escasez de alteraciones, que le dan cierto carácter modal a la pieza, aunque sería aventurado hacer tal afirmación, pues el lenguaje armónico del compositor, es en buena parte de su producción, muy difícil de encasillar. En los *Cantos de Amor y Muerte* de 1956 y con textos de Ramón López Velarde, las cuatro voces son empleadas al máximo. Mientras encomienda a una cuerda llevar la melodía, las otras —frecuentemente divididas— ilustran o crean las intrigantes atmósferas (ejemplo 21) que al compositor le han sugerido el rico texto del poeta. La cantata *En la Tumba de Federico García Lorca* de 1977 con textos de Alfonso Reyes, por las constantes divisiones y cambios de tempo y compás, es un trabajo a todas luces virtuosístico para cualquier agrupación coral. Las austeras líneas melódicas y la ríspida armonía de la música de Sandi ha encontrado en el coro su forma idónea de expresión a lo largo de su producción.

Es curioso constatar que pese a ser director muchos años del Coro de Madrigalistas, que el mismo fundo, no existe grabación alguna de sus obras a capella (no así de sus arreglos), con esta o con cualquier

Ejemplo No 21 Cantos de Amor y Muerte de Luis Sandi. Md. Mexicanas de Música

4

S.
A.
T.
B.

xu-na pepi - ta de p-ro en las rín-co-nas de mi fal-tri-que - ra

♩ = 72

S.
A.
T.
B.

dum dum dum chil dum dum dum chil dum dum dum chil símile

A - brar ay - na cu - le -

S.
A.
T.
B.

bra del Ni - la que de Cleo - pa - tra se en - vuel - va gñta cidmi - de

otro agrupación; y que en la actualidad no se encuentran en el repertorio de nuestros coros sus obras, situación que demuestra una de las facetas de más ingratitude en nuestro ambiente musical.

Daniel Ayala.- El catálogo coral de Ayala es pequeño, algunos títulos son: *Soñando*, *Dejadme Llorar* y la *Serenata Yucateca*. Esta última, cuyo nombre es acertadísimo, parece haber sido escrita por Agustín "Guty" Cárdenas, Ricardo Palmerín, o cualquier otro miembro ilustre de la trova yucateca. De forma binaria, la primera parte está en la menor y la segunda en su homónimo mayor. Contrariamente a otras páginas del autor, en esta pequeña obra no utiliza fuertes disonancias o una rítmica muy compleja. Quizá el único rasgo audaz sea, las constantes superposiciones del bajo al tenor, y de éste a la contralto.

Blas Galindo.-El recientemente fallecido compositor jalisciense, legó un impresionante catálogo de más de 160 obras, de entre las cuales un buen porcentaje está destinado a la voz, ya sea sola o en grupo, esto fue explicado por el propio Galindo en una de sus últimas entrevistas "Si escribo un cuarteto o un quinteto de metales, a nadie le interesa tocarlo, en cambio si hago una canción, inmediatamente hay quien desee cantarla. Tal vez por eso he escrito muchas canciones y coros¹⁹".

En su amplio catálogo coral, hay algunas confusiones ya que en ocasiones bajo dos títulos distintos se esconde la misma pieza. Tal es el caso de los coros inspirados en poemas de Pablo Neruda: *Me Gustas Cuando Callas*, y *Para mi Corazón Basta tu Pecho* que son

conocidos y confundidos por ser llamados simplemente *Poema de Neruda*. Son estas dos breves piezas de lo más conocido e interpretado de este autor.

Escritas con una diferencia de tres años (1945 y 1948 respectivamente), tienen fuertes nexos entre sí. Ambas con una marcada estructura ternaria, contrastan en sus tempi. La primera: Lento, piú mosso, Lento; y la segunda: Vivo, Lento, Vivo; pero ambas plagadas de cambios de compás y un gusto muy marcado por los acordes de séptima (frecuentemente en inversión), además de una predilección por el movimiento de cuartas y quintas paralelas. La primera, gira en torno a la menor, y la segunda en sol mayor.

La Montaña, sobre un poema del Dr. Atl, es un trabajo mucho más extenso y ambicioso. Dedicada al Coro de Madrigalistas, explota los recursos del mismo tratándolo a 8 para servirse de armonías ricas y llenas para evocar e ilustrar las sugerentes metáforas del texto (ejemplo 22). Los cambios de compás son también frecuentes, pero ahora también los de tempo. Es necesario apuntar que hay algunos vínculos en esta obra con el Moncayo paisajista de *Cumbres y Bosques*. *Dos Corazones* es una pequeña pieza de estructura binaria, en la que la primera parte es un canon a 4, y que por su belleza y sencillez es con frecuencia abordada por coros amateurs. No es el mismo caso de *Corazón Disperso* de 1950, con textos de Enrique González Martínez, que guarda estrecha relación con las obras con textos de Neruda.

Galindo poseyó un estilo coral muy personal, que ha motivado diversos estudios sobre su música²⁰. Desde hace algunos meses se ha anunciado la pronta aparición de un libro sobre el compositor, a cargo de

Andante ♩ = 72

This system contains seven staves of music. The lyrics are:

 nom-bre sin nom-bre que- te ig- nes

 nom-bre sin nom-bre que- te ig- nes

 nom-bre sin nom-bre que- te ig- nes

 nom-bre sin nom-bre que- te ig- nes

 nom-bre que- te ig- nes

 nom-bre que- te ig- nes

 nom-bre que- te ig- nes

 The tempo marking "Andante" with a quarter note equal to 72 is written above the fourth staff.

Andante ♩ = 72

This system contains seven staves of music. The lyrics are:

 de fue-go de un mar de fue-go un mar he-

 de fue-go de un mar de fue-go un mar he-

 de un mar-

 de un mar-

 de un mar-

 de un mar-

 de un mar-

 de un mar-

 The tempo marking "Andante" with a quarter note equal to 72 is written above the first staff.

Xochiquetzal Ruíz que esperemos llene las lagunas y el desorden que impera en el catálogo del compositor.

Miguel Bernal Jiménez.- La producción coral de Bernal esta más inclinada hacia lo religioso. Sus coros "recreativos" como el mismo los llamó son -según el catálogo del CENIDIM- muy pocos. Se reducen a dos suites, la primera *Juquetes* y la segunda *Evocaciones*. En *Juquetes*, Bernal prescinde de los bajos. Son cuatro miniaturas las que la integran, Cu-cú que es un canon a dos voces; El reloj, en el que aparece un incisivo tic-tac; La Gallina, en la que después de un cacareo introductorio aparece un cruel, pero divertido texto; y El Cojo, cuya motivo melódico guarda cierta relación con A la víbora de la mar, melodía con la que inicia su *Cuarteto Virreinal*.

La segunda suite *Evocaciones*, es más elaborada y lleva el acompañamiento de un piano. Se abre con el Aria della Monicha, en italiano, y en la que de nuevo no utiliza a los bajos. La más extensa de la suite, se inicia con una melodía lamentosa con las voces corales al unísono, armonizada con arpeggios del piano. Con ella nos describe a la quejosa hija que no quiere ser monja. Partiendo de esta melodía en la menor (melódico), que ahora será siempre repetida por las sopranos, agrega en homofonía las voces de contralto y tenor, respetando la armonía ya dada por el piano, que ahora, después de un sólo, acompañará y apoyará al coro con pasajes escalísticos. Saeta²¹, que es el número dos de la suite, está dividida en tres partes. La primera en si mayor; la segunda con una súbita modulación a la mayor, y con un pasaje de soprano solista; y la tercera un Da Capo. En este segundo número, ya aparecen los bajos. El texto de Saeta es

completamente religioso. Para el tercero, de una forma casi sorprendente, de acuerdo con lo que ha pasado hasta el momento, Bernal toma la danza de *Los Xtoles* armonizada -al igual que en el segundo número de *Los Carteles* para piano solo-, de una manera audaz. Una suite, en tres lenguas distintas, cuyo único común denominador, aparte de estar en 2/4 las tres, es la evocación de tres figuras femeninas muy distintas.

José Pablo Moncayo. -*La Canción del Mar* escrita en 1948 con textos de Alfonso del Río, es una pequeña obra maestra. Desarrollándose en una rítmica propia de Moncayo (con 27 cambios de compás, en un total de 54), este trabajo contemporáneo a su única ópera *La Mulata de Córdoba*, es de una riqueza tímbrica destacable. El coro dividido en muchas ocasiones, completa las ricas armonías con que enriquece la tonalidad de la mayor (ejemplo 23). Es precisamente en esta armonía que muchos teóricos califican de "impresionista", que Moncayo plasma las lecciones recibidas de escuchar la música de Debussy, Delius y Holst. Es interesante como el texto ha obligado a Moncayo a olvidarse de la estructura ternaria, por una de mayor libertad. Es una verdadera lástima que este autor no dejara más obras de esta índole.

Salvador Moreno. -Como compositor, Salvador Moreno se ha dedicado en forma casi exclusiva a la voz, en canciones, coros y ópera. Desde hace tiempo radicado en España, poco se interpreta ya su obra en México. *Estos Mis Cabellos Madre*, por su manufactura, recuerda a la música española del siglo XVI -a Juan del Enzina, por ejemplo-; y *Cortar me Puede el Hado*, es una soberbia partitura coral, en la que

Ejemplo No 23 Canción del Mar de J.P.Moncayo Ed. Mexicanas de Música 97

so - bre la bri - say la sal, so - bre la
 so - bre la bri - say la sal, so - bre la
 so - bre la bri - say la sal, so - bre la
 so - bre la bri - say la sal.

bri - say la sal. 5
 bri - say la sal. *mf* 3 3
 bri - say la sal. *mf* 2 3
 Mi co - ra - zón y mi al - ma
 Mi co - ra - zón y mi al - ma

seen-san-chan dejn-men - si - dad yhen - chi - da deon-dzy de
 seen - san - chan dejn - men - si - dad yhen - chi - da deon - dzy de
 seen - san - chan dejn - men - si - dad yhen - chi - da deon - dzy de
 seen - san - chan dejn - men - si - dad yhen - chi - da deon - dzy de

cie - - lo mi vi - da se vuel - veal mar.
 cie - - lo mi vi - da se vuel - veal mar.
 cie - - lo mi vi - da se vuel - veal mar.
 cie - - lo mi vi - da se vuel - veal mar.

México, D. F., diciembre de 1945.

el conjunto vocal es ampliamente aprovechado. Aurelio Tello señala "...ha diseñado en ambas, una sección musical para cada parte del verso y apela a la recurrencia del estribillo literario para determinar la estructura formal de sus piezas²²".

Carlos Jiménez Mabarak. Llegamos a uno de los autores más prolíficos en este campo. Para Jiménez Mabarak es importante escribir para conjuntos corales y lo hace con particular destreza. José Antonio Alcaraz vierte algunos comentarios en los que señala a su juicio las virtudes y defectos del maestro "Esa sabiduría, proveniente de una severa formación ortodoxa, con cierta frecuencia opera en Mabarak como lastre, en forma semejante a lo que suele ocurrir en el trabajo de composición de Miguel Bernal Jiménez; por el contrario, actúa como resorte -y soporte adecuado- en su vasta producción coral, renglón digno de un análisis detallado, dado sus numerosos atractivos e incluso hallazgos, dotados de frescura persistente²³".

De entre se amplio catálogo -sin contar las "piezas escolares"- existen 17 partituras corales. *Amanecía en el Naranjal*, con textos de García Lorca escrito en 1944 es un trabajo por demás interesante. En forma binaria, la primera sección está en fa mayor, y la segunda es claramente modulante, con inflexiones a tonos vecinos (retorna a la tonalidad principal hacia el final). Hay discretos cambios de compás y un empleo preciso de las voces. Al nombre de "Isabel" se le destina un motivo melódico que sufriendo constantes metamorfosis, sirve de elemento unificador en toda la pieza. Los cambios agógicos le dan una riqueza expresiva muy especial.

tal en el es - te - ro. Di - lo tú di - lo

tal en el es - te - ro. Di - lo tú di - lo

tal en el es - te - ro. Di - lo tú di - lo

tal en el es - te - ro.

Andante molto preciso il ritmo

Di - lo tú. Ro - sa del mar, la lu - na

tú. Di - lo tú. Ro - sa del mar, la lu - na

tú di - lo tú. O

Di - lo di - lo tú di - lo

ro - sa del mar, la lu - na ro - sa del mar la lu - na,

ro - sa del mar, la lu - na ro - sa del mar la lu - na,

el ne - gro de la san -

tú di - lo tú di lo.

Las *Cinco Nanas* de Rafael Alberti, de 1949 son admirables. Escritas dentro de un plan armónico claramente definido, destacan: la segunda, Nana del Niño Malo, por la sorpresiva modulación en la primera sección de do menor a reb mayor, de las dos que la integran; la tercera, Nana del Niño Muerto, en la que el climax de angustia y tensión desemboca en un acorde de 9a menor; y la última, Nana de Capirucho, en la que al igual que en *Cautivo un Gorrión Estaba* de Juan D. Tercero, se juega con las combinaciones rítmicas del 6/8, agregándole además un dosillo.

Si mi Voz Muriera en Tierra y la *Canción Rústica*, son de una manufactura más sencilla. *Rosa del Mar*, de 1960 y con textos de Carlos Luis Saenz, es un trabajo con una mayor elaboración y con resultados más interesantes. Tiene una estructura ternaria, en la que en cada sección está en las siguientes tonalidades respectivamente: la menor, fa mayor y la menor/la mayor. Es la parte central, modulante, la que contiene los momentos más interesantes. El motivo rítmico inicial con tresillo y valores largos, sufre una especie de "disminución" en 16avos (ejemplo 24), el texto "Rosa del mar la luna" (al igual que "Isabel" en *Amanecía en el naranjel*), sirve como un hilo conductor. Por ello el compositor ha tenido que recurrir en ocasiones a la superposición de un 6/8 a un 2/4. Desde la sección central hasta el final, hay varios cambios de tempo que paulatinamente van de un Andante, hasta un Presto.

Las obras de Jiménez Mabarak son muy relevantes dentro de la producción coral mexicana, y bien serían el material de un excelente estudio particular.

Mario Kuri-Aldana.- Señalado junto con Leonardo Velázquez como representante de una especie de neo-nacionalismo, Kuri-Aldana ha incursionado en el terreno coral con alguna frecuencia. De entre sus obras se pueden señalar los *Cantares para una Niña Muerta*, como la más relevante en este terreno. I La niña, niña, II Ya mi niña reposa en sagrado, III ya pa'que y IV Teconá, son los nombres de las pequeñas canciones que integran la colección en la que, al igual que muchas de sus obras vocales, Armando Khoury (su hermano) colabora estrechamente. Llevando como temática la muerte de una pequeña, y el sentimiento de resignación por parte de los padres, se caracterizan por su sencillez. Escritas dentro de la tonalidad (y dentro del compás) se recurre a una armonía en la que destacan las séptimas a la usanza de la música popular. Hacia el final de Teconá, -la más interesante- Kuri utiliza un acorde de oncena que es destinado a las voces masculinas, bajos y tenores divididos a 3, en un rítmico ostinato con esta palabra (ejemplo 25). En piezas posteriores, Kuri-Aldana se inclina hacia una escritura cada vez más sencilla, y con una temática prehispánica. *El Cantar del Zenzontle, Ma nel Xochitl, Ma ne Cuicatl y Matenehua Teotexcalli*. No deja de ser inquietante la siguiente declaración del compositor, "Ahora pienso como Ginastera, que la única forma que tenemos los latinoamericanos para integrar una música propia es amalgamando las raíces sonoras de nuestros países, con las formas musicales de vanguardia²⁴".

En estas tres últimas páginas corales se advierte algo de nuestras raíces (los textos y posiblemente algún giro melódico), pero definitivamente el lenguaje de vanguardia brilla por su ausencia. Si bien no son tonales, el tratamiento coral es pobre, la estructura y

20

fiel cu - ri - cia de la ma - dru - ga - da...
 Ahl Ahl
 En tu ca - - - ra sen - - ti - rás...

Te - co - uá, co - ná ni - - ña
 Cre - ca -
 Te - co - - ná, co - ná
 Te - - co - - uá, co - - ná

Te - co - ná, co - ná Ohl y no ha -
 ráu las flo - res so - bre de tu cuer - - po
 Te - - co - - ná, co - - ná
 Te - - co - - ná, co - - ná

la rítmica son tan simples, que es extraño hablar de vanguardia en estos casos

Leonardo Velázquez. Hasta donde llega la información recabada, *Los Tres Poemas Breves* son la única incursión de este compositor en la música coral. Con textos de Antonio Machado, *Creí mi hogar apagado*, *Si dormir es bueno* y *A la vera del camino*, poseen frescura y originalidad, desenvolviéndose claramente en un lenguaje tonal, con frecuentes cambios de compás. Es curioso que ante textos no muy nacionalistas, Velázquez recurra a giros muy mexicanos que incluso remiten a la música ranchera, en el caso de la primera en sol mayor y de estructura binaria; en la segunda, en mi menor el manejo de ciertas disonancias es satisfactorio; y la tercera, en forma ternaria esta completamente dominantizada, de manera que la resolución a la tónica, reservada exclusivamente para las cadencias, resulta sorprendente.

Gloria Tapia. *Ignotas Viae*, uno de los *Tres Corales* escritos por la compositora, es para coro femenino a 4 (2S y 2A). En compás de 4/4 y en do menor, esta pieza por sus características se desenvuelve dentro de una armonía cerrada. Gloria Tapia, al igual que Jiménez Mabarak, recurre a un motivo melódico (con el texto "Muy lejos"), que será repetido insistentemente por las diversas cuerdas, con alguna variación. De carácter ternario, la obra no se distingue por su audacia.

Manuel de Elías, Sobre un segundo momento²⁵ de la producción coral de este autor, Julio Estrada señala lo siguiente. "Los *Estro I y II*, Para coro a capella, de Manuel de Elías, indican una preocupación de su autor por la formación de complejos armónicos; por lo que se refiere al trabajo de la voz, constituyen una difícil prueba para su realización en conjunto, aun cuando no se propone articulaciones de orden tímbrico²⁶". Este par de obras datan de 1978. En una grabación reciente se incluye *Expresiones Fugitivas* que consta de dos poemas del propio Manuel de Elías. En el primero, *Andando el Tiempo*, utiliza la imitación -a manera de canon-, con tres entradas, para terminar con un acorde abierto; en el segundo, *Mariposas*, la articulación (un acento en cada sílaba) y la dinámica son tratadas con gran imaginación, en una pieza que pese a su brevedad es agotadora para el coro.

Antonio Cortés Araoz.- Realizó sus estudios en la ENM. Desde 1975 participa como compositor teatral. Las obras de él se encuentran en la biblioteca de la escuela de Música de la UNAM. Pese a estar separadas entre sí por un año, son completamente disímboles. La primera es una bonita *Canción de Cuna* en la que una especie de "bajo de Alberti" (fácil para instrumentos de tecla, difícil para un coro) está presente en buena parte de ella; y la segunda *Fantasia Sonora V* para coro mixto y piano a cuatro manos, aleatoria y que se reduce a un instructivo. Entre alguno de los efectos, se le solicita a cada integrante del coro que lleve una caja de cerillos para hacer en cierto momento algún ritmo con ella. Se aprecia en ambas a un

compositor en formación, (datan de 1971 y 1972 respectivamente), pero con cierta imaginación.

Mario Lavista. Es raro encontrar que *Homenaje a Beckett*, una de las pocas incursiones de este autor a la música coral, aún no haya sido estrenada. Escrita en 1968 el propio compositor la describe "Después de Monólogo y Dos Canciones quise seguir trabajando sobre textos, Juan Vicente Melo me dio un libro de Beckett, titulado *Comment c'est*, traducido al español espléndidamente por José Emilio Pacheco. Poco después, en 1967, al terminar mis estudios en el Taller de Composición, fui a vivir a Francia, y con un mejor conocimiento del francés pude leer a Beckett en el original. Tomé entonces tres fragmentos de esa obra y compuse una pieza para tres coros mixtos a cappella, cada uno formado por ocho voces. La he propuesto a varios coros mexicanos, pero nadie la puede o quiere hacer. Los fragmentos de Beckett que elegí tienen también un sentido muy agudo de la soledad, como toda su obra en general. Se habla en estos textos de un costal que se carga, del lodo, en fin, de una serie de elementos simbólicos. Esta obra de Beckett no tiene puntuación y esto ofrece la posibilidad de varias lecturas y de varias interpretaciones del texto: esto fue lo que traté de lograr también en la música; la posibilidad de varias lecturas múltiples. Utilicé en el homenaje no solo el texto cantado, sino también el texto hablado, y en algunos momentos de la obra se mezcla un fragmento del texto cantado por uno de los coros, con el mismo fragmento hablado, casi susurrado, por otro coro- En otros momentos, enfatizo el sonido de ciertas consonantes, la k, la t, para obtener ruidos muy acentuados. Realicé

también una fragmentación del texto, fragmentación sugerida por la misma ausencia de puntuación, de modo que, por ejemplo, una palabra del texto aparece en un coro y la siguiente en otro coro. Aunque la música del Homenaje a Beckett es muy rigurosa en su construcción, intenté crear, me parece que con cierta fortuna, una música que reflejara la polivalencia del texto de Beckett²⁷ⁿ.

Arturo Márquez. - Existen dos versiones de *Canto Claro* para coro mixto a cappella. La primera estrenada en el 9° Foro Internacional de Música Nueva en 1987, y la segunda en el Primer Festival Alicia Urreta de Compositores Jóvenes en 1989.

Canto Claro es la primera incursión de Márquez en la composición de música coral (ya había realizado algún arreglo), y denota un original manejo de las posibilidades expresivas del conjunto. Tomando como punto de análisis la grabación que de la primera versión hiciera el Coro de Cámara de Bellas Artes (hoy Coro de Madrigalistas) en el año de su estreno, se perciben tres grandes secciones claramente definidas. En la primera, después de un acorde generador, dos cuerdas se mantienen como una base, sobre la cual se elabora un bello tejido polifónico; primero sobre las voces masculinas, sopranos y contraltos; y después a la inversa. La sección concluye con un tejido de las cuatro voces.

En la sección central se rompe con la especie de continuum que ha conseguido el coro a través de notas de larga duración, presentando un vigoroso pasaje polifónico a cargo de un solista por cada cuerda, y de las voces masculinas octavadas.

En la tercera sección, se recupera la textura sonora del principio, primero con las voces femeninas y un tenor solista, y después por medio de sucesivas entradas de las cuatro cuerdas.

El manejo del texto es muy interesante, y en algunos momentos se superponen varios fragmentos del mismo. Los procedimientos empleados por Márquez en este estupendo trabajo coral recuerdan al Berio de la *Sinfonía*, o a ciertos trabajos corales de Ligeti.

Las notas de la segunda versión informan que el manejo coral y la distribución son diferentes.

Taller de Composición del Cenidim.- Taller de composición creado en este centro, en torno al cual se agruparon los compositores Mario Lavista, Federico Ibarra y Manuel Enríquez. La finalidad era formar a las nuevas generaciones, aunque su vida fue efímera, algunos jóvenes compositores desfilaron por él. Producto de este taller son algunas obras corales estrenadas en el Cuarto Foro Internacional de Música Nueva, por el Coro de Cámara de Bellas Artes dirigido por Rufino Montero. En la propia institución, existe una grabación de este evento. *Cantar* de Jorge Paz, con textos de Erza Pound, es una obra a cappella que pese a contener momentos muy afortunados, estructuralmente se torna difícil, pues aparece a lo largo de ella mucho material nuevo, que se siente no del todo desarrollado; un defecto notable es la utilización de las voces solo en ciertos ámbitos, la más patente es la de los bajos, que se desenvuelve en toda la pieza en un registro grave, desaprovechando el registro medio y agudo. Quizá el manejo de la no repetición, y de la relación armónica de tensión-distensión, sean interesantes, pero no del todo

logrados. *Lauda* de Rodolfo Ramirez, con textos de Octavio Paz, contiene momentos corales e instrumentales -la dotación corno francés y piano es un acierto- muy interesantes, sin embargo el tratamiento del texto obliga al compositor a una estructura no bien definida. *Donde Habité el Olvido* de Lilia Vázquez, basada en el poema de Luis Cernuda, despliega falta de imaginación en el tratamiento coral, el acompañamiento pianístico recuerda a ciertos compositores minimalistas. *Cánticos para Antes del Alba* de Roberto Medina, logra fraguar como una obra terminada, en la que los textos tribales que utiliza, sugieren un manejo estructural bien trabajado. Por último, *el Días Irae* de Eugenio Delgado, muestra a un compositor conocedor de las posibilidades del trabajo coral que aprovecha al máximo, pero en este sentido el acompañamiento pianístico resulta insuficiente ante una obra que ameritaría quizá, un tratamiento orquestal.

Compositores Transterrados.- No se puede dejar de mencionar ciertas obras de compositores extranjeros que hicieron de este país su morada y al cual legaron algunas páginas corales. Sin duda la figura más relevante es la Rodolfo Halffter, cuyos *Tres Epitafios* op. 17, son de una belleza y una maestría innegables.

Otros trabajos son: *Play de Blues* de Lan Adomán, para coro y piano; *Leñador No Tales el Pino* para coro femenino de Jesús Bal y Gay; *Cuatro Letrillas de Cervantes*, del eminente teórico Adolfo Salzar; Simón Tapia Colman, con un extenso catálogo de piezas a cappella; y Gerhart Muench, de quien recientemente se interpretó *Venida es Vida* para tenores, bajos y piano.

Recientemente Ricardo Risco (de Panamá) y Aurelio Tello (de Perú), se han insertado en el ambiente coral de nuestro país con algunas obras.

CONSIDERACIONES FINALES.— He aquí el grueso de la producción coral en nuestro país, existen obras corales para casi todas las dotaciones y temáticas imaginables. Desgraciadamente la poca disponibilidad de mucho de este material ha impedido la difusión adecuada, además de la poca disposición de muchos de nuestros coros a cantar obras nacionales. Así vemos que por estas y otras razones, gran parte de las obras, se cantan el día de su estreno y no se vuelve a saber de ellas.

Una manera de asegurar por lo menos la difusión de muchas de ellas sería la grabación. En la actualidad se cuenta con procedimientos tecnológicos que permiten que con equipos no tan complejos, se realicen grabaciones digitales de mucha mayor calidad que algunas de las que circulan en el mercado nacional. El rescate de mucho del acervo resguardado en bibliotecas, podría conseguirse con la publicación de antologías.

En el terreno estilístico es interesante observar la predilección que muchos compositores guardan por los constantes cambios de compás, por ciertos giros modales, y por una escritura predominantemente homofónica más que polifónica.

Aunque se han escrito, y se siguen escribiendo obras corales, es necesario contar con ciertos estímulos para los compositores:

concursos; agrupaciones verdaderamente profesionales (en el sentido interpretativo); directores de coro con una sólida formación; y quizá lo más importante, la creación de un gusto por cantar nuestra música, pues es reflejo de nuestra rica y variada cultura.

o o o

NOTAS.-

- ¹ Cap. vi La música de México durante el 2º imperio (1864-1867), en La Música de México vol iii, p.97.
- ² Baqueiro Foster, Historia de la Música Mexicana/iii, vol. i, p.435.
- ³ cap. x, La música de México durante el porfiriismo 3a parte (1900-1910), en La Música de México vol iii, p. 167.
- ⁴ López Velarde, Ramón, Poesías Completas, El Minutero, Don de Febrero, (prólogo Margarita Villaseñor), México, Ed. Promexa, 1979, p. xxxi.
- ⁵ Revista Pauta N° 41, ene-marz, 1992, p.64.
- ⁶ en Salvador Contreras, vida y obra, p. 158.
- ⁷ op. cit, pp.158-159.
- ⁸ en Carlos Chávez, vida y obra, p. 45.
- ⁹ Rolón, Marialuisa, Testimonios sobre José Rolón, p. 20.
- ¹⁰ op. cit, p. 20.
- ¹¹ op. cit, p. 20.
- ¹² García Morillo, op. cit, pp. 83-84.
- ¹³ Expediente del compositor en el CENIDIM.
- ¹⁴ González, M. A. y Saavedra, Leonora, Música Mexicana Contemporánea, pp. 216-220.
- ¹⁵ Epistolario Selecto de Carlos Chávez, p 771n.
- ¹⁶ González y Saavedra, op. cit. p. 185.
- ¹⁷ Sandi, Las Troyanas, ed. Peer, p. 6.
- ¹⁸ García Morillo, op. cit., p.70.
- ¹⁹ Revista Pauta N° 41, pp. 41-64.
- ²⁰ Conant, Richard P, The vocal music of Blas Galindo; a study of the choral and solo vocal works of a twentieth-century Mexican composer, Austin, Texas: tesis de doctorado, 1977.
- ²¹ melodía en forma de improvisación usada en las procesiones religiosas.
- ²² Notas al disco del Coro de Cámara de Bellas Artes (ver discografía en los apéndices), en que aparecen dos obras de él.
- ²³ Alcaráz, José Antonio, ...en una música estelar, de Ricardo Castro a Federico Álvarez del Toro, p. 130.
- ²⁴ Programa OFUNAM, 2a Temporada, 1981, oct.30-nov. 1.
- ²⁵ en su primera producción encontramos obras en un lenguaje tradicional.
- ²⁶ cap. iv, Técnicas composicionales en la música mexicana de 1940 a 1980, en La Música de México vol. v, p. 204.
- ²⁷ Cortéz, Luis Jaime (compilador), Mario Lavista, textos en torno a la música, pp.141-142.

EL ARREGLO CORAL.

EL PAPEL DEL ARREGLO CORAL.-La definición llana de arreglo es: "adaptación de una composición para un medio diferente de aquel para el cual fue escrito originalmente"¹.

En el caso del medio coral, es muy frecuente que la línea melódica de una canción sea "arreglada" para coro, esto implica agregar voces, ya sea polifónica u homofónicamente. Esto se puede hacer con la armonía que originalmente tiene la melodía o proponiendo una nueva armonización.

Antiguamente se podían observar otros procedimientos como en el caso del *L'homme armé*, melodía que sirvió de canto fermo para innumerables misas, desde Busnois y Dufay en el siglo XVI, hasta Carissimi en el XVII. En ellas, la melodía era tomada como armazón sobre la cuál se construía un complejo tejido polifónico; en muchas ocasiones la melodía apenas podía reconocerse. Ahora esto es impensable, ya que la melodía de cualquier "arreglo" debe ser claramente identificable.

El material que con frecuencia se "arregla" para coro se toma generalmente de canciones del folklore, canciones populares (antiguas y "de moda"), ó hasta de piezas instrumentales a las que se les

adapta un texto. En cualquiera de los casos, no existe chauvinismo, pues lo mismo pueden ser nacionales que extranjeras.

El arreglo puede desempeñar varias funciones dentro de un coro. Una sería diversificar el repertorio, esto es, no dedicarse exclusivamente a cierto tipo de música sino poder ofrecer otras obras, que solo a través del arreglo sería factible oír en una agrupación de este tipo.

Otra, tiene relación con que buena parte de los arreglos son pensados para ciertos coros específicos, y en este sentido los hay limitados o de grandes posibilidades, y el arreglo puede cubrir las deficiencias de uno o explotar las virtudes del otro.

Desgraciadamente el arreglo, con el paso del tiempo, se ha tornado como una concesión al público, es más frecuente en la actualidad que muchos coros canten menos música coral original y más arreglos de "melodías del gusto popular". Este desplazamiento es a todas luces deplorable.

En nuestro país hay innumerables arreglos corales que van desde melodías antiguas como *Los Xtoles*, hasta éxitos del Hit Parade. Arreglistas ha habido muchos, en ocasiones el mismo director de coro por las razones antes explicadas, tiene que aventurarse en la confección de los mismos, pero los hay sobresalientes.

ALGUNOS ARREGLISTAS. Luis Sandi menciona la extraña figura de Angel Hernández Ferreiro, jefe de la Dirección de Solfeo y Orfeones, quién además de organizar una orquesta de señoritas, dirigía el orfeón más importante, y cuyo repertorio era muy singular pues estaba comprendido de "...versiones corales de canciones de moda o del director"². El citado señor Ferreiro, nos dice el mismo Sandi "...se hace empresario de ópera y un buen día hace mutis"³, lo cierto es que en la biblioteca de la Escuela Nacional de Música hay muchas canciones de este olvidado personaje.

Después de él, surgen infinidad de nombres en el panorama del arreglo coral, algunos de ellos figuras de mucho prestigio. Destacan entre otros José Rolón quien arregla desde *Estrellita de Ponce*, *La Borrachita* y *Mi Viejo Amor*, hasta *Awake, Sweet Lone* o *The British Grenaders*; Candelario Huizar, *Kurikinga Mapaniawi*, *Paloma Blanca*, *Tenabri*, *Ze kiel saw de Wheel*; Estanislao Mejía, el popular *Jarabe Tapatío*; Carlos Chávez la canción española *Arbolucu, te Sequeste* o el famoso *Happy Birthday*; o uno de los últimos arreglos que hizo Blas Galindo a la popular canción *Que Te Ha Dado esa Mujer*, solo por mencionar algunos de los más conocidos.

Pero sin duda los compositores más prolíficos en el campo del arreglo coral en México han sido: Miguel Bernal Jiménez, Juan Diego Tercero, Simón Tapia Colman (ya fallecidos), Luis Sandi y Ramón Noble.

Miguel Bernal Jiménez.- Como fundador de los Niños Cantores de Morelia y gran impulsor de la actividad coral, en sus catálogos figuran sólo algunos nombres de arreglos, pero seguramente existen

muchos más. Algunos muestran una gran imaginación y otros, un sólido manejo del conocimiento de las posibilidades de una agrupación de este tipo. Oscilan en un lenguaje tradicional que admite algunas audacias.

Juan Diego Tercero.- El maestro Tercero realizó una estimable actividad como arreglista, incluso, muchos dejan de ser meros arreglos, para convertirse en verdaderas "paráfrasis", en las que despliega sus recursos e inventiva. La Escuela Nacional de Música guarda en su biblioteca, gran cantidad de ellos.

Luis Sandi.- Realizó para el Coro de Madrigalistas y la Sección de Música Escolar, un sinúmero de arreglos. Los hay desde muy sencillos hasta muy complicados, pero todos con el sello particular de este compositor.

Ramón Noble.- En su curriculum se menciona que cuenta con más de 2,000 arreglos corales. Muchos de ellos han sido publicados en colecciones y en forma aislada por, Editorial Progreso y Editorial Ricordi. Pese a que cuentan con cierta reputación, se perciben en ellos ciertas constantes que los hacen parecer en ocasiones arreglos "en serie".

Simón Tapia Colman.- El español Simón Tapia Colman fundó y dirigió algunos coros para los cuales realizó un buen número de arreglos, sin embargo fuera de ese ámbito, son poco conocidos.

Aunque el material reunido es poco, he querido detenerme en aquellos arreglos que figuran en los catálogos de más de alguno de ellos, para apreciar -de alguna manera-, sus respectivos recursos técnicos.

Existen tres versiones corales de *Mambrú*, la popular melodía francesa, debidas a Bernal, Noble y Sandi.

El primero de ellos, escrito para coro mixto a cuatro, está concebido para una agrupación coral de mediano nivel. La melodía aparece a lo largo de la pieza en 8 ocasiones. Primero con todo el coro a distancia de una octava, y posteriormente: voces femeninas, tenores, sopranos, bajos, altos y tenores, voces masculinas, y finalmente las sopranos. El coro que resta en cada ocasión, va ilustrando el texto de distintas maneras: imitando el redoble de un tambor; mediante silbidos, para semejar a un pajarillo; e incluso en ocasiones, con exclamaciones de sorpresa.

En sol mayor, el arreglo presenta inflexiones armónicas sólo en las cadencias, y en algún momento (la noticia de la muerte de Mambrú), un acorde por cuartas. El resultado global es muy original.

Noble por su parte, cuenta con sendos arreglos a dos y cuatro voces de la misma melodía. Es curioso ver que en ambas el texto que utiliza es distinto, y que en el caso del arreglo a cuatro, guarda ciertas similitudes muy sospechosas, con el de Bernal.

Las entradas de la melodía, que en Noble son siete pues omite un texto, guardan un esquema parecido al de Bernal: coro completo, voces femeninas, voces masculinas, sopranos, bajos, altos y tenores, y

finalmente voces femeninas a las que se les agrega un tenor. La noticia de la muerte de Mambrú esta escrita exactamente igual, intervalo por intervalo -a excepción de que Noble lo hace en Fa mayor- .

Pareciera que el arreglo de Bernal ha sido tomado como modelo para hacer un nuevo arreglo, pero omitiendo los silbidos, y dándole un tratamiento menos audaz, utilizando las consabidas terceras y sextas de rigor.

El arreglo de Sandi es para tres voces iguales. El toma otra versión del texto, en la que se mencionan los nombres de algunas notas musicales. Está dividido en cuatro secciones que se repiten dos veces cada una, con distinta letra. La primera y la última son homófonas, y las dos centrales con una voz llevando la melodía, y las otras dos acompañando. En do mayor, la presencia constante de fa # -que origina una cuarta aumentada con el do-, le da cierto interés armónico.

Tercero, Sandi y Noble han hecho arreglos de los tradicionales *Cantos de las Posadas*. El primero realiza una versión muy sobresaliente en la que incluye un *Kyrie* y un *Ora Pro Nobis* a los tradicionales cantos de: *En Nombre del Cielo*, *Entren Santos Peregrinos* y *Echen Confites*. Para cuatro voces mixtas y órgano, la ornamentación, las imitaciones contrapuntísticas, y el rico manejo rítmico, hacen que esta versión de Tercero sea sin duda la mejor de las tres.

La versión de Noble, a cuatro voces a cappella, incluye además de los tres cantos anteriormente citados, *Dale, Dale* con el que finaliza.

Mucho más conservador, predomina la homofonía, una ornamentación sencilla, y no cambia de tono en los cuatro cantos armonizados en la tonalidad de re mayor.

Por otra parte el de Sandi, a tres voces, con gran economía de elementos logra resultados mucho más positivos. Modulando de mi bemol mayor, a re mayor y finalmente a la mayor. En el segundo canto, propone varios cambios de compás que le dan un interés rítmico. Sin embargo la desproporción en tiempo que le asigna a cada canto, muy largo el primero, y los siguientes cada vez más breves; aunado al poco afortunado final, resultan los puntos cuestionables.

Tercero y Noble tienen sus respectivas versiones de *Adiós Mariquita Linda*. En esta ocasión la propuesta de Noble resulta más afortunada por un manejo más mesurado de las voces en un tratamiento polifónico sencillo, pero efectivo. Además la utilización de ciertas acordes, muy frecuentes en sus arreglos, aquí resulta muy grata.

Mientras tanto en el de Tercero, aunque bien escritas las voces masculinas, abusa de las femeninas con constantes saltos de octava; y una frecuente utilización del registro agudo de las sopranos, que llega a ser en momentos excesivo.

En *Un Rayito de Luna*, de Agustín "Guty" Cárdenas, la versión de Tercero resulta mucho más cuidada y elaborada que la de Noble, quien tiene por costumbre, sintetizar de alguna manera las melodías que arregla.

Los arreglos de Tapia Colman resultan muy inferiores, en su gran mayoría, a los de los cuatro autores antes señalados. Los recursos empleados por él, son en ocasiones muy pobres, aunque pone mayor cuidado en respetar los textos de las melodías arregladas. Aquí puede haber una íntima relación entre las limitaciones de un coro de aficionados como los que él dirigía, y los coros profesionales de Sandi y Tercero.

Valdría la pena rescatar muchos arreglos de estos autores como valiosos recursos para el montaje de repertorio, pero no debe constituir, a juicio del que esto escribe, la única fuente de material, pues puede ser una limitante del propio coro, y un desaprovechamiento de la vasta producción coral tant nacional como extranjera.

Alguien dijo la frase de que "no hay coros malos ni buenos, sino directores malos o buenos", y hay mucho de cierto en ello, pues con el material humano con el que se cuente, la experiencia del director en el conocimiento de repertorio, aunado a sus cualidades y formación, se pueden conseguir resultados muy satisfactorios.

BREVE SEMBLANZA DE ALGUNAS AGRUPACIONES CORALES.- En México existen en la actualidad un buen número de agrupaciones corales. En un reciente trabajo, el profr. José Antonio Avila⁴ los clasifica de la

siguiente manera: Coros Profesionales, Coros Independientes, Coros de Escuelas de Música, Coros de Carácter Religioso, Coros Escolares y Coros de Carácter Social.

COROS PROFESIONALES. Coros cuyos integrantes son remunerados, y que dependen de alguna institución.

Sin duda por su antigüedad y prestigio son dos las agrupaciones corales profesionales que sobresalen: El Coro de Madrigalistas y el Coro de la Universidad.

Coro de Madrigalistas.- Cuando Sandi ocupa por segunda vez la jefatura de la Sección de Música en Bellas Artes en 1938, a raíz de la expropiación petrolera tiene la misión de integrar un coro para interpretar un corrido -hecho al vapor-, alusivo al tema. Integrado por las voces más destacadas del profesorado, este fue el arranque de un coro que posteriormente tuvo la labor de difusión de la música coral en las escuelas de todo el país, y que primero se llamó Coro de la Sección de Música, y posteriormente, el 12 de julio de 1939 para ser más exactos, Coro de Madrigalistas, dado el repertorio que manejaban.

Desde entonces la agrupación realizó una de las labores más importantes de difusión de la música de este género, lo mismo en conciertos didácticos en escuelas, como en temporadas de conciertos. Dirigido por Sandi y reconocido internacionalmente, este coro dió a conocer, además de un amplísimo repertorio de música renacentista y barroca, obras contemporáneas, y otras explícitamente compuestas para ellos por importantes compositores mexicanos. Sandi dirigió al coro

hasta 1965, año en que se jubiló. Desde entonces ha estado bajo la dirección de Rufino Montero, Jesús Macías Juárez y en la actualidad Pablo Puentes.

Durante algún tiempo cambió el nombre por el de Coro de Cámara de Bellas Artes, pero en 1990 fue restituido su nombre original.

Coro de la Universidad.- Originalmente llamada Sociedad Coral Universitaria, esta agrupación fue fundada en julio de 1952, por el maestro Juan Diego Tercero. Era integrado por alumnos de la Escuela Nacional de Música tanto del área de canto, como estudiantes de algún instrumento. La combinación fue afortunada ya que se contaba con excelentes solistas y lectores a primera vista con voces altamente educadas, y otras no impostadas.

Ello permitió que el coro, que participaba en los actos académicos importantes, pudiese abordar obras de gran envergadura, tal es el caso de la primera audición en México en 1955, junto con la Orquesta de la misma institución, de *La Pasión según San Mateo* de Bach, o el *Gloria* de Vivaldi.

A la jubilación del maestro Tercero le sucedieron en el cargo: Jorge Medina, Luis Berber, Alberto Alva, Gabriel Saldivar, José Antonio Avila, José Luis González, Daniel Ibarra, y en la actualidad Ricardo Risco. La actividad del coro ha ido mermando en los últimos tiempos, tan es así que, a punto de cerrar la presente tesis, su futuro era incierto. El jueves 19 de agosto de 1993 se anunciaba su desaparición, y un día después se planteaba la reestructuración. Ojalá sea cierta y origine cambios positivos para el beneficio de la UNAM, que debe contar con un coro a la altura de la institución.

Otras agrupaciones profesionales son:

Coro Nacional de México (antiguamente Coro de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México).- Creado a finales de 1981, tiene como finalidad el presentar con dicha orquesta obras sinfónico-corales. Ha sido dirigido por Jorge Medina, Rufino Montero, y el presbítero Xavier González. Bajo la dirección de éste último se estrenó en América en 1985 Amadis de Gaula de Johann Christian Bach. Actualmente, ya con el nombre de Coro Nacional, es dirigido por Gerardo Rábaço.

Solistas Ensamble del INBA. - Surgido a raíz de una escisión con el Coro de Cámara de Bellas Artes, se alimentó de diversos grupos. Fue fundado por Rufino Montero, quien actualmente lo dirige. Su repertorio lo mismo aborda obras del virreinato, que música nueva.

Coral Mexicano del INBA. - Dirigido por Ramón Noble desde su fundación, está más abocado a un repertorio tendiente hacia el manejo de música popular en diversos arreglos, muchos de ellos debidos a su director.

COROS INDEPENDIENTES. Coros cuyos integrantes pueden ser o no músicos profesionales, pero que no dependen de ninguna institución oficial.

Coro Convivium Musicum. - Fundado en 1972 por Oscar Rodríguez. Es dirigido en la actualidad por Erika Kubacsek. Integrado por amateurs,

ha participado en ejecuciones de alto grado de dificultad como los oratorios *La Creación* de Haydn y *Elías* de Mendelssohn.

Octeto Vocal Juan D. Tercero. - Fundado en 1984 por Jorge Medina esta agrupación coral de cámara, ha ofrecido infinidad de conciertos desde su creación, con repertorio de música tanto renacentista como contemporánea. Es dirigido en la actualidad por la Mtra. Thusnelda Nieto.

Schola Cantorum. - Grupo de reciente creación, dirigido por Alfredo Mendoza. Tuvo su origen en la agrupación llamada Niños Cantores de la Escuela Nacional de Música. Con la integración de ex-alumnos, permite abordar repertorio escrito para coro a cuatro voces.

Coro Itzel. - Después de varios intentos por organizarlo, quedó finalmente integrado en 1990 y es dirigido por Víctor Manuel Murillo. Esta agrupación colabora activamente con la Orquesta Sinfónica del Politécnico.

COROS DE ESCUELAS DE MUSICA. Integrados por estudiantes de las diversas escuelas de música. En la actualidad tanto el Conservatorio, con la Escuela Superior de Música, no cuentan con agrupaciones formales de este tipo, sólo con las propias de la clase de conjuntos corales.

Coro de la Escuela Nacional de Música. Desde su fundación en 1974, es dirigido por el Mtro. José Antonio Avila. Ha participado activamente con las principales agrupaciones orquestales del país. Recientemente intervino en el estreno de *La Visión de los Vencidos* de Manuel Enríquez.

COROS DE CARACTER RELIGIOSO. En México tanto católicos como protestantes, las dos religiones con más adeptos, han dado impulso a la actividad coral, siendo estos últimos los que en fechas recientes, cuentan con un desarrollo más importante.

Coro A.M.E.N.- Asociación Mexicana Evangelista Nacional. Con 28 años de existencia, fue creado por el Arquitecto David Herrera y el Profr. Oscar Rodríguez, quién fungió como director del mismo por 11 años. Alimentado con las mejores voces de los distintos coro evangélicos, realizó la grabación de la *Cantata a Juárez* de Manuel Enríquez. Representó a México en algunos festivales internacionales.

Coro de la Catedral de México.- En teoría el coro más antiguo de México, dirigido en la actualidad por el Mtro. Guillermo López Nava, ha editado recientemente un disco con música sacra de la colonia, bajo el sello Spartacus.

COROS DE CARACTER SOCIAL. Grupos corales apoyados por clubes o instituciones diversas, que permiten a sus socios o empleados canalizar -a través del canto coral- sus inclinaciones artísticas.

Coro Académico de la UNAM. Originalmente coro de la Facultad de Ciencias, es dirigido por su fundador Gabriel Saldívar y Guadalupe Campos.

Coros Delegacionales. Existen en algunas delegaciones coros dependientes de ellas. Merecen citarse los de: Benito Juárez, Tlalpan y Gustavo A. Madero, dirigidos respectivamente por Ruth Cabrera, M. Ugalde y el Profr. Hernández Aupar.

COROS ESCOLARES. Coros que dependen de alguna institución educativa, en cualquiera de los niveles, primaria, medio, medio superior y profesional.

Coro del Colegio Alemán.- Fundado por la maestra Josefina Alvarez Irena en 1957 y que es uno de los coros estudiantiles de más renombre. Ha realizado diversas giras internacionales.

Otros.- Casi todas las instituciones de nivel medio superior, cuentan con un coro. Los Colegios de Ciencias y Humanidades, la Escuela Nacional Preparatoria, ambos dependientes de la UNAM, cuentan con diversos coros estudiantiles, asimismo el Colegio de Bachilleres. Además, otros colegios particulares e incluso diversas escuelas públicas, cuentan con algunos de ellos de muy buen nivel.

COROS EN PROVINCIA. El movimiento coral en provincia es muy importante, pero desgraciadamente existe una desvinculación y muy poco intercambio, lo que nos hace conocer solo algunas muestras como:

el Coro de la Universidad Veracruzana fundado por Jorge Medina, y que ha tenido como directores a Luis Berber y en la actualidad a Felipe Ledesma. En el estado de Michoacan, en donde existe una gran tradición coral: los Niños Cantores de Morelia, el Coro Polifónico "Miguel Bernal Jiménez" y la Coral Moreliana "Ignacio Mier Arriaga". En Guadalajara, el Coro del Estado de Jalisco. En Puebla Los Niños Cantores de Puebla. Y por último, ignoramos si todavía existe el coro fundado por Emiliana de Zubeldía en Sonora, que era de un excelente nivel.

o o o

NOTAS.

¹Diccionario Harvard de la Música.

²Revista Pauta, N° 16, oct-dic, p. 49.

³idem.

⁴La Actualidad y Pequeña Sinopsis Futura de la Coral en México, examen de oposición, Mayo de 1992.

CONCLUSIONES.

La producción coral en lo que va del siglo en México, ha sido muy abundante y variada. Es factible encontrar obras corales, difíciles ó fáciles, con casi cualquier temática y cualquier dotación imaginable. Es necesario -y este trabajo ha sido un intento-, rescatarlas y revalorarlas.

Muchas de estas obras aguardan en bibliotecas o archivos particulares, una interpretación. Para ello es necesario contar con coros, y directores de coro, dispuestos a ello. En este sentido es necesario crear un gusto por lo nacional, gusto que desgraciadamente en el ámbito de la música, así como en muchos otros, se esta perdiendo. No se entienda esto como un "nacionalismo" *per se*, sino como un reflejo de nuestra cultura que permite gran variedad de manifestaciones artísticas, entre ellas un rico y extenso acervo coral.

Sería muy valioso crear antologías y grabaciones, estas últimas de calidad, pues es realmente penoso el escuchar que las pocas que existen estan hechas "al aventón" y con materiales "de segunda". La publicación de una obra musical, permite por lo menos una mayor difusión, dada la disponibilidad. Es extraño constatar que no siempre las obras publicadas son las mejores, pero sí las más interpretadas. La grabación también influye directamente con la difusión y

conocimiento de las obras, si el *Huapango* de Moncayo no hubiese sido grabado, seguramente no habría alcanzado el éxito que tiene ahora.

Un aspecto importante lo es el estímulo al compositor para crear para este medio. Desgraciadamente con una aislada y fortuita ejecución de sus obras, muchos de ellos no conservan las ganas de seguir creando y experimentando dentro de la música coral.

En la actualidad, no hay concursos de composición coral; la Sección de Música Escolar ya no pide a sus maestros que compongan coros para los niños; y sólo en remotos casos, algunos de los coros profesionales, encargan obras. Sin embargo, y como un raro fenómeno, vemos como se siguen escribiendo obras corales, de las cuales muchas de ellas permanecen aún sin estrenarse.

De unos treinta años a la fecha, la escritura coral se ha desarrollado y el coro es tratado de muy diversas maneras, incluso la grafía musical ha cambiado, pero hay muy poca aceptación a esta clase de manifestaciones. En ello han intervenido tanto los medios, como maestros muy tradicionales que no aceptan ningún cambio, ni nada que suene a nuevo. Esta actitud también se debería modificar. Los coros existentes deberían tener un cambio sustancial en sus repertorios y ofrecer obras del pasado y del presente; de México y del mundo; así como "arreglos" del folklore, y no cantar exclusivamente estos últimos, como hacen gran mayoría de nuestros coros.

Es de vital importancia el que se reconsidere la inclusión de la música dentro del plan educativo nacional, y en este sentido quizá sea más recomendable en el nivel primario que el secundario, por la actitud del adolescente, y por los cambios de voz en el hombre. Para ello se requieren maestros mejor preparados en todos los terrenos inclusive en el coral. Es extraordinario el nivel que en otros países alcanzan los coros escolares, que incluso cantan a varias voces, en ello incide el gusto y la preponderancia de la actividad coral en muchos de ellos. En México es factible crear algo similar, pero parece que no es una de las prioridades de la educación, pese a que el gusto y las inclinaciones por la música son muy patentes en nuestra población.

Por último, los coros religiosos otrora muy importantes, han venido desapareciendo con el paso del tiempo, en este sentido sería también conveniente que el clero tomara cartas en el asunto, pues existe un acervo coral de mucha calidad, destinado al oficio religioso, que de no ser rescatado se perderá inexorablemente.

En alguna ocasión, cuando manifieste la inquietud por realizar un trabajo de esta índole, alguna persona bastante conocida dentro del campo de la dirección coral me dijo que sería muy fácil, pues sólo había unas 15 o 20 obras corales escritas en México. A esta persona, y a todas las que piensan como ella, la presente tesis le será de gran utilidad.

APENDICES.-

CATALOGO CLASIFICADO DE MUSICA CORAL.

El material catalogado ha sido clasificado de la siguiente manera:

Titulo, género, año, (texto), DOTACION CORAL E INSTRUMENTAL, Edición, localización, [GRABACION], {referencia bibliográfica}, Observaciones.

ABREVIATURAS. -

CE= COROS ESCOLARES.
 CR= COROS RELIGIOSOS.
 CC= COROS DE CONCIERTO.

 DOTACION CORAL E INSTRUMENTAL:

N= NARRADOR O RECITANTE.	CJTO. INSTR.= CONJUNTO INSTRUMENTAL
SOL= SOLISTA O SOLISTAS.	CDAS.= CUERLAS
S= SOPRANO.	MET.= METALES.
MZ= MEZZO-SOPRANO.	PERC.= PERCUSIONES
A= CONTRALTO.	O.= ORQUESTA
T= TENOR.	OC.= ORQUESTA DE CAMARA.
Bar= BARITONO.	OS.= ORQUESTA SINFONICA.
B= BAJO.	

CN.= CORO DE NIÑOS.
 CI.= CORO INFANTIL.
 CU.= CORO AL UNISONO.
 CH.= CORO HABLADO.
 CFem.= CORO FEMENINO.
 CMas.= CORO MASCULINO.
 CM.= CORO MIXTO.

 EDICION:

Ed.= EDITORIAL, EDICIONES.
 INBA= INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES.
 MM = EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA.
 ms= MANUSCRITO.
 SEP= SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA.
 s/d= SIN DATOS.
 UNAM= UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.

LOCALIZACION:

archivo. part.= ARCHIVO PARTICULAR.

CENIDIM= CENTRO NACIONAL "CARLOS CHAVEZ" PARA LA INVESTIGACION,
DOCUMENTACION, E INFORMACION MUSICAL.

ENM= ESCUELA NACIONAL DE MUSICA, UNAM.

GRABACION :[GRAB]= GRABACION DISPONIBLE. Ver apéndice correspondiente.

REFERENCIA BIBLIOGRAFICA:

{E de M}= ENCICLOPEDIA DE MEXICO.
{FMG}= FRANCISCO MONCADA GARCIA.
{HG}= HUGO DEL GRIAL.
{JAA}= JOSE ANTONIO ALCARAZ.
{JAC}= JUAN ALVAREZ CORAL.
{STC}= SIMON TAPIA COLMAN.

ver bibliografía en el apéndice correspondiente.

OBSERVACIONES:

Estr.= estreno.

< > = observaciones adicionales.

* = material en poder del autor del trabajo.

-ACEVEDO JIMENEZ, ISOLDA

CE

* *Citlali*, (poema náhuatl), CI, PIANO y 2PERC, Ed.MM.

-ALCARAZ, JOSE ANTONIO (México D.F. 1938-

CC

Homenaje a García Lorca, ballet, 1962, CH. y CLAVECIN, {STC}, gran Premio del concurso de la Universidad del Teatro de París.

-ALVAREZ DEL TORO, FEDERICO (Tuxtla Gutiérrez, Chis. 1953-

CC

Ozomatli, 1982, CM.MET.PERC. y CINTA, [GRAB].
Miti, 1985, N.CM.OS. y CINTA.

-ALVAREZ, JAVIER (México D.F. 1956-

CC

Te espera esa chispa, estr. 1989, (José Carlos Becerra), CM. y CJTO.
 INSTR, Primer Gran Festival de la Ciudad de México.
Amor es más laberinto, SOL. CM. y O, {STC}.

-AMARO HERNANDEZ, JOSE LUIS (México D.F. 1963-

CC

El Poema de Tlaltecatzin, 1990, (Tlaltecatzin de Cuahuchinaco), SOL-T-, CM -S.A.T- y OS.

REFERENCIA: DIRECTO DEL AUTOR.

-AMAYA, ALBERTO (Durango, Dgo. 1856- México D.F. 1930)

CE

Coros Escolares, dos colecciones, a 1, 2 y 3 voces.

CC

Independencia, Poema Sinfónico y Coral, (Manuel Caballero), SOL.-S.MZ.B-CM. y OS, ms, en ENM, ganadora del concurso celebrado en 1909.

REFERENCIA: ROMERO, JESUS.

-AMAYA, JOSE LUIS

CC

* *Amor*, tango, CM, ms, en ENM.

-AYALA PEREZ, DANIEL (Abalá, Yuc. 1908-Veracruz, Ver. 1975).

CE

- * *Himno a Cuajimalpa*, 1934, (Samuel Espada), CI y PIANO, Ed. SEP.
- * *El Fogón, La Pera y el Tejocote*, (Alfonso del Río), CI. y PIANO, Ed. SEP.

CC

Soñando, CM.

Dejadme Llorar, CM, (CENIDIM). Estrenada por el Conjunto Vocal de Cámara de Veracruz.

- * *Serenata Yucateca*, CM, ms, partes en E.M.

Brigada de Choque, 1935, (Ma. Luisa Vera), CM. y PERC, {HG}.

El Hombre Maya, suite-ballet, 1939, CM. y PERC, {FMG}.

Dos Motivos, Cactus e India Bonita, (Solón de Mel), CM. y OS, {HG}.

Luz y Sonido Uxmal, 1970-71, (Miguel Civeira Taboada), CM. y OS, {JAC}

En lengua maya.

-BACMEISTER, JULIO

CE

- * *La Taza de Te*, (von Glumer), CI y PIANO, Ed. SEP.
- * *El Calentador*, (A. del Río), CI y PIANO, Ed. SEP.

-BERNAL JIMENEZ, MIGUEL (Morelia, Mich. 1910-León, Gto. 1956)

CR

Canción Guadalupana, En la Defensa de la Fe, Corrido de Nuestra Señora Santa Ana, De los Cadetes du Christ, Al Sr. de Salvatierra, A las Hijas de María, Himno Catequístico Nacional Mexicano, Es el Cristo, Himno Misional Mexicano, Loyola Himno Alma Mater, himnos.

Por tu Limpia Concepción, misterio.

Asumpta est María, Recordare, Tu es Petrus, Sacri Solemnis, O Jesu mi Dulcissime I y II, O Salutaris Hostia, Regina Coeli, Parce Domine, Siete motetes para la profesión religiosa, motetes.

*Por el Valle de Rosas**, *Mañanita de Invierno** (Concha Méndez), *Belén es Girasol** (Manuel Ponce Z.), *En las Pajas de Belén** (Manuel Ponce Z.) *El Emplazado** (Manuel Ponce Z.), *Alegres Pastorcitos, Estrellita, Aleluya, Cabalgata de los Tres Reyes Magos, villancicos.*

Kalenda de Navidad, 1938, CM, y ORGANO, [GRAB].

Te Deum Jubilar, 1938 ó 39, CM. y ORGANO, [GRAB].

- * *Missa Aeternae Trinitatis*, 1942, CM -S.T.B- y ORGANO, Ed Schola Cantorum 1949, [GRAB].
- * *Misa Guadalupeana "Juan Dieguito"*, 1943, PUEBLO, CM. y ORGANO, Ed. Schola Cantorum.
- * *Misa Nupcial I, <Ave María y Alleluya>*, 1943, CMas. y ORGANO/PIANO, Ed. Schola Cantorum 1968.
- * *Salve*, PUEBLO, CM -S.T.B- y ORGANO, Ed. Schola Cantorum 1945.
- Misa Nupcial II (?)*, 1946.

Maitines de la Asunción, 1946 ó 50, CORO.

Hora Santa, 1947, CORO.

- * *Las Siete Palabras*, 1951, (Manuel Ponce), SOL -T ó Bar- CMas. y ORGANO, Ed. Schola Cantorum 1952.
- Ave María*, 1954, CORO y PIANO.

CC

- * *Momento Musical*, en *La Disciplina Coral*, ver bibliografía.
- * *Crepúsculo en Suecia*, CM. ms, en ENM.
Juquetes, suite coral, CM -S.A.T.-, [GRAB].
- * *Evocaciones*, suite coral. ms, en archiv. part.
La Ardilla, Antonino, *La Saltapared*, *He de Volver*, *Tres Antifonas a México*, (?), COROS.

Sinfonía Hidalgo, 1953, [GRAB]. Parte coral opcional en el último movimiento.

La Virgen que Forjó una patria, 1942. Música incidental para la película de Julio Bracho.

REFERENCIA: EXPEDIENTE DEL COMPOSITOR EN CENIDIM.

-BRIANO, JOSE GUADALUPE

CC

- * *Para Entonces*, 1974, (Manuel Gutiérrez Nájera), CM, ms, en ENM.
- * *Para un Menú*, canción amarga, 1974, (Manuel Gutiérrez Nájera), CM, ms, en ENM.
- Resurrexit*. (Manuel Gutiérrez Nájera), CM, ms, en ENM.

-CAMPA, GUSTAVO EDUARDO (Cd. de México 1863-México D.F. 1934)

CE

- * *Doce Cantos Corales*, a 1, 2, 3 y 4 voces, (Juan N. Cordero), CORO y PIANO (y ORGANO), Ed.Fr.Hofmeister, Leipzig.

CC

- * *Berceuse de L'Enfant Jesus*, canción de cuna, entre 1890 y 1900, CI y OS., Partitura ENM. Existe una reducción para canto y piano ed. por la UNAM en *La Música de México III*, J. Estrada editor, *Antología*, vol 11 Periodo de la Independencia a la Revolución, pp.55-62.
- Misa Solemne*, CORO y ORQUESTA, {FMG,HG}.

-CARDENAS TAMEZ, SERGIO (Ciudad Victoria, Tamps. 1951-

CR

Dos Motteti para el Día de Pentecostés, 1982, CM, [GRAB].

-CARRASCO CANDIL, ALFREDO (Culiacán, Sin. 1875-México D.F. 1945)

CR

- * *Ave María*, CM. y ORGANO AD LIBITUM, ms, en ENM.
- Ave Maris Stella*, cantata, estr. 1904, {FMG}.
- * *Misa de Requiem*, estr. 1943, CMas y ORGANO, ms, en ENM.

- * *Motete Eucarístico*, 1913, SOL.-S.T.Bar-. CM. y OS, ms, en ENM. También hay una versión con piano.
- * *O Salutaris*, motete, SOL -Bar-. CM -S.A.T.- y ORGANO ó PIANO, ms, en ENM.

CC

- * *Nublos*, danza, 1925, (Fernando Celada), CM -S.A.2T.Bar.B.-, ms, en ENM.

-CARRASCO VAZQUEZ, FERNANDO (México D.F. 1962-

CC

- * *Eclipse*, 1993, (Miguel Angel Asturias), 2CM y PERC. ms.

-CARRILLO TRUJILLO, JULIAN (Ahuualulco, SLP. 1875-México D.F. 1965)

CE

- * *Canto a la Bandera*, 1910 (R. López), CORO y PIANO, ms.
- Himno a la Paz*, 1944, (B. Dávalos), 2 COROS y PIANO.

CR

-sin microtonos-

Requiem op. 1, 1900, CM. y OS.*Te Deum*, 1910, CM. y OS.*Villancico al Niño Dios*, ca.1913, tradicional, CORO y PIANO.*Misa de Santa Catarina*, 1913 rev.1943, CMas. y OS.*Misa del Sagrado Corazón de Jesús*, ca. 1918, CMAs y ORGANO.*Pequeño Requiem Atonal*, 1956, SOL -S-, 4CM -S.T.B- y OS.

-con microtonos-

Ave María, entre 1922 y 1925, CORO -1/4- y CJTO. INSTR.-1/16-.*Ave María*, 1929, SOL -S- y CM.*Coro*, 1929, CM.*Misa a S.S. Juan XXIII*, 1962, CMAs, [GRAB].*Misa N° 2*, 1965, CMAs.

CC

-sin microtonos-

- * *En las Montañas de San Miguel Nepantla*, 1951, (Sor Juana), SOL -S- y CM, ms, partes en ENM.

Canones Atonales, ca. 1959, 8 COROS.

-con microtonos-

- * *Tepepan*, Escena Bucólica, entre 1922 y 1925, SOL -S-. CM. -1/4- y ARPA -1/16, ms, en ENM.

La Virgen Morena, 1942, CFem y CJTO. INSTR., Música incidental para la película.

REFERENCIA: THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS.

-CASTAÑEDA, GILBERTO

- * *La Violeta*, 1922, CM, ms, en ENM, arreglo de Anastasio Borrego.

-CASTRO PADILLA, ?

CC

- * *La Prietita de Ojos Negros*, 1927, CM, ms, en ENM.

 -CARPILLO VILLAREAL, GONZALO

Misa Maronita (ver KURI-ALDANA)

 -CATAN PORTENY, DANIEL (México D.F. 1949-

CC

Cantata, 1981, (San Juan de la Cruz), SOL -S-.CM. y SEXTETO <2flautas, 2 oboes, chelo y fagot>, [GRAB].

 -CONTRERAS SANCHEZ, SALVADOR (Cuerámara, Gto. 1910, {AT}<otras fuentes 1912>-México D.F. 1982).

CC

Corridos, 1941, CM. y OS.

Cantata a Juárez, 1967, N.CM.y OS, primer premio SEP en el concurso del Centenario del Triunfo de la República.

REFERENCIA: TELLO, AURELIO.

 -CORODOBA VALENCIA, JORGE (México D.F. 1953-

CC

Tres Piezas, 1979, CM, {PAUTA # 4, p.102}.

Memento por un Angel Exterminador, 1979, CM, {E de M}, estr. VIII Festival Internacional de Música Nueva.

Siete piezas contrastantes, 1981, CM, {E de M}.

 -CORTES ARAOZ, JOSE ANTONIO (México D.F. 1943-

CC

* *Canción de Cuna*, 1971, (J.A. Cortés), CM, ms, en ENM

Cantata del Hombre, CM. y PIANO, ms, en ENM

* *Fantasia Sonora V*, 1972, CM. y PIANO a cuatro manos, ms, en ENM.

 -CHAVEZ MENDOZA, CELSO (Aganguao, Mich. 1925-

"...autor de: Misas, himnos, villancicos, lieder sacros, motetes, un te deum...y en el orden profano, para canto, coro y conjunto de cuerdas"

REFERENCIA: ENCICLOPEDIA DE MEXICO.

 -CHAVEZ RAMIREZ, CARLOS (Cd de México 1899- México D.F. 1978)

CC

El Fuego Nuevo, ballet azteca, 1921, CFem, OS y CORO DE OCARINAS.

Los Cuatro Soles, ballet indígena, 1926, CM y OS, [GRAB].

Tierra Mojada, 1932, (Ramón López Velarde), CM.OBOE y CORNO INGLES.

* *El Sol*, corrido mexicano, 1934, (C.Gutiérrez Cruz), CM. y OS.,

Ed. Mills Music Inc, [GRAB].

Llamadas, sinfonía proletaria, 1934, (corrido revolucionario), CM. y OS.

La Paloma Azul, 1940, (textos populares), CM y OC.

Three Nocturnes, 1942, (Keats, Shelley, Lord Byron), CM.

A Woman is a Worthy Thing, 1942, (anon. siglo XV), CM.

- IA! Freedom*, 1942, (John Barbour), CM.
 * *Canto a la Tierra*, 1946, (Enrique González Martínez), CU. y PIANO. Ed. EMM.
Prometheus Bound, cantata, 1956, CM. y OS.
A Pastoral, 1974, (Nicholas Breton), CM, Ed. Tetra Music Corporation.
The Waning Moon, 1974, (Shelley), CM, Ed. Tetra Music Corporation.
Nokwic, 1975, (C. Chávez), CM, Ed. Tetra Music Corporation.
Nonatzin, CM, [GRAB].

REFERENCIAS: GRARCIA MORILLO Y REVISTA "PAUTA" # 4 oct-dic, pp. 32-45.

-DELGADO PARRA, EUGENIO (Guanajuato, Gto. 1961-

CC

Dies Irae, 1982, CM y PIANO, [GRAB]. Estr. IV Foro de Música Nueva.

-DE MENDIA, GUILLERMO (México D.F. 1955-

CC

Ocaso, estr. 1980, N.CM y PIANO.

Ecce venileum nubibus, 1979, (Apocalipsis), CM y PIANO.

Apocalipsis, 1980, (Apocalipsis), CM y PIANO.

Serial, 1990, CM.

REFERENCIA: DIRECTO DEL AUTOR.

-DURAN, JUAN FERNANDO (Córdoba, Ver. 1961-

CC

Custodia, estr. 1989, CM, Festival Alicia Urreta.

-ELIAS, ALFONSO DE (México D.F. 1902-México D.F. 1982)

CR

Misa de Gloria, CMas.-a 2- ORGANO y CDAS. {CENIDIM}

Misa de Gloria, CMas.-a 3- ORGANO y CDAS. {CENIDIM}

Misa de Requiem, CMas.-a 3- y ORGANO. {CENIDIM}

Misa en Honor de Nuestra Señora de Guadalupe, 1933, CMas -a 3-, ms ENM. arreglo Adelaido Castañeda.

Recordare Virgo Mater Dei, motete, 1944, CMas, ms, en ENM.

Recordare Virgo Mater Dei, motete, CM, [GRAB]

CC

- * *Choralia*, 20 piezas didácticas, primer cuaderno, 1949, CM.. Ed. Universidad Veracruzana.

- * *A un Ruiseñor*, madrigal, 1961, (José de Espronceda), CM, ms, archiv. part, [GRAB].

Madrigal, CM.

Leyenda Mística del Callejón del Ave María, cantata, CFem -boca cerrada- y OS, ms, en ENM.

-ELIAS, MANUEL JORGE DE (México D.F. 1939-

CR

Villancico, 1959, (M. de Elías). CM.

Credo, 1962, CM.

La Seca, 1965, (A. Olivares), CI ó CFem, Música Incidental.

Kyrie y Gloria, 1966, CM.

CC

Pequeños Corales, 1954-57, CM.

Canción de Navidad, 1958, (M. de Elías), CFem. y ORGANO ó PIANO.

Aforismos N° 1 Pájaros Perdidos, 1963, (R. Tagoré), CM.

Memento, 1967, CM y CJTO INSTR.

Ludus, 1972-73, CM.

A las Víctimas de Hanoi, 1973, CM. y OS.

Obertura Poema, 1975, SOL, CM, ORGANO y ORQ. DE ALIENTOS.

Primer Sueño, 1976, RECITADORES SOL. COROS Y OS.

Estro I y Estro II, 1978, CM.

Medea, 1981, CFem y CJTO INSTR. Música Incidental.

A Voces, 1983, CM.

Expresiones Fugitivas, Andando el Tiempo y Mariposas, (M. de Elías), CM.

[GRAB].

Sonante N° 10, 1984, CM. y OS.

REFERENCIA: EXPEDIENTE DEL COMPOSITOR EN CENIDIM.

-ELIZONDO, RAFAEL (Múzquiz, Coah. 1930-México D.F. 1984)

CC

Y no me Digan Nada..., (C. Vallejo), RECITANTE CM. y PIANO.

Homenaje a Hidalgo, cantata, 1960, (Emilio Carballido), CM. y OS. [GRAB]

-ENRIQUEZ SALAZAR, MANUEL (Ocotlán, Jal. 1926-

CC

Contravox, 1976, CM, PERC y CINTA, estr. 1977 sólo la parte electrónica en París, bajo el título de *Móvil*.

Cantata a Juárez, 1983, (Carlos Pellicer), SOL. -Bar- CM y OS, [GRAB].

* *Visión de los Vencidos*, estr. 1993, (Miquel León Portilla), SOL -MZ.Bar- CM. y OS, ms, parte coro en archiv. part.

-ESPINOZA GARAY, LEONARDO (Monterrey, NL. 1955-

CC

Mass, 1979-82, CM y OC. (F. AU).

Canto, (Apocalipsis de San Juan), CM. Estr. XIV Foro Internacional de Música Nueva 1992.

-ESTRADA HERNANDEZ, JESUS (Teocaltliche, Jal. 1898-1980)

CR

Misa de San Ignacio, CM y ORGANO.
Pregón a San Pedro, CM y ORGANO.

REFERENCIA: REVISTA "HETEROFONIA" N° 76, enero, a marzo, 1982, p. 68.

-GALINDO DIMAS, BLAS (San Gabriel [hoy Venustiano Carranza], Jal. 1910-
México D.F. 1993)

CE

- * *Canción Escolar*, (Alfonso del Río), CI A 2 y PIANO, Ed. SEP.
- * *Madre Mía Cuando Muera*, (anon. azteca), CI A 2 y PIANO, Ed. SEP.
- * *Pajarito Corpulento*, (Guillermo Prieto), TRES VOCES IGUALES, Ed. SEP.
- * *Primavera*, ca. 1946, (Jaime Torres Bodet), TRES VOCES IGUALES y PIANO.
ms, en ENM. Existen versiones para CM y PIANO * Ed. Leeds Music Inc; y
CM y BANDA.

CC

- Me Abandonaste mi Bien*. CM
- Cuadros*, 1934, CM.
- Caporal*, ca.1935, (Alfonso del Río), CM, {Nuestra Música # 1, marzo 1946}.
- Dos Fugas*, 1942, CM.
- En tí la Tierra Canta*, 1943, CM, {Nuestra Música # 1, marzo 1946}.
- Arrullo*, 1944, CMas, {Nuestra Música # 1, marzo 1946}.
- * *Me Gustas Cuando Callas*, 1945, (Pablo Neruda), CM, Ed. MM, [GRAB].
- * *La Montaña*, 1945, (Dr. Atl), CM, Ed. MM.
- A la Patria*, cantata, 1946, (Ramón López Velarde), SOL, CM Y OS, [GRAB].
- * *Para Mi Corazón Basta tu Pecho*, 1948, (Pablo Neruda), CM, ms, en ENM.
- * *Dos Corazones*, CM, Ed. MM.
- * *Corazón Disperso*, 1950, (Enrique González Martínez), CM, Ed. MM.
- Romance del Corazón Errabundo*, CM.
- Homenaje a Juárez*, cantata, 1957, SOL. CM y OS, <La Fraternidad, Ed.MM.>
- A la Independencia*, ca. 1960, SOL. CM y OS.
- Letanía Erótica para la Paz*, cantata, 1963-65, (Griselda Alvarez), N. SOL. CM. OS y CINTA.
- Tríptico a Teotihuacan, la Ciudad de los Dioses*, 1964, SOL. CM. OS y CINTA.
- Ma Ye Ya Niman*, 1974, CM.
- Nonatzin*, CM.

REFERENCIA: EXPEDIENTE DEL COMPOSITOR EN CENIDIM.

-GARCIA C., RAFAEL (Tecolotlán, Jal. 1930-

CR

Tres Misas, CORO Y ORGANO, {E de M}.

Nabucodonosor y los Tres Jóvenes Hebreos, oratorio. 1972, SOL.CM.CDAS y ORGANO, {E de M}.

-GARNICA NERI, PEDRO

CC

Trigueñita de los Altos, CM, ms, en ENM, [GRAB].

-GONZALEZ, JOSE ENRIQUE

CR

Dos Motetes, CM, Estr. XIV Foro Internacional de Música Nueva 1992.

-GONZALEZ DE LA PEÑA, FERNANDO

CE

La Alborada, (programa Coro de Niños de la Sección de Música Escolar)

-GONZALEZ GOMEZ, JOSE LUIS (Guadalajara, Jal. 1937-

CC

Homenaje a Schubert, (Amado Nervo). CM y PIANO, [GRAB].

-GUERRA, RAMIRO LUIS (1933-

CC

Suite Bucólica, CM y OS, {CENIDIM}.

-GUTIERREZ HERAS, JOAQUIN (Tehuacán, Pue. 1927-

CC

Nocturno Inmóvil, 1980, CM, {E de M}.

De Profundis, 1981, (Salmos bíblicos), CM. PERC. y PIANO, {OSN 1986 1a Temporada, tercer concierto}.

* *Organum, Homenaje a Guido d'Arezzo*, 1988, 2 CI y CONJ. INSTR, AD LIBITUM, ms, en archiv. part.

-HARO Y TAMARIZ, JESUS (México D.F. 1892-México D.F. 1964)

CR

* *Dios te Salve María*, SOL-S.B.-, CORO -S.B.- y PIANO, ms, en ENM.

CC

Arrieros somos, CM, ms, en ENM

* *Cuando Este Lejos*, (J. Haro y Tamariz), CM, Ed. Económicas, en ENM.
El oro brilla, CM, ms, en ENM.

-HENRIQUEZ R., M.

CR

* *Padre Nuestro*, CMas -2T.Bar y B.-, ms, en ENM.

-HERNANDEZ LOPEZ, HERMILO (Autlán, Jal. 1931-

CR

Ecce sacerdos, 1952, CM y ORGANO.

Misa, 1961, CM y ORGANO.
Tres Caídas, 1962, CM.
Siete Palabras, 1962, CM.
Ecce Sacerdos, 1963, CM.
Tres Responsorios, 1968, VOCES BLANCAS.
Misa en Español, 1983, (?).
Tres Salmos de Navidad, 1984, (?).
Tres Salmos de Pascua, 1984, (?).

REFERENCIA: ENCICLOPEDIA DE MEXICO.

-HERNANDEZ MONCADA, EDUARDO (Jalapa, Ver. 1899 <1910 (FMG)>-

CE

Marcha Triunfal, 1944, 3 VOCES IGUALES.

- * *El Leñador*, 1952, (Manuel Cruz), 3 VOCES IGUALES. ENM.
- * *Trabajo*, (Alfonso del Río), CI. y PIANO, Ed. SEP.
- * *Himno a la Raza*, (A del Río y Vicente T. Mendoza), CI y PIANO, Ed. SEP.
- * *Somos Obreros*, (A. Del Río), CORO A 1 ó 2 VOCES, Ed. SEP.
- * *El Volantín*, (EHM), CI y PIANO, Ed. SEP.
- * *Cori*, (Alfonso del Río), CI y PIANO, Ed. SEP.

CC

- * *Tres Canciones Veracruzanas*, CM, ms, partes en ENM.

-HERRERA DE LA FUENTE, LUIS (México D.F., 1916, <otras fuentes 1925>-

CE

- * *Romance*, 1952, (Jorge Ramón Juárez), TRES VOCES IGUALES, Ed. SEP.

-HUIZAR GARCIA DE LA CADENA, CANDELARIO (Jeréz [Cd. García], Zac. 1883-
 México D.F. 1970)

CC

Baile de Olla, 1937, CM.
Malva Rosaura, 1937, CM.
Nana Amalia, 1937, CM.

REFERENCIA: EXPEDIENTE DEL COMPOSITOR EN EL CENIDIM.

-IBARRA GROTH, FEDERICO (México D.F. 1946-

CC

- Paseo Sin Pie*, cantata I, 1967, (Carlos Pellicer), N. SOL. CM. y CJTO. INSTR. [GRAB].
- * *Nocturno Sueño*, cantata II, 1969, (X.Villaurrutia), SOL -T- CMas. FLAUTA Y PIANO, Ed.
- Nocturno de la Estatua*, cantata III, 1969, (X.Villaurrutia), N.2CM. y CJTO. INSTR.
- Villancico VI: Juguete*, 1970, (Sor Juana), CM. 2 FLAUTAS DULCES. ARPA y PERCUSION, [GRAB].
- Dada*, cantata IV, 1971, (T. Tzara), CM y QUINTETO DE ALIENTOS, [GRAB].
- De la Naturaleza Corporal*, cantata V, 1971, CM, [GRAB].
- Del Unicornio*, cantata VI, 1972, (Verlaine, Budelairé, Enríquez), 2 N.

CM. ORGANO. PIANO. CLAVECIN y PERC., [GRAB].
Nocturno Muerto, cantata VII, 1973, (Villaurreta, Enriquez), CM y OS.
Romancillo, 1980, CM, medalla de bronce en Ibaque.
Loa para la Ciudad que Espera, tres cantatas. (José Ramón Enriquez).
Las Fundaciones, 1986-87, SOL.-A- CM. ARPA y PERC.
Entrada Triunfal, 1986-87, SOL.-S- CM. 2 TROMPETAS Y PERC.
Lamentaciones, 1986, SOL.-MZ- CM. ORGANO Y PERC.

REFERENCIA: GONZALEZ, MARIA DE LOS ANGELES Y SAAVEDRA, LEONORA.

-JARAMILLO, SILVINO (Valle de Bravo, Edo Mex.1924-

CR

Villancicos Mexicanos, CORO y MARIACHI, {E de M}.

-JIMENEZ MABARAK, CARLOS (México D.F. 1916-

CE

18 Cantos Escolares, 1944-62, 3 VOCES A CAPPELLA.
Canción bajo el limonero, *Los Caballos de la Luna*, *Lorita Real*, *La Niña de la Plata*, *La Sapa*, *Canon*, *Colorín Colorado* y *Ronda* (Carlos L. Sanez)
Agua, ¿Dónde Vas? y *Zarzamora* (F. García Lorca); *La Novia* y *Nana* (Rafael Alberti); *Un Pastorcito Solo* (San Juan de la Cruz); *Ven Conmigo al Bosque Ameno* (Gil Polo); *Toque de Alba* (L. de Góngora); *Este Niño se Lleva la Flor* (Lope de Vega); *Nunca le Temí al Espanto* (Carlos Augusto León); y *Pastoral* (Juan Ramón Jiménez).
Jugaba en la Mañana, (Ruben Bonifaz Nuño), 3 VOCES.

CC

- Cazador*, 1944, (F. García Lorca), CM.
 * *Amanecía en el Naranjel*, 1944, (F. García Lorca), CM, Ed. MM, [GRAB].
Nocturno, 1944, (Jorge González Durán), CM.
Soneto, 1946, (Jorge González Durán), CM.
Andante y Fuga, Homenaje a Gil Vicente, 1947, (Gil Vicente), CM.
Los Niños Héroes, cantata, 1947, (Amado Nervo), CM y OS.
Muerto se Quedó en la Calle, 1948, (F. García Lorca), CM, Ed. INBA.
 * *Cinco Nanas*, 1949, (Rafael Alberti), CM, Ed. Ricordi.
 * *Si mi Voz Muriera en Tierra*, 1954, (Rafael Alberti), CM, Ed. INBA.
¡Quién Cabalgará el Caballo!, 1954, (Rafael Alberti), CM, Ed. INBA.
¡Me Digo y me Retedigo!, 1955, (Rafael Alberti), CM.
Paz Verde y Dulce Río, 1955, (Rafael Alberti), CM.
 * *Canción Rústica*, 1957, (C. Jiménez M.), CM, Ed. INRA.
Te Doy Mi Amistad Rendida, 1958, (Carlos Augusto León), CM, Ed. INBA.
Homenaje a Juárez, 1958, (Rubén Bonifaz Nuño), SOL. CM y OS:
Pregón, 1959, (Rafael Alberti), CM, Ed. INBA.
 * *Rosa del Mar*, 1960, (Carlos Luis Sáenz), CM, Ed. INBA.
Simón Bolívar, Elegía Ditirámica, 1983, (Carlos Pellicer), SOL-S.MZ.T.
 Bar.- CM y OS.
Noche en el Agua, 1987, (Carlos Pellicer), CM. ms, en ENM.

-KURI-ALDANA, MARIO (Tampico, Tamps. 1931-

CR

- * *Ave María y Lucero de Dios.*, 1969, CM y ORGANO, ms, en ENM.

Misa Maronita <en colaboración con Gonzálo Carrillo>, Estr. 1968, CM y ORGANO.

CC

Homenaje a la Esposa de Pablo Casals, CM.

- * *Cantar del Zenzontle*, (Beatriz Castillo L.), 1961-75, CM, ms, en ENM.
- * *Cantares Para una Niña Muerta*, (Armando Khoury), CM, Ed. Ricordi, [GRAB].
- * *Canto Latinoamericano*, 1968, (Armando Khoury), SOL -Bar-CM y PIANO, en honor del "Che" Guevara.
- * *Matenehua Teotexcalli*, 1973, CM, ms, en ENM, estr. CORO DE CAMARA DE BELLAS ARTES en 1981.
- * *Ma Nel Xochitl, Ma Nel Cuicatl*, 1975, CM, ms, en ENM.
- * *Bingulaza*, CM. Estr. CORO DE CAMARA DE BELLAS ARTES en 1981.

-LADRON DE GUEVARA, RAUL (Naolinco, Ver. 1934-

CC

Dos Motetes y Un Madrigal, 1969, CM.

-LARA, ANA (México D.F. 1959-

CC

Domine, CM, {STC}
Exaltabote, CM, {STC}

-LAVALLE GARCIA, ARMANDO (Ocotlán, Jal. 1924-

"[ha compuesto]...numerosas obras para guitarra, voz, coro y orquesta".

REFERENCIA: ENCICLOPEDIA DE MEXICO.

-LAVISTA, MARIO (México D.F., 1943-

CC

Homenaje a Beckett, 1968, (Beckett, trad. Pacheco), 3 CM.

REFERENCIA: CORTEZ, LUIS JAIME.

-LAZZERI DEL SORDO, JORGE (México D.F. 1956-

CC

Canto a Nezahualcóyotl, SOL. y CORO, {PROGRAMA OSN 1985}.

-LEDESMA, FELIPE

CC

- * *Cuatro Visitas Anuales*, (Silvino Jaramillo), CM, ms, partes en archiv. part.
- * *Romance*, (Concha Urquiza), CFem, Ed. s/d, en ENM.

-LIECHTITZ, MAX (México D.F. 1948-

CC

3 *Villancicos Rebeldes*, (Maia, Changmarín y Pintado), CM -S.A.B.- y PIANO. Estr. en México XIV Foro Internacional de Música Nueva. 1992.

-LOBATO, DOMINGO (Morelia, Mich. 1920-

CC

Pastorela, 1985, CM y OS. {E de M}.

-MADRIGAL GIL, DELFINO (Erongaricuaro, Mich. 1924-

CR

Misa Coral Guadalupana, {E de M}.

CC

Aclamaciones, PUEBLO. CMas y MET. {E de M}.

-MARISCAL CANSECO, JUAN LEON (Oaxaca, Oax. 1899- México D.F. 1972)

CE

* *Las Tijeras*, 1959, (Alfonso del Río), CI y PIANO, Ed. SEP.

* *La Violeta*, (Alfonso del Río), CI y PIANO. Ed. SEP.

CC

Lieder, CM. {ENM}.

* *Alondra, Solidaridad*, CM, ms, en ENM.

-MARQUEZ NAVARRO, ARTURO (Alamos, Son. 1950-

CC

Canto Claro, versión I, (F. Serrano), SOL-S.A.T.B.- y CM. [GRAB]. Estr. IX Foro Internacional de Música Nueva 1987.

Canto Claro, versión II, CM, Estr. Festival Alicia Urreta de Compositores Jóvenes 1989.

-MEDELES, VICTOR MANUEL (Ajijic, Jal. 1943-

CC

Canto de Pájaros (Totocuic), CM, Estr. XV Foro Internacional de Música Nueva 1993.

-MEDINA, ROBERTO (Morelia, Mich. 1955-

CC

Cánticos para Antes del Alba, 1982, (textos tribales), CM, [GRAB]. Estr. IV Foro Internacional de Música Nueva.

-MEDINA RESENDIZ, TARCISIO (Cd.Hidalgo, Mich. 1943-

CR

Misa, CM y ORGANO, {E de M}.

-MEJIA CASTRO, ESTANISLAO (Hueyotlipan, Tlax. 1882-1967)

CC

Himno a la Preparatoria, 1925, CM y OS, ms, en ENM.

Balada Mexicana, CM -2S.A.T.Bar y B-, [GRAB], ms, en ENM.

Xicoténcatl, 1949, (R. López Velarde-R. Esqueda), CM y OS. ms, en ENM.

-MENDOZA GUTIERREZ, VICENTE TEODULO (Cholula, Pue. 1894-México D.F.1964)

CE

* *Caballito Volador*, CI y PIANO, Ed. SEP.

* *Juquetes de Puebla*, CI y PIANO, Ed. SEP.

* *La Rueda de la Fortuna*, 1956, (A. del Rio), CI y PIANO. Ed. SEP.

CC

Suite, 1941, CM.

-MICHACA VALENZUELA, PEDRO (Canatlán, Dgo. 1897- México D.F. 1976)

CR

* *Non Fecit Taliter...*, motete, CM, ms, en ENM.

* *O Salutaris*, motete, CM, ms, en ENM.

CC

La Cuna Vacfa, 1936, (José Selgas), CN y CM, ms, en ENM.

-MIRAMONTES, ARNULFO (Tala, Jal. 1882- Aguascalientes, Ags. 1960)

CR

Dos Oratorios, COROS, ORQUESTA Y ORGANO.

Misa de Requiem, Estr. 1917 en la Unión Filarmónica.

Misa Solemne, en modo hipodórico, CORO Y ORGANO, Estr. 1938 Anfiteatro Simón Bolívar.

Himnos.

Motetes.

REFERENCIA: HUGO DEL GRIAL.

-MIRANDA, MIGUEL DARIO, Monseñor

CR

O Domine Jesuchriste, CM, [GRAB].

-MONCAYO GARCIA, JOSE PABLO (Guadalajara, Jal. 1912- México D.F. 1958)

CE

* *Momento Musical*, 1952, (Rogelio Zarzoza y Alarcón), TRES VOCES IGUALES, Ed. SEP.

CC

- * *Canción del Mar*, 1948, (Alfonso del Río), CM, Ed. MM, [GRAB].

-MORENO MANZANO, SALVADOR (Orizaba, Ver. 1916-

CE

- * *Canción a los Arboles*, (S.M.), CI y PIANO, Ed. SEP
 * *Dos Canciones Mexicanas*, (Ortiz de M.), CI A 2 y PIANO, Ed. SEP.
 * *El Reloj de la Villa*, (S.M.), CI y PIANO, Ed. SEP.
 * *Saludos I y II*, (S.M.), CI y PIANO, Ed. SEP.

CC

- El Arbol de los Libertadores*, CM, {CENIDIM}
 * *Presa Segura*, (Salvador Esprín), CM, ms, en ENM.
Consuelo Vete con Dios, 1957, (Gil Vicente), CM, ms, en ENM.
 * *Estos mis Cabellos Madre*, CM, ms, en ENM, [GRAB].
Cortar me Puede el Hado, CM, [GRAB].

-NAVARRO, ANTONIO (Guadalajara, Jal. 1958-

CC

- El Espejo de las Aguas*, 1982-85, (Eliás Nandino), N. SOL -S.T- CM.
 PIANO. CUERDAS Y PERC., {CENIDIM}, Estr. 16/08/85 Teatro Degollado.
Cantata de la Celebración para la Nueva Galicia, 1989-90, (poema indígena, Fray Antonio Tello), N.CM y OS, Proyecto becado por CNCA dentro del sistema Jóvenes Creadores en 1990.

-NOBLE OLIVARES, RAMON (Pachuca, Hgo. 1920-

CR

- * *Alleluia*, CM. Ed. Progreso.
 * *Ave María*, CM. Ed. Progreso.

CC

- Cantata a las Mujeres Fuertes*, CM y OS, {currículum}, Estr. por el Coro de Madrigalistas.
Misa de Concierto, SOL. CM y OS.

-NORIEGA, GUILLERMO (ca. 1930-

CC

- El Arbol de los Libertadores*, (Pablo Neruda), CM, {CENIDIM}.

-NOVARO, AUGUSTO (Cocoyoc, Mor. 1891 <otras fuentes 1893>-México D.F. 1960)

CC

- Coral Aurora*. CM, {Revista PROCESO N° 28}, estr. 1957 por el Coro de Madrigalistas.
-

-OTEY OLIN, ORLANDO (México D.F. 1925-

CR

* *Plegaria* <op. anterior nº 2>, CM -2S.A.T.B- y PIANO, ms, en ENM.

-OLVERA GARCIA, RAFAEL (1959-

CR

Jesucristo en América, cantata, 1987, N.CM.PERC. y ORGANO.

-ORENDAIN AMAYA, RAMON (Ahuatlulco de Mercado, Jal. 1924-

CR

Tu es Petrus, motete, CM, (CENIDIM).

CC

Canción de Cuna, SOL-MZ- y CORO, (CENIDIM).

-PAREDES, HILDA (Tehuacán, Pue. 1957-

CC

Fuegos de San Juan, 1985, (G.seferis), CFem y OS, [GRAB].

-PAZ, JORGE (México D.F. 1957-

CC

Cantar, 1982, (Ezra Pound), CM, [GRAB], Estr. IV Foro Internacional de Música Nueva, 1982.

-POMAR, JOSE (México D.F. 1880- México D.F. 1961)

CC

La Murga, pantomima, 1933, VOCES (?) Y ORQUESTA, {E de M}.

"Gran Parte de su producción está dedicada a composiciones corales"
{STC}.

-PONCE CUELLAR, MANUEL MARIA (Fresnillo, Zac. 1882-México D.F.1948)

CE

50 Coros para jardines de niños <Himno a la Madre*, Himno al Niño* y La Margarita*, Ed. SEP.>, Edit. Cooperativa Interamericana de Compositores, Montevideo Uruguay, {PMP}.

CR

Bendita Sea tu Pureza, motete. CM y ORGANO.

* *Ave Gratia Plena*, motete, TRES VOCES -S.A.B- y ARMONIO. Ed.Otto y Arzóz.

Comunión, 1936, CORO, {E de M}.

Himno Catequístico, CU y ORGANO.

Salve Regina Caeli, motete, CM, motete cantado en su boda en 1917.

Padre Nuestro, CORO.

CC

- * *Pasas por el Abismo*, (Amado Nervo), ms, en archiv. part, [GRAB].
- * *Perdí un Amor*, arreglo, ms, partes en ENM.
- * *Tengo Nostalgia de Tí*, ms, partes en ENM.
- * *Todo Pasó*, arreglo, ms, en ENM.

-QUINTANAR P., HECTOR (México D.F. 1936-

CC

Fábula, cantata, 1963-64, (anónimo siglo XVIII), CM y OS, encargo SEP.
Aclamaciones, 1967, (Benito Juárez), N.CM.OS y CINTA, (AT).

-RAMIREZ RUIZ, RODOLFO (Huitzeo, Oax. 1957-

CC

Lauda, 1982. (Octavio Paz), CM CORNO FRANCES Y PIANO, [GRAB], Estr. IV
 Foro Internacional de Música Nueva.

-REVUELTAS SANCHEZ, SILVESTRE (Santiago Papasquiaro, Dgo. 1899- México D.F. 1940)

CC

Parián, 1934, (Carlos Barrera), SOL-S- CM-2S.2A.2T.2Bar. y B- OC.
 ms. (microfilm Biblioteca Central UNAM).
Frente a Frente, himno revolucionario, 1937, VOCES, METALES Y PERC.
Cantos Revolucionarios, 1938, CM, ms, (esbozos en cuaderno de trabajo).

-RIOS, JOSE

CE

- * *Adivinanza*, (J.R.), CI y PIANO, Ed. SEP.
- * *Mariposita*, (J.R.), CI y PIANO, Ed. SEP.

-ROLON ALCARAZ, JOSE (Zapotlán el Grande [hoy Cd. Guzmán], Jal. 1877 ó 1878- México D.F.1945)

CC

Pastoral, CORO A TRES VOCES.

Canon, CORO A TRES VOCES.

¡Ay! no me Digas, CM.

Ufrasia, CM, a Tata Nacho.

Magali, CM.

Canon, CM.

- * *Insomnio*, (Efrén Rebolledo), CM, ms, en ENM.
 - Cuauhtémoc*, poema épico, ca. 1929, (Ramón López Velarde), CMas <hablado> y OS.
- REFERENCIA: EXPEDIENTE DEL COMPOSITOR EN CENIDIM.

-RUIZ ESPARZA, GONZALO

CC

Oda Trinidad del Hombre, SOL y CMas, ms, en ENM.

-RUIZ MOYA, JOSE (Uruapan, Mich. 1923-

CR

Ave María, 1954, CI y ORGANO, {CENIDIM}, estr. 1954.

-SANDI MENESES, LUIS (Ciudad de México 1905-

CR(?)

Misa Chamula, CORO Y CONJ. INSTR., {E de M}.

CC

Silenciosamente, 1930, {Amado Nervo}, CM.

Dos Madrigales, 1931, {vocalizados}, CM. Ed.MM 1987 como *Tres Madrigales*

Mi Corazón se Amerita, 1936, {López Velarde}, CM y 2 PIANOS {E de M}.

* *Las Troyanas*, 1937, {vocalizada}, CM. PERC. ARPA Y MADERAS, Ed. Peer International, [GRAB], música incidental para obra la obra de teatro.

Gloria a los Héroes, 1940, {L. Sandi}, CM. OS y BANDA.

La Suave Patria, 1947, {López Velarde}, CM y OS.

* *Quisiera Te Pedir, Nisida, Cuenta*, 1947, {Miquel de Cervantes}, CM, Ed. MM.

Amanece, 1948, CM.

* *Cinco Cantos de Amor y Muerte*, 1956, {López Velarde}, CM, Ed MM.

Cinco Gacelas, 1960, {F. García Lorca}, CM.

Cantata a los Héroes, 1961, CM y BANDA, Probablemente arreglo de *Gloria a los Héroes*.

A la Muerte de Madero, CM.

* *Cantata a la Tumba de F. García Lorca*, 1977, {Alfonso Reyes}, CM, Ed. Liga de Compositores.

* *Tres Madrigales*, {vocalizados}, CM, Ed. MM en 1987.

REFERENCIA: ENCICLOPEDIA DE MEXICO.

-STERN, MARIO (México D.F. 1936-

CC

Tres Canciones Tradicionales Alemanas, CORO y OS, {STC}.

-SOTO-MILLAN, EDUARDO (México D.F. 1956-

CC

OM, CM, estr. VII Foro Internacional de Música Nueva, 1985.

-TAPIA Y ALCAZAR, MIGUEL ANGEL (México D.F. 1947-

CC

* *Columna a León Felipe*, {José Ramón Enríquez}, CM, ms, en archiv. part.

-TAPIA, GLORIA (Araró, Mich. 1937-

CC

Tres Corales: Todo Llevo de Tí, Tu Rigor e Ignorae Viae * <1961, {J.D. Varela}, CFem-2S.2A-, ms, en ENM, {STC}.

-TELLO ROJAS, RAFAEL JOSE (Cd. de México 1872. México D.F. 1946)

CR

- * *Benedicta et Venerabilis*, 1937, SOL-S- y CM, ms, en ENM.
- Libera me Domine*, 1931, CM, {HG}
- Misa de Requiem*, CORO Y ORQUESTA, {HG}.
- Pequeña Misa Fúnebre*, CM, Ed MM -retirada por la familia-

CC

Patria Heroica, poema sinfónico, 1929, CM y OS, ms, en ENM, 2° Lugar de Concurso.

-TERCERO FARIAS, JUAN DIEGO (Cd. Victoria, Tamps. 1896-México D.F. 1987)

CR

- Asumpta est Maria*, CM, {boletín del CENIDIM # 8}.
- * *Ave María*, CM, Ed. UNAM, [GRAB].
- Ave Regina Coelorum*, 1948, CM.
- * *Domine Quando Veneris*, 1948, CMas y ORGANO, Ed. UNAM, [GRAB].
- O Quam Suavis*, 1950, CM.
- Veni Sponsa Christi*, CFem.

CC

- * *Canción del Tomillo*, ant. 1936, (E. Marquina), CM, Ed. UNAM.
- * *Cautivo un Gorrion Estaba*, (Salvador Díaz Mirón), CM y OBOE, Ed. UNAM. [GRAB].
- * *The Christ Child*, ant. a 1936, (Chesterton), CM y FLAUTA, Ed. UNAM.
- Detente Sombra de mi Bien Esquivo*, 1951, (Sor Juana), CM, ms, en ENM.
- * *Duérmete Apegado a Mí*, (Gabriela Miral), CM. Ed. UNAM.
- Esta Tarde mi Bien*, (Sor Juana), CM.
- * *El Fantasma*, (Salvador Díaz Mirón), CM, Ed. UNAM.
- * *Gresca, Remasca, Borrasca*, (Santa Cruz), CM, Ed. UNAM.
- Himno Universitario*, 1957, (Carlos Fellicer), CM y OS, ms, en ENM.
- Milagro de la Tarde*, (Enrique González Martínez), CM.
- * *Niña de la Blanca Enagua*, (Manuel Gutiérrez Nájera), CM, Ed. UNAM [GRAB].
- No me Mueve mi Dios*, (Fray Miguel de Guevara), CM, ms, en ENM.
- Non Omnis Moriar*, (M. Gutiérrez Nájera), CM.
- * *Oda a la Patria*, estr. 1962, (Manuel M. Flores), N.CM. ALIENTOS Y PERC. Ed. Seminario de Cultura Mexicana.
- Ojos Claros, Serenos*, (Gutiérrez de Cetina), CORO.
- Señor Deja Mis Ojos*, (Díaz de León), CMAs, ms, en ENM.
- Tres Haikais*, (E. Monterde), CFem, ms, en ENM.
- Tres Nocturnos*, 1948, CMAs y ORGANO.
- * *Umbra*, (S. Díaz Mirón), CM y PIANO, Ed. UNAM, [GRAB].

-TORT, CESAR (Puebla, Pue. 1928-

CE

- * *Educación Musical en el Jardín de Niños*, 1978, Ed. UNAM.
- * *Educación Musical en las Primarias*, 1° Grado, 1975, Ed. UNAM.
- * *Educación Musical en las Primarias*, 2° Grado, 1982, Ed. UNAM.
- * *El Coro y la Orquesta Escolares*, 3° y 4° Grados, 1988, Ed. UNAM.

CC

La Espada, cantata a Morelos, (E de M).
El Jardín de Lindaraja, CM y O, (J.A. Avila, entrevista).

 -URRETA ARROYO, ALICIA (Veracruz, Ver. 1931-México D.F. 1980)

CC

De la Pluma al Angel, cantata, 1982, (Lamborn, la Biblia, Rilke, Villaurrutia, Alberti, Pellicer, Rivera y Borges), N. SOL-S.T.Bar- CM.2 ORGANOS. ARMONIO y 3 GRUPOS DE PERC.

REFERENCIA: GONZALEZ, MARIA DE LOS ANGELES Y SAAVEDRA, LEONORA.

 -VAZQUEZ CANO, JOSE FRANCISCO (Guadalajara, Jal. 1895-México D.F. 1961)

CC

Cuarto Centenario de la UNAM, cantata, SOL -S.B- CM. y OS, partitura ENM

 -VAZQUEZ KUNTZE, LILIA (1955-

CC

Donde Habité el Olvido, 1982, (Luis Cernuda), CM y PIANO, [GRAB], Estr. IV Foro Internacional de Música Nueva.

 -VELAZQUEZ, JOSE GUADALUPE (1856-1920)

CC

El Arroyuelo, CMas, ms, en ENM.

 -VELAZQUEZ VALLE, LEONARDO (Oaxaca, Oax. 1935-

CC

* *Tres Poemas Breves, 1953, (Antonio Machado), CM, ms, en archiv. part, [GRAB].*

 VILLASEÑOR, JESUS (Uruapan, Mich. 1936-

CR

[Gloria! Gloria!, villancico, 1955, SOL.CM. CONJ. INTR. y ORGANO, [GRAB].

Todo Está en Silencio, villancico, 1955, CM y ORGANO, [GRAB].

Mira Niño, villancico, 1955, SOL. CM y ORGANO, [GRAB].

A Belén, villancico, 1955, CM y ORGANO, [GRAB].

Aleluya Narrativa de Navidad, 1969, SOL. CM y ORGANO. [GRAB].

Navidad: Misa de Media Noche, 1969, N.CM y ORGANO.

Misa para el Domingo V Después de Pentecostés, 1969, CM y ORGANO.

Misa para la Nueva Liturgia, 1970, CM y ORGANO.

Aleluya para el Domingo VI de Pascua, 1970, CORO y ORGANO.

Aleluya para el Domingo VII de Pascua, 1970, CORO y ORGANO.

Cántico al Espíritu Santo, 1972, CM y ORGANO. [GRAB].

La Revelación del Salvador del Mundo, cantata evangélica, 1975, N.SOL. CM Y OS.

Tu Eres la Exaltación, cantata litúrgica, 1976, N.SOL.CM.METALES. PERC.Y ORGANO, [GRAB].

Misa Solemne, 1976, CM. ORGANO y FANFARRIA, Estr. 1980, {E M}.

Una Gran Señal, 1981, {E M}.

REFERENCIA: SIMON TAPIA COLMAN.

-ZUÑIGA, JULIAN (Querétaro, Qro. 1893-México D.F. 1971)

CR

* *Misa en Honor de la Santísima Virgen del Rosario*, PUEBLO.CORO -A 2- y ORGANO, Ed. Ambriz de Guadalajara, en español.

Misa en Honor de la Virgen de Guadalupe, Edit. en Boston, {HG}.
Tepeyac, oratorio, {HG}.

COMPOSITORES EXTRANJEROS RADICADOS EN MEXICO.

-ADOMIAN, LAN <Jacob Weinroth> (Moquillof-Podolsk, Ucrania 1905-México D.F. 1979) radicado en Méx, desde 1952.

CC

Play de Blues, 1949 rev. 1979, (Langston), CM y PIANO.

Cantata a la Revolución Mexicana, 1960-61, (C.Gutiérrez Cruz), CM y OS.

Cinco Canciones de España, 1961, (Plá y Beltran y M. Hernández), CM u OS

Cantata Elegiaca, 1962, (Margarita Nelken), S.CM.PERC. PIANO Y CELESTA.

Sinfonía N°5, Coral, 1963, S.CM y OS.

Cantata de las Ausencias, 1964, (Miguel Hernández), S. CM y OS.

REFERENCIA: LAVISTA, MARIO (Coordinador), LA VOLUNTAD DE CREAR.

-BAL Y GAY, JESUS (Lugo, Galicia, España 1905-

CC

* *Leñador no Tales el Pino*, edit. 1950, (Rafael Alberti), CFem, Ed.MM.

-HALFFTER, RODOLFO (Madrid, España 1900-México D.F. 1987) radicado en México desde 1939.

CE

* *La Nuez*, 1944, (Alfonso del Río), CI A TRES VOCES, Ed. SEP.

CC

* *Tres Epitafios op 17*, 1947-53, (Miguel de Cervantes), CM, Ed. EMM.[GRAB]

* *Pregón Para una Pascua Pobre op. 32*, 1968, (Sopeña, Wipo), CM. MET. Y PERC., Ed. MM, [GRAB].

-KOSTAKOWSKY, JACOBO (Odesa, Rusia 1893-México D.F. 1953) radicado en México desde 1925.

CE

Himno a los Heroes, 1932, CI.

La Patria, 1932, CI.

CC

Barricadas, cantata, 1935, SOL. CM. OS y DANZA.

Guerra a la Guerra, 1936, CORO.
Niños de América, cantata, 1938, (Gastón Figueira), SOL. CI y OS.
La Creación del Hombre, ballet, 1939, OC. (CORO FINAL AD LIBITUM).
Suite Provinciana, 1949, (Ramón López Velarde), SOL-S.A- y CN.
Canción de Paz, 1951, (Pablo Neruda), CORO.
Una Silaba, 1951, (Juan Rejano), CORO.
Cantata de la Paz, 1951, CM Y OS.

REFERENCIA: REVISTA "HETEROFONIA" N° 82 julio-agosto-septiembre, pp. 4-61.

 -MUENCH, GERHART (Dreseden, Alemania 1907-Tacámbaro, Mich. 1988)

CR

Misa N° 1, 1955, CN y ORGANO.
Misa N° 2, 1957, CN y ORGANO.
Stabat Mater, 1958, CN y ORGANO.
María en la Metáfora del Agua, 1958, CN y ORGANO.
Aurea Luce, motete, 1958, VOCES BLANCAS.
Jubileus Salvatori, cantata, 1958, CN y ORGANO.
Ave Praeclara, 1960, CM.
Misa N° 3, Duodecimi Tonorum, 1961, CN y ORGANO.
No Lloréis mis Ojos, villancico, 1961, CN y ORGANO.
Tota Pulchra, motete, 1962, VOCES BLANCAS.
Beata Dei Genetrix, motete, 1963, CN, FLAUTA Y CLAVES.
Misa N° 4, 1964, CN.
Misa N° 5, 1965, CN y ORGANO.

* *Misa al Espíritu Santo*, CN y ORGANO.

CC

El Azotador, cantata, 1955, CN y ORQUESTA.
Se Nos Ha Ido la Tarde, 1962, CM.
Venida es Vida, 1962, CMas y PIANO, {XIV FMN}
Cedro y Caoba, 1966, CMas.

REFERENCIA: REVISTA "PLURAL" # 76, SEGUNDA EPOCA, enero, 1978.

 -RISCO CORTES, RICARDO (Ciudad de Panamá 1960-
 radicado en México desde 1981.

CC

Reversible, estr. 1989, (Octavio Paz), CM, estr. Festival Alicia Urreta de Jóvenes Compositores.

 -SALAZAR, ADOLFO (Madrid, España 1890. México D.F. 1958) radicado en México desde 1939.

CC

* *Cuatro Letrillas de Cervantes*, 1947, CM, Ed. MM.
Del Rosal Vengo, CM, [GRAB].

 -SANZ QUIROZ, ROCIO (San José de Costa Rica, CR. 1934-México D.F. 1993)
 radicada en México desde 1954.

CR

* *Cinco villancicos*, (Sor Juana), CM, Ed. Liga de Compositores.

- * *Sucedió en Belén*, (Sor Juana), CM, (E de M).
 CC
Dos Corales, 1958, CM.
Cantata, 1971, SOL -Bar- CORO Y BANDA. 50 Aniversario de la
 Independencia de Costa Rica.

-TAPIA COLMAN, SIMON (Aguarón, Zaragoza, España 1906-México D.F. 1993)
 radicado en México desde 1939.

CC

- * *Aléluya*, (R.Darío), CM, ms, en archiv. part.
 * *Canta Jalisco*, (pop.), CM, ms, en archiv. part.
 * *Cantar del Yaqui*, (folk.), CM, ms, en archiv. part.
 * *Caso*, (R. Darío), CM, ms, en archiv. part.
 * *Fantasia Serí*, (folk.), CM, ms, en archiv. part.
 * *Humanidad*, (E.Delmar), CM, ms, en archiv. part.
 * *Jota Aragonesa*, (folk.), CM, ms, en archiv. part.
 * *Ocairi, Ocairá*, (folk.), CM, ms, en archiv. part.
 * *El Palmero*, (pop.), CM, ms, en archiv. part.
 * *Rapsodia Asturiana*, (folk.), CM, en archiv. part.
 * *Rapsodia Mexicana*, (folk.), CM, en archiv. part.

REFERENCIA: PROFR. BENJAMIN ALVAREZ.

-TELLO, AURELIO (Cerro de Pasco, Perú 1951-
 radicado en México desde 1982.

CC

Epitafio para un Guerrillero, CORO HABLADO Y 4 GRUPOS DE PERC., [GRAB].
 Estr. IV Festival Internacional de Música Nueva.
Nekros, CORO HABLADO.
Poema Nueve, 1987, (Eielson), CM, Estr. X Festival Internacional de Música Nueva.
Trifábula, CM, estr. VIII Foro Internacional de Música Nueva en 1982.

-ZUBELDIA, EMILIANA DE (Arnáiz, Navarra, España ?-Hermosillo, Son 1987)

CR

Misa de la Asunción.

"numerosas obras corales a cappella" (STC).

DISCOGRAFIA.-

abreviaturas:

s/d= sin datos.

s/f= sin fecha.

Alvarez del Toro.- *Ozomatli*. Voces Solistas, Sección de Metales de la Orquesta Filarmónica de la Cd. de México, H. Valle, G. Jiménez y A. Reyes, percusionistas, dir. F. Alvarez del Toro. DISCOS PUEBLO DP. 1600, AÑO 1982.

Bernal Jiménez.- *Aleluya, El Emplazado, Nochebuena*, villancicos. Coro de Solistas, Juan Bosco Carrero, órgano, dir. Juan D. Tercero. CLAVE LP.12, AÑO 1989.

_____.- *Juquetes*, suite coral. Coro de Cámara de Bellas Artes, dir. Jesús Macías. PCS.10017, AÑO 1987.

_____.- *Kalenda de Navidad*. [además *Belen es Girasol, Sonata de Navidad, Díptico*, de Bernal (arreglos), *Signum Magnum* de Paqellia y *Precioso Niño* (arreglo)]. Coros de las Preparatorias 1, 7 y 8, Orquesta de la Escuela Nacional Preparatoria, dir. Uberto Zanolli. MA 684, AÑO 1987.

_____.- *Kalenda de Navidad*. [además música de Monteverdi, Gastoldi y Guerrero]. Micrópera de México, Víctor Urbán, órgano, dir. Fernando Lozano. HMG, AÑO 1970.

_____.- *Sinfonía Hidalgo*. Coral Moreliana "Ignacio Mier Arriga", Coro del Conservatorio de las Rosas, Coro Polifónico "Miguel Bernal Jiménez" (J.J. Carreño y Tarcisio Medina, dir.), Orquesta Sifónica del Festival, dir. Fernando Lozano. 1ER FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA MORELIA MICH., VOL. III, INBA-SACM, AÑO 1989.

_____.- *Te Deum Jubilar* y Gloria de la *Misa Aeternae Trinitatis*, [además, el ballet *El Chueco*]. Niños Cantores de Morelia, Coro del Conservatorio de las Rosas, Coro Polifónico "Miguel Bernal Jiménez" dir. J.J. Carreño y Salvador Nava. 1ER FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA MORELIA MICH., VOL. II, INBA-SACM, AÑO 1989.

Cárdenas.- *Dos Motteti para el Día de Pentecostés*. Coro de Cámara de Bellas Artes, dir. Rufino Montero. Grab. en vivo IV FMN, CINTA CENIDIM, AÑO 1984.

Carrillo.- *Misa a S.S. Juan XXIII*. Corales-Des-Professeurs de Musique de la Ville de Paris, dir. Robert Blot. PHILIPS ESTERO. JC 003, s/f.

Catán.- *Cantata*. Sin datos. CINTA CENIDIM.

Chávez.- *Danza a Centéotl de Los Cuatro Soles, y La Paloma Azul*. [además, *Danza del Venado de Sandil*]. Orquesta Mexicana, dir. Carlos Chávez. COLUMBIA DCL-98.LP, s/f.

_____.- *Nonatzin*. Coro de Cámara de Bellas Artes, dir. Rufino Montero. Grabación en vivo IV FMN. CINTA CENIDIM, AÑO 1984.

_____.- *El Sol*, corrido mexicano, [además, *Redes de Revueltas y Huapanço de Moncayo*]. Coro (dir. Luis Berber) y Orquesta de la Universidad, dir. Eduardo Mata. VVMN-7/225/226, AÑO 1974.

Delgado.- *Dies Irae*. Josef Olechovsky (?) piano, Coro de Cámara de Bellas Artes, dir. Rufino Montero. Grabación en vivo IV FMN. CINTA CENIDIM, AÑO 1984.

Elias, A.de- *Recordare Virgo Mater Dei y A un Ruiseñor*. Coro de Cámara de Bellas Artes, dir. Jesús Macías. PCS.10017, AÑO 1987.

Elias, M.J.de- *Expresiones Fugitivas*. Coro de Cámara de Bellas Artes, dir. Jesús Macías. PCS.10017, AÑO 1987.

Elizondo.- *Homenaje a Hidalgo*. s/d. Grabación Radio UNAM. [C-831].

Enríquez.- *Cantata a Juárez*, [además, *Interminado Sueño, Díptico III, Manantial de Soles, Recordando a Juan de Lienas* todas de Enríquez]. Coro A.M.E.N (dir. Federico Silva) y Orquesta Filarmónica del Bajío, dir. Sergio Cárdenas. INBA-SACM PCD 10152, AÑO 1991.

Garnica.- *Triqueñita de los altos*. Coro A.M.R.M., dir. Juan D. Tercero. DISCOS EISPERIA, L1 17-03-5, L2 17-03-6.

Galindo.- *Cantata a la Patria*. s/d. CINTA CENIDIM.

Galindo.- *Me Gustas Cuando Callas*. Coro de la UNAM, dir. José Luis González. VV MN-24/UNAM/347-348, AÑO 1986.

González, J.L.- *Homenaje a Schubert*. Alfredo Zamora, piano, Coro de la UNAM, dir. José Luis González. VV MN-24/UNAM/347-348, AÑO 1986.

Halffter.- *Pregón para una Pascua Pobre*. [además, *Asociaciones de G. Muench*], Coro y Orquesta de la Universidad, dir. Eduardo Mata. RCA-VICTOR. MRS-004, AÑO 1971.

_____.-*Tres Epitafios*. Coro de Madrigalistas, dir. Luis Sandi. MUSART-MCD 3026. s/f.

_____.-*Tres Epitafios*. Coro de Cámara de Bellas Artes, dir. Jesús Macías. PCS.10017, AÑO 1987.

Ibarra.- *Cantatas I, III, IV, V y VI; y Romancillo*. s/d. CINTA CENIDIM.

Jiménez Mabarak.- *Amanecía en el Naranjel*. Coro de la UNAM, dir. José Luis González. VV MN-24/UNAM/347-348, AÑO 1986.

Kuri-Aldana, M.- *Cantares para Una Niña Muerta*. Coro de la UNAM, dir. José Luis González. VV MN-24/UNAM/347-348, AÑO 1986.

Márquez.- *Canto Claro*. Coro de Cámara de Bellas Artes, dir. Jesús Macías. PCS.10017, AÑO 1987.

Medina, R.- *Cánticos para antes del alba*. Coro de Cámara de Bellas Artes, dir. Rufino Montero. Grabación en vivo IV FMN. CINTA CENIDIM, AÑO 1984.

Mejía, E.- *Balada mexicana*. [incluye arreglos corales de Juan D.Tercero]. Coro A.M.R.M., dir. Juan D. Tercero. DISCO EISPERIA, L1 17-03-5, L2 17-03-6, s/f.

Miranda, M.D.- *O Domine Jesuchriste*. Coro de Madrigalistas, dir. Luis Sandi. MUSART-MCD 3026, s/f.

Moncayo.- *Canción del Mar*. Coro de la UNAM, dir. José Luis González. VV MN-24/UNAM/347-348, AÑO 1986.

Moreno.- *Estos mis Cabellos Madre y Cortar Me Puede el Hado*. Coro de Cámara de Bellas Artes, dir. Jesús Macías. PCS.10017, AÑO 1987.

Paredes.- *Fuegos de San Juan*. Ensayo de la Guildhall School of Music, dir. Buxton Orr. Grabación Particular, s/f.

Paz.- *Cantar*. Coro de Cámara de Bellas Artes, dir. Rufino Montero. Grabación en vivo IV FMN. CINTA CENIDIM, AÑO 1984.

Ponce.- *Pasas por el Abismo*. Coro de la UNAM, dir. José Luis González. VV MN-24/UNAM/347-348, AÑO 1986.

Ramírez, R.- *Lauda*. Josef Olechovsky, piano, Raymundo Robles, corno, Coro de Cámara de Bellas Artes, dir. Rufino Montero. Grabación en vivo IV FMN. CINTA CENIDIM, AÑO 1984.

Salazar.- *Del Rosa! Vengo*. Coro de Madrigalistas, dir. Luis Sandi. MUSART-MCD 3026, s/f.

Sandi.- *Las Troyanas*, [además Cuarteto Virreinal de Bernal J. y Sonata N° 1 de Halffter]. Coro de Madrigalistas, Conjunto Instrumental, dir. Luis Sandi. COMPAS. MMC-1, s/f.

Tello, A.- *Epitafio para un Guerrillero*. Conjunto de Percusiones coordinado por Homero Valle, Coro de Cámara de Bellas Artes, dir. Rufino Montero. Grabación en vivo IV FMN. CINTA CENIDIM, AÑO 1984.

Tercero.- *Ave María, Domine Quando Veneris*. Sociedad Coral Juan D. Tercero, órgano Rodrigo Treviño, dir. Carlos Pimentel. *Niña de la Blanca Enagua, Cautivo un Gorrión Estaba y Umbra*. flauta (?), piano (?), Octeto Vocal Juan D. Tercero, dir. Jorge Medina. CLAVE LP 0-12 (CA), AÑO 1989.

_____.- *Cautivo un Gorrión Estaba y Niña de la Blanca Enagua*. Carlos Santos, oboe, Coro de la UNAM, dir. José Luis González. VV MN-24/UNAM/347-348, AÑO 1986.

Tort.- *La Música y el Niño*. Coro Infantil de la ENM, Niños Cantores de Puebla (dir. Felipe Ledesma), Orquesta de Percusiones de la ENM. dir. César Tort. VV MN/5/UNAM7185-186/, AÑO 1971.

Tort.- *La Música y el Niño*. Vol. II. VV MN/15.

Vázquez, L.- *Donde habité el olvido*. piano (?), Coro de Cámara de Bellas Artes, dir. Rufino Montero. Grabación en vivo IV FMN. [INCOMPLETA], CINTA CENIDIM, AÑO 1984.

Velázquez, L.- *Tres Poemas Breves*. Coro de la UNAM, dir. José Luis González. VV MN-24/UNAM/347-348, AÑO 1986.

_____.- *Tres Poemas Breves*. Coro de Madrigalistas, dir. Luis Sandi. MUSART-MCD 3026, s/f.

Villaseñor.- *Navidad y Otros Tiempos*. [¡Gloria! ¡Gloria!, *Todo está en silencio, Mira niño, A Belén, Aleluya de Navidad, Cántico al Espíritu Santo, Tú eres la exaltación*]. Inés Reyes, soprano, José Guadalupe Reyes, tenor, R. Fraire, bajo, Roberto Oropeza, órgano, Coro del Instituto de Liturgia, Música Arte "Cardenal Miranda", Grupo Instrumental del SUTM, Narrador y Director, Presbítero Xavier González. MA 546, AÑO 1984.

BIBLIOGRAFIA.-

- ADOMIAN, LAN *La voluntad de crear*, tomo i, (Mario Lavista, coordinador), México, UNAM, textos de Humanidades/24, 1980.
- _____, *La voluntad de crear*, tomo ii, (Mario Lavista, coordinador), México, UNAM, textos de Humanidades/31, 1981.
- ALCARAZ, JOSE ANTONIO *...En una Música Estelar*, México, CENIDIM, Ensayos/5, 1987.
- _____, *La música de Rodolfo Halffter*, México, UNAM, Cuadernos de Música, nueva serie 4, 1977.
- _____, *La obra de José Pablo Moncayo*, México, UNAM, Cuadernos de Música, nueva serie 2, 1975.
- ALVAREZ, JOSE ROGELIO (dir.) *Enciclopedia de México*, tomos i a xii, México, Editora Mexicana, 1978.
- ALVAREZ CORAL, JUAN *Compositores mexicanos, 32 biografías ilustradas*, México, Edamex, 1971.
- BAQUEIRO FOSTER, GERONIMO *Historia de la Música en México/iii, tomo i, La Música en el Periodo Independiente*, México, SEP, 1964.
- BERNAL JIMENEZ, MIGUEL *La Disciplina Coral*, México, Escuela Superior de Música Sagrada de Morelia 1947.
- CAMPA, GUSTAVO E. *Escritos y Composiciones Musicales*, (Prólogo de Manuel M. Ponce), México, cultura, 1917.
- CARRILLO, JULIAN *Sistema General de Escritura Musical*, México, Sonido 13, 1957.
- CASTELLANOS, PABLO *Manuel M. Ponce*, (Recopilación y revisión de Paolo Mello), México, UNAM, textos de Humanidades/32, 1982.
- CHAVEZ, CARLOS *Epistolario Selecto*, (Selección, introducción y notas de Gloria Carmona), México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

- DIAZ DU-POND, CARLOS *La Opera en México de 1924 a 1984*, México, UNAM, Cuadernos de Historia del Arte/42, 1986 (2a edición).
- DULZTIN, SUSANA (rec.) *La Educación Musical Infantil en México*, México, INBA, 1997.
- _____, (rec.) *Historia Social de la Educación Artística en México* (Notas y Documentos), México, INBA, 1981.
- ESTRADA, JESUS *Música y Músicos de la Epoca Virreinal México*, SEP, Sep-Setentas/95, 1973.
- ESTRADA, JULIO (ed.) *La Música de México I*, Historia, tomos i a v, México, UNAM, 1984.
- _____, *La Música de México II*, Guía Bibliográfica, (preparada por Sylvana Young O.) México, UNAM, 1984.
- _____, *La Música de México III*, Antología, tomos i y ii, México, UNAM, 1987.
- _____, *La Música de México III*, Antología, tomos iii y iv, México, UNAM, 1988.
- GARCIA MORILLO, ROBERTO *Carlos Chávez, vida y obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- GONZALEZ, M.A. y SAAVEDRA, L *Música Mexicana Contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, Sep-Ochentas/47, 1982.
- GRIAL, HUGO DEL *Músicos Mexicanos*, México, Diana, 1977 7a. edición).
- HERRERA ZAPIEN, TARSICIO *El triunfo sobre una estrella, anecdotario de Manuel M. Ponce*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1992.
- HILLER, ALFRED *Carlos Jiménez Mabarak, Catálogo de sus obras*, Austria, Verlaq, ca. 1983.
- LAVISTA, MARIO *Textos en torno a su música*, (prólogo y compilación Luis Jaime Cortéz), México, CENIDIM, Ensayos/6, 1988.
- LOPEZ VELARDE, RAMON *Poesías Completas, El Minutero, Don de Febrero*, (prólogo de Margarita Villaseñor), México, PROMEXA, 1979.

- MALMSTROM, DAN *Introducción a la Música Mexicana del Siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios/263, 1977.
- MENDOZA, VICENTE T. *Lírica Infantil Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (1a reimpresión).
- MONCADA GARCIA, FRANCISCO *Pequeñas biografías de Grandes Músicos mexicanos*, México, Framong, 1966.
- MORALES, SALVADOR *La Música Mexicana*, México, Universo México, 1981.
- MORENO RIVAS, YOLANDA *Historia de la Música Popular Mexicana*, México, Patra-CNCA, 1989 (1a edición, 2a corregida y aumentada).
- _____ *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- OLVERA G., RAFAEL *Tratamiento orquestal en la obra de ocho compositores mexicanos del siglo XX*, tesis de licenciatura en composición, México, UNAM, 1987.
- ORTA V., GUILLERMO *Breve Historia de la Música en México*, México, Manuel Porrúa, 1970.
- OTERO, CORAZON *Manuel M. Ponce y la Guitarra*, México, FONAPAS, 1981.
- PALENCIA, HECTOR *Músicos de Durango*, México, Ediciones del Magisterio, 1966.
- PULIDO GRANATA, RAMON *La Tradición Operística en la Ciudad de México (siglo XIX)*, México, SEP, Cuadernos de Lectura Popular/267, 1970.
- _____ *La Tradición Operística en la Ciudad de México, 1900-1911*, México, UNAM, 1981.
- RANDEL, DON MICHAEL *Diccionario Harvard de la Música*, México, Diana, 1989 (2a impresión).
- REVUELTAS, SILVESTRE *Cartas Intimas y Escritos*, México, Fondo de Cultura Económica, Sep-Ochentas/19, 1982.
- _____ *Epistolario*, (recopilación de Juan Alvarez Coral), México, UNAM, 1974.

- _____,
 ROLON, MARIALUISA *Por él mismo, (recopilación de Rosaura Revueltas), México, ERA, 1989.*
Testimonio sobre José Rolón, México, UNAM, Cuadernos de Música/3, 1969.
- ROMERO, JESUS *Durango en la Evolución Musical de México, México, Guión de América, 1949.*
- SALDIVAR, GABRIEL *Historia de la Música en México, México, Gernika-SEP, 1987.*
- SCHOLES, PERCY A. (ed.) *Diccionario Oxford de la Música, tomos i y ii, España, Edhasa-Hermes-Sudamericana, 1984 (2a edición).*
- TAPIA COLMAN, SIMON *Música y músicos en México, México, Panorama, 1992 (1a reimpresión-edición aumentada).*
- TELLO, AURELIO *Salvador Contreras, vida y obra, México, CENIDIM, Ensayos/5, 1987.*
- TORT, CESAR *Educación Musical en el Jardín de Niños, (instructivo para el maestro), México, UNAM, 1978.*
- _____, *Educación Musical en el Primer año de Primaria, (instructivo para el maestro), México, UNAM, 1975.*
- _____, *Educación Musical en las Primarias 2º Grado, (instructivo para el maestro), México, UNAM, 1982.*
- _____, *El Coro y la Orquesta Escolares 3º y 4º Grado, (instructivo para el maestro), México, UNAM, 1988.*
- HEMEROGRAFIA.-
- ALCARAZ, JOSE ANTONIO *Proceso N°s: 2, 3, 12, 21, 28, 46, 51, 53, 55, 57, 67, 71, 88, 90, 105, 111, 121, 127, 174, 220, 221, 249, 250, 268, 279, 280, 286, 290, 292, 294, 307, 309, 310, 311, 312, 321, 332, 337, 338, 339, 364, 379, 381, 408, 466, 488, 524, 566, 634, 642, 643 y 661.*
- CARMONA, GLORIA *"En los 80 años de Luis Sandi" en Pauta N° 16, 1985.*

- CARRERA, MAURICIO "Alicia Urreta: Memoración, entrevista a José Antonio Alcaraz" en *Los Universitarios*, marzo, 1987.
- CHAVEZ, CARLOS "Blas Galindo" en *Nuestra Música* N° 1, 1946.
- DEL RIO, ALFONSO "El Coro de Madrigalistas" en *Nuestra Música* N° 12, 1948.
- FRISCH, UWE "La cosmogonía sonora de Gerhart Muench" en *Plural* N° 76, 1978.
- _____ "La obra musical de Leonardo Velázquez" en *Plural* N° 98, 1979.
- GARCIA, R. Y RUIZ, X. "Entrevista a Blas Galindo" en *Pauta* N° 41, 1992.
- LONGI, ANA MARIA "Apoya el STUNAM al Coro" en *El Excelsior*, 26 de agosto de 1993.
- MEIEROVICH, CLARA "Jacobo Kostakowsky. Apuntes para conocer a un músico olvidado" en *Heterofonía* N° 82, 1983.
- NAVARRO, ANTONIO "Los jóvenes compositores mexicanos" en *Pauta* N° 4, 1982.
- PARKER, ROBERT L. "Chávez, los últimos 20 años" en *Pauta* N° 4, 1982.
- RAMIREZ R., FELIPE "Juan D. Tercero. Decesit Vita" en *Boletín CENIDIM* N° 8, 1987.

NOTAS DE PROGRAMAS.-

- BRENNAN, JUAN ARTURO Tercer Festival del Centro Histórico de la Cd. de México, marzo 25 y 28 de 1987.
- BUSTILLO, CARLOS OFUNAM, octubre 30 y noviembre 1° de 1981.
- SORIANO BUENO, ALVARO OFCM, 5 y 7 de diciembre de 1986.
- TELLO, AURELIO 14 Foro Internacional de Música Nueva, programa xi, 1992.
- _____ 15 Foro Internacional de Música Nueva, programa del 28 de mayo de 1993.

SIN DATOS:

4° Foro Internacional de Música Nueva, mayo 1982.

9° Foro Internacional de Música Nueva, programa xviii, 23 de mayo 1987.

11° Foro Internacional de Música Nueva, programa viii, 22 de mayo 1989.

1er Festival Alicia Urreta. Noviembre-Diciembre 1989.

la Muestra de Becarios 1989-1990. Marzo 1991.

Orquesta Sinfónica Nacional. 1985, 15 y 17 de noviembre.

Orquesta Sinfónica Nacional, 1986, primera temporada, programa iii, febrero 14 y 16.

DOCUMENTOS.-

Expedientes de los siguientes compositores: Miguel Bernal Jiménez, Alfonso de Elías, Manuel de Elías, Manuel Enríquez, Blas Galindo, Candelario Huizar, y José Pomar, en CENIDIM.