



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Las músicas de los *Cuadernos*

Autor: Nava L., Fernando

Forma sugerida de citar: Nava, F. (1995). Las músicas de los *Cuadernos*. *Cuadernos Americanos*, 2(50), 202-221.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año IX, núm. 50, (marzo-abril de 1995)

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CCBY-NC-ND 4.0Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

LAS MÚSICAS DE LOS CUADERNOS

Por *Fernando* NAVA L.
EL COLEGIO DE MÉXICO

A mis padres

LOS CUADERNOS AMERICANOS fueron algo totalmente familiar en nuestra casa; mi padre inició su ininterrumpida suscripción precisamente el año en que yo nací. Claro que siendo niño, como seguramente ocurrió en otros casos, lo que únicamente me atraía de la revista eran sus lomos de colores. Paladeaban mis ojos aquellos tintes, desinteresados por completo del mundo impreso entre aquellas ondulaciones azules, rojas, amarillas, verdes, anaranjadas... Al asirme de mi vocación, trascendí aquella policromía. Consciente de que no se trataba de una publicación especializada en música, encontré ahí, sorprendentemente, no sólo recuentos históricos, descripciones y análisis de los más variados procesos musicales, sino incluso pentagramas (cosas que le faltan a algunas revistas, si no especializadas, sí reconocidas como "de arte"). Me vi pues, frente a algo que hacía más que informarme. En efecto, los *Cuadernos* ampliaban mi visión al brindarme no sólo una sino varias clases de música, lo cual también encendía mi sensibilidad y me motivaba a comprender; incluso me transformó cierto esquema personal, al leer —sobre Casals— cómo podía ser la personalidad de un músico (tan distinta a la posición de muchos que así se autonoman, a los cuales tuve que acercarme por razones escolares). También, desde su lectura, afiancé mi lazo con Iberoamérica y me sentí más orgulloso de ser parte de este continente.

Por su parte, la intención de este trabajo es mencionar la contribución de los *Cuadernos* a la reflexión musical. No es una valoración de cada uno de los artículos, ni debe entenderse que el que suscribe comulgue con todos los puntos de vista propios de los textos. Con las limitantes naturales, se hace una simple reseña de su contenido, valorándose, sí, todo el aporte en conjunto. El carácter de cada entrada es muy variado: hay monografías, reseñas y avances de

capítulos de libros, entre otros. Cuando el nexo con la música así lo justifica, se revisan otras vertientes artísticas. Lo más frecuente son los maridajes con la danza y la literatura; pero también hay otros enlaces, como con el teatro y la arquitectura. El acomodo de materias intenta seguir un epicentro: primero la casa, después la región latinoamericana, en seguida nuestro continente, y así hasta llegar a la redondez; en lo posible, se camina del antes al ahora.

* * *

Acerca de las músicas de México, Samuel Martí se ocupa de las existentes en la etapa anterior a la conquista. Su primer texto es “Flautilla de la penitencia. Fiesta grande de Tezcatlipoca” (núm. 6, 1953, pp. 147-157). En él comenta el hallazgo colectivo de dos “flautillas mui agudas”, las que supone asociadas al culto azteca a Tezcatlipoca. Organológicamente, opina que ese tipo de instrumento pertenece a una cultura muy desarrollada, anterior a la azteca. Además de algunas ilustraciones, proporciona una transcripción musical de un son, en el cual un solo músico toca simultáneamente un tamborcillo y una pequeña flauta. Martí opina que las características de dicho aerófono —invocación, recogimiento y tesitura aguda— comprueban su antigüedad o posible relación con la música de las flautillas de Tezcatlipoca. Luego, Martí comienza el escrito “Música precortesiana” (núm. 6, 1954, pp. 149-155) con su protesta constante por el desinterés científico hacia esta música, y critica a los musicólogos, como Sachs, que emiten juicios ínfimos sobre la música aborígen americana. El artículo, bien ilustrado, compila información musical procedente de fuentes del siglo xvi. Los datos extraídos son puestos en relación con tradiciones étnicas actuales, señalando que dichas manifestaciones forman parte del patrimonio cultural inalienable de los grupos indígenas. Habla de la aculturación de la música aborígen, aclarando que lo que debemos indagar al estudiar la música indígena es la “esencia o carácter indígena... y no sus similitudes con la música europea”. Ofrece una clasificación de la música precortesiana en diez categorías, y menciona diez características musicales de origen indígena. Otra de sus contribuciones es “Notable instrumental prehispánico” (núm. 1, 1966, pp. 155-165). En ésta, Martí se explaya en el desarrollo de los aerófonos, ya que se emplearon todos los tipos de embocadura conocidos y se hicieron instrumentos que producían escalas de tonos, semitonos y microtonos —como los del “Sonido 13”

de Carrillo—, alcanzando la cúspide con la construcción de flautas múltiples. Reporta que se han descubierto aquí instrumentos no encontrados en otras culturas. Por su parte, la variedad de aerófonos encontrados indica que la música indígena tenía —y sigue teniendo, acota Martí— un carácter esencialmente melódico. Cuestiona las conjeturas que atribuyen origen asiático o europeo a los instrumentos indígenas y rechaza la idea de que la escala pentátona haya sido la única empleada. Vincula la música precortesiana con sus remanentes actuales y reclama un estudio arqueológico sistemático, al que habrá que incorporar las investigaciones sobre los cantares en náhuatl y las recopilaciones de las supervivencias de la música indígena.

El libro *Instrumentos musicales precortesianos*, del mismo Martí, tuvo aquí dos reseñas. De su primera edición, César Lizardi Ramos escribe “La música precortesiana” (núm. 1, 1956, pp. 193-203); la segunda edición mereció de José Corona Núñez otra reseña, titulada, igual que la obra, “Instrumentos musicales precortesianos” (núm. 3, 1969, pp. 156-159). Ambas reproducen ilustraciones del libro. En la primera viene el propósito de Martí: vindicar la música precolombina. Se destaca la técnica científica empleada por él, así como algunas de sus conclusiones. Debido a los aportes del libro, reconoce Lizardi Ramos, ha aumentado el conocimiento de los antiguos instrumentos mexicanos. Es elogiado el capítulo “Instrumentos indígenas actuales de origen precortesiano”; se exponen también las diferencias que trazó Martí entre las tradiciones musicales indígenas y las europeas. La segunda reseña coloca la obra entre las lecturas obligadas, para acabar con la enorme ignorancia sobre la materia. Elogiosa como la anterior, subraya la presente revisión que no es este trabajo el de un simple arqueólogo, sino de un gran técnico de la acústica y conocedor de la historia de los instrumentos musicales.

Las antiguas artes quinéticas también recibieron atención de Martí. En su escrito “Danza precortesiana” (núm. 5, 1959, pp. 129-151), el autor cita un buen número de fuentes coloniales sobre el tema. Traza un contraste de carácter en la danza, señalando dos conjuntos: el primero, las danzas de grupos periféricos o aislados como huicholes, yaquis, coras y nahuas del centro de la República; y el segundo las danzas de origen maya, distintas de las primeras por su misticismo, simbolismo y técnica depurada. Establece analogías entre las tradiciones antigua y actual, comentando que, a pesar de ciertos cambios, es posible reconocer antiguas permanencias. El

artículo, bien ilustrado, termina señalando que el estudio del material antiguo, confrontado con las danzas actuales, debe servir a la creación de una auténtica danza mexicana.

Alusivo a la música de la época colonial es el escrito “Los Villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz”, de Darío Puccini (núm. 5, 1965, pp. 223-252), ensayo literario sobre un género destinado al canto, muy socorrido por la poetisa (es la cuarta parte de su obra). Se subraya que es plausible atribuir a sor Juana la estructuración del “Villancico para Maitines”, y que gracias a ella, tal forma adopta la fisonomía de operetas autónomas. También se consignan las indicaciones musicales empleadas, relativas a las diversas voces y partes corales, y que son ahora valiosas claves para conocer la música de aquellos años. El ya citado Martí escribe, sobre el mismo periodo, “Música colonial profana” (núm. 1, 1970, pp. 99-109). En ese artículo comenta el manuscrito *Hague*, procedente de Chalco, que consta de dos colecciones de música “cultura” mexicana, elaborado entre 1772 y 1829. Se reproducen algunos pentagramas del documento.

Luis Cardoza y Aragón escribe “Flor y misterio de la danza. Carnaval de Huejotzingo” (núm. 1, 1942, pp. 207-216), texto relativo a una expresión popular actual. Sin particularizar en la música de la fiesta, Cardoza interpreta la religiosidad indígena, en cuya celebración hay rastros de los carnavales de la Grecia y Roma antiguas, así como fuertes remanencias del antiguo Anáhuac —“Huitzilopochtli le da sabor al Carnaval”, dice—, a lo que se añade lo reciente, como el *swing* de los negros de Chicago.

Nuevamente Martí escribe “Netotiliztli o danzas de placer y regocijo” (núm. 4, 1967, pp. 171-174). Se trata de la reseña del inicio del Festival “Atlixcáyotl”, en 1967, impulsada por el entonces presidente municipal de Atlixco, en el estado de Puebla, asesorado por Cayuquí Estages. El autor habla del festejo como si se tratara de un auténtico “Netotiliztli” (episodio quinético-lúdico de los antiguos aztecas); relata la intervención de los participantes principales y complementa el texto con elocuentes fotografías.

El corrido, otro de los motivos actuales, está presente en el escrito de Randolph D. Pope, “El deseo de paz, un tópico del corrido de la Revolución Mexicana” (núm. 3, 1971, pp. 155-176). “La intención del artículo —dice el autor— es observar un sentimiento, el deseo de paz, cómo se ha expresado en el género y reconocer sus motivaciones, actitudes, vocabulario y consecuencias”. Es una aproximación literaria que no se ocupa de la parte melódica del

género, aunque Pope advierte que el corrido se concreta en música, buscando la voz y la compañía de la guitarra. El tema aparece de nuevo en el escrito "La mujer traidora: arquetipo estructurante en el corrido", de María Herrera-Sobek (núm. 2, 1981, pp. 230-242). Este ensayo también deja de lado la música para desarrollarse sobre tal imagen femenina en el plano meramente literario de los corridos de héroes mexicanos.

Otros dos escritos se ocupan de la modalidad popular cantada actual de otro clásico de los géneros hispanos, la décima. Socorro Perea, en "Valonas y décimas potosinas de los Pares de Francia" (núm. 6, 1980, pp. 145-166), nos relata que dicha forma se continúa cantando, componiendo e improvisando en el campo mexicano, como en San Luis Potosí. Describe literaria y musicalmente las dos modalidades de décima que ahí se practican, así como el conjunto musical acompañante. Proporciona una colección de textos y cita el disco donde grabó ejemplos selectos del género. La obra de José Durand, "Los Doce Pares en la poesía popular mexicana" (núm. 6, 1980, pp. 167-191), no trata de música, pero sí comenta que el tema medieval de los espadaños pertenece al repertorio usado en desafíos de cantores. Advierte su aparente independencia con respecto a las representaciones de "Moros y cristianos" y con-signa ejemplos —en varias formas estróficas— de Nuevo México, Veracruz, Tabasco y San Luis Potosí.

Más lírica popular se halla referida en el escrito de Stella Lozano, "Fragmentación musical en la novela *La región más transparente* de Carlos Fuentes" (núm. 6, 1979, pp. 215-233). Se señala la innovación estilística de Fuentes, de intercalar versos de canciones populares en la narración, siendo ese fondo musical de la literatura, quizá, parte del recurso cinematográfico de su obra. Lozano da cuatro razones por las cuales Fuentes usa tal procedimiento en su libro, agregando que el novelista también hace por poner a prueba nuestros conocimientos musicales. La autora comenta que la música es parte integral de la cultura en México y que no podía faltar en una obra tan mexicana como la referida novela, y anota que en la traducción al inglés, Fuentes añadió otras canciones más a su escrito.

La música académica está representada en el artículo "Imagen de Silvestre Revueltas y el hombre", de Juan Marinello (núm. 3, 1958, pp. 199-216). En este ensayo se cataloga al músico como el más integrado —y legendario— entre todos los creadores de su tiempo mexicano. Revueltas, dice el autor, dio a su ímpetu poderoso dos caminos: la expresión del dolor contenido y peleador de

su pueblo, y el cultivo del humorismo genuino y elocuente. Como hijo de ese dolor, vivió trenzado con su pueblo, entre el cual estaba su trabajo. Marinello escribe que nunca le vio tan animoso y juvenil, tan hundido en su radical ambiente, como en un primero de mayo en que el compositor, al inicio de un desfile, ensayaba con la gente las canciones revolucionarias escritas el día anterior, con tan alegre conciencia de que devolvía a la masa el tesoro de sugerencias y atisbos, de ímpetu y voluntad con que había alimentado lo mejor de su obra. Señala que el mexicanismo de su música es un logro histórico, pues ninguna síntesis es tan espontánea ni logra como sus creaciones infundir el legítimo tono nacional en cauces de universal anchura.

Dentro de lo que puede interpretarse como una "expansión" al norte, Paulo de Carvalho-Neto nos ofrece en "Antiguas fuentes mexicanas que interesan al estudio del folklore chicano" (núm. 6, 1983, pp. 144-159) algunas bases para la elaboración de un *Manual del folklore chicano*. Relativas a la música son la obra de Sahagún (que cita instrumentos musicales, 260 días de fiestas móviles etc.), un texto de Francisco A. Flores, 1886 (que relata danzas en la Villa de Guadalupe y en los paseos de La Viga y Bucareli), algunos títulos en inglés, incluida la obra de Calderón de la Barca y otras fuentes de interés secundario y unas más de carácter optativo.

De nuestras tradiciones del sur tenemos "Teatro y danza, artes comunales en la vida maya del siglo XVI", de Leopoldo Peniche Vallado (núm. 2, 1980, pp. 117-124), que es una especie de reseña de *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*, libro de René Acuña. En dicha obra se presentan los resultados de una "arqueología verbal" realizada en vocabularios mayas, proporcionando un glosario relativo a los juegos escénicos, teatro y danza ceremoniales, con su música, instrumentos, ritmos etc. Pero al lado de los elogios que Peniche hace del trabajo de Acuña, señala que éste omitió citar "Los Cantares de Dzitbalché", que son una prueba más de la calidad de arte comunal que tuvo la danza entre los mayas. Rafael Girard en "Una obra maestra del teatro maya" (núm. 6, 1947, pp. 157-188), nos brinda una excelente descripción, complementada gráficamente, de la "Historia", drama dancístico-musical chortí, de Guatemala, último reducto de la teatralización de la parte mítica del *Popol Vuh*. A pesar de que es poco lo que el texto toca de música, se consignan interesantes datos; por ejemplo, de los instrumentos que se ejecutan, pito y tambor vertical, se señala que el drama ofrece el origen mítico del tambor, y que éstos se depositan junto con los trajes de los danzantes en casa del mayordomo.

Habla también de la función de la sonaja que traen unos de los personajes y señala que a cada una de las partes de la "Historia", le corresponde su música especial. Peniche subraya la importancia del drama por la coincidencia existente entre la tradición oral chortí y el texto quiché del *Popol Vuh*, así como con rasgos culturales huastecos. Por ello, propone que el tema en cuestión puede considerarse como la expresión actual más importante del teatro mesoamericano, tanto por su contenido como por su antigüedad, ya que es un patrimonio común de los pueblos mayas antes de su disgregación.

Determinadas músicas de algunos países sudamericanos se hacen presentes en los *Cuadernos* a través de ocho artículos. Luiz Heitor Correa de Azevedo escribe "La música en el Brasil" (núm. 3, 1947, pp. 250-273), que es una gran monografía tocante a los compositores más importantes en la evolución musical de dicho país, cuya música se ejecuta con más frecuencia. La historia va de 1500, con las primeras referencias del arte indígena, hasta la fundación en 1945 de la "Academia Brasileña de la Música", por Vila Lobos. Entre otras cosas, se comentan hipótesis del origen de las *modinhas* brasileñas, la institución conocida como "Conservatorio de Negros", así como las figuras de José Mauricio Nunes García —el primero de los grandes compositores brasileños—, Alexandre Levy —representante del movimiento en pro de la creación de un estilo musical brasileño, original, de inspiración popular—, y Népomuceno —verdadero patriarca de la música brasileña de sentido nacional. De los contemporáneos, destaca a Braga, a Velasques y a Vila Lobos, así como a sus más autorizados sucesores. También se refiere a músicos de tendencias no nacionalistas, como es Gallet y tres jóvenes más. El autor percibe un panorama artístico prometededor a partir de las entidades musicales con que contaba el Brasil de aquel entonces.

"Música popular del Brasil" es la reseña de Antonio Alatorre sobre la obra *Música popular brasileña*, de Oneyda Alvarenga (núm. 2, 1948, pp. 279-283). El libro es elogiado, considerado el primer texto en español sobre el tema y evaluado como un buen adelanto para el estudio sintético que sobre la música popular hispanoamericana se pretende realizar. Se describe el plan de la obra y es bien vista la honestidad de las hipótesis y el estilo ágil de la autora, así como su selección de material. El trabajo se ocupa de una música erigida sobre una base europea, a la que se han incorporado elementos africanos e indios (de los cuales Alvarenga ha deducido las "constantes nacionales"), lo cual hace raros los

casos de música peninsular, negra o indoamericana intactas. Y si hay casos en donde es reconocible el origen (percusiones indígenas o africanas, personajes portugueses en danzas negroides etc.), hay otro gran sector en donde las filiaciones son discutibles (como la disposición “estrofa-estribillo” del canto, el uso de ciertas escalas, entre otros); se consignan algunas causas que contribuyen a tal imprecisión. Alatorre menciona como la fusión nacional mejor lograda las “danzas dramáticas” —sin paralelos ibéricos, indígenas o africanos—; ahí se percibe la función sociorreligiosa de la música y se advierte que a veces en un solo guión musical o en una sola ceremonia se funden la superstición portuguesa, negra o indígena. Finalmente, la samba aparece como la más feliz de las síntesis brasileñas. Otra acertada reseña es la de Juan Lizcano, titulada “La *Orestiada* de Esquilo por Jean Louis Barrault y la macumba afrobrasileña” (núm. 1, 1956, pp. 204-211). Es un verdadero elogio al montaje, cuya idea tomó cuerpo después de asistir a la liturgia de la macumba, en la que Barrault encontró el espíritu que le hablaba de la Grecia ancestral y comprendió que Esquilo quería hacer alusión a ello. Comenta Lizcano cómo fueron empleados en la obra ritmos, pasos de danzas, aullidos y acompañamientos de tambores, maracas y ciertas campanillas.

De la zona andina nos llega la crónica de una fiesta en “El Corpus del Cusco” de José Uriel García (núm. 6, 1947, pp. 249-265). El texto ofrece, apoyándose en fotografías, el desenvolvimiento del festejo, aludiendo muy brevemente a la música. Dicho arte, reporta el autor, se manifiesta desde los instrumentos de viento y percusión de la época procolombina (chirimías, trompetas, bombos y tambores de las bandas indígenas), hasta las estudiantinas de arpas, violines, charangos y guitarras. La reseña de Ignacio Díaz Ruiz sobre el trabajo de Regina Harrison, *Signs, songs, and memory in the Andes: translating Quechua language and culture* (Nueva época, núm. 22, 1990, pp. 217-219), complementa nuestra información sobre la zona. En la revisión, el libro es catalogado como un admirable estudio interdisciplinario de canciones antiguas y contemporáneas, mitos y cuentos folklóricos de las comunidades de habla quechua (Perú y Ecuador), un sitio donde las canciones tienen distinta connotación en relación con el mundo occidental.

Chile se hace presente a través de dos de sus mujeres clásicas. Propio a una de ellas es el trabajo “Gabriela Mistral: espiritismo y canciones de cuna”, de Bernardo Subercaseaux S. (núm. 2, 1976, pp. 208-225). Se trata de un ensayo sobre una parte de la producción mistraliana que ella misma tuvo en gran estima, donde virtió la

escritora su cosmovisión y plasmó sus preferencias poéticas. El escrito no da información musical sobre el género, aunque sí consigna la idea que Mistral tenía sobre la filiación peninsular del género y confronta el estilo de la canción de cuna tradicional con el mistraliano. A la otra figura, Juan Armando Epple dedica el artículo "Notas sobre la cueca larga de Violeta Parra" (núm. 3, 1979, pp. 232-248), elaborado con el fin de justipreciar su rol esencial en el desarrollo y dignificación de la cultura popular chilena y, sobre todo, para definir los valores sociales y estéticos de su arte original. En él se señala el acentuado proceso de revaloración de la obra de Parra, patente en la publicación de sus obras. Se hace alusión a tres libros sobre la vida y la obra de la artista: una antología de canciones y poemas, un texto donde se destaca su doble dimensión (su recolección folklórica y su voluntad por hacer trascender tal folklore, dándole carácter de lucha social y sentido político) y otra publicación, donde se señala la relación de la artista con la poesía popular chilena y el folklore. En ésta se advierte que ella no sólo rescatará un arte marginado, sino que al actualizarlo con contenidos nuevos le devolverá su un tanto olvidado contenido social, siendo esto el legado de Violeta a la nueva canción chilena.

Sudamérica queda redondeada con el trabajo "El tango. Una nostalgia que debe morir", de José Blanco Amor (núm. 4, 1979, pp. 149-162). En este artículo se trata el origen del género, sus peripecias para ascender socialmente, así como su pasaje de música instrumental a los ensayos con letras en jerga lunfarda; y se reseña su dignificación vía Gardel —con su letrista Alfredo Le Pera—, así como los logros de Manzi, Discépolo, Piazzolla (pieza coyuntural) y su letrista Ferrer. Mas, subraya el autor, cuando nació el tango, cuando se consagró en la vida nocturna de Buenos Aires y cuando Gardel lo internacionalizó, los argentinos vivían en un país que ya no existe. Su ciudad natal rechaza hoy esa música que afloró en una época determinada, como resultado de la nostalgia de los emigrantes europeos, quienes con sus músicas primitivas lloraban su destierro. Y ésa es la nostalgia que debe morir.

Viendo las contribuciones que comprenden al continente o alguna de sus grandes regiones, leemos otra vez en nuestra revista el nombre de Samuel Martí en un artículo publicado en dos partes: "Música de las Américas" (núm. 4, 1950, pp. 244-260 y núm. 2, 1951, pp. 153-168). Esta vez el autor intenta recrear las actividades musicales de los aztecas, mayas e incas, a las cuales caracteriza y contrasta entre sí, y con manifestaciones de otros sitios,

como Venezuela y Chile. Cita las fuentes coloniales que registraron los adelantos indígenas en la materia, haciendo comparaciones con sus homólogos europeos. Señala que en América —excepto California y Panamá— hay todo tipo de tambores; habla también de varios rasgos compartidos de una zona a otra, como el uso de agua en percutores, entre otros. Anota que varios de los antiguos instrumentos musicales siguen en uso y problematiza el origen del arco musical. Ofrece una clasificación de la música aborígen americana en once tipos y se refiere a las grabaciones realizadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes con instrumentos prehispánicos originales del Museo Nacional de México, como fuentes valiosas para el estudio organológico. Como fue costumbre en Martí, incluye elocuentes ilustraciones en ambas entregas.

La vertiente popular contemporánea halla eco en Rafael Heiodoro Valle, quien escribe "Santiago en la imaginación de América" (núm. 2, 1945, pp. 150-167), consignando una serie de manifestaciones motivadas por la devoción al santo. En el subapartado "Danzas y fiestas de Santiago", dice que el mejor testimonio del culto santiaguino ha quedado en las danzas de Moros y Cristianos; refiere varias versiones, entre las que destacan la de la isla de Janitzio, en el estado de Michoacán, la de los *tastoanes* en Jalisco —única en la que Santiago es derrotado— y la propia de la región de Teotihuacan, de la que reproduce algunos textos. El artículo está ilustrado y alude también a las fiestas en Guatemala y Costa Rica. Y hace eco también en Paulo de Carvalho-Neto, que nos ofrece en "Historia del folklore de las luchas sociales en América Latina" (núm. 4, 1973, pp. 133-156), ejemplos del llamado "Folklore de protesta". Proporciona de Brasil algunas canciones de sátiras contra los negros y famosos contrapuntos entre blancos y negros. De México, refiere que la producción popular es "triste" o "picaresca"; la segunda, continúa, tiene el doble filo del deseo amoroso y del desahogo crítico del pueblo. En el caso de Argentina, alude a la eficacia de la canción y comenta que los arrullos reflejan la desigualdad social. Colombia tiene un folklore que habla del ataque de los opresores y de la defensa de los oprimidos, y señala que Venezuela canta, en décimas y coplas, la irrenunciable esperanza y la crítica de las desigualdades.

Del africanismo musical en América, los *Cuadernos* publican de Fernando Ortiz "La tragedia de los ñáñigos" (núm. 4, 1950, pp. 79-101). Además del erudito análisis del fenómeno trasplante a América de una sociedad esotérica africana con los mismos elementos y propósitos de defensa social que allende el Atlántico—

y de las comparaciones entre las versiones africana y americana, incluyendo comparaciones con ritos indígenas de Guatemala, Ortiz proporciona importantes datos musicales a lo largo de todo su ilustrado documento. Por ejemplo, se describen la indumentaria sonora, los tipos de tambores y sus rituales —la comida en el tambor *eribó*, colocado siempre en el altar, simbolizando un sobrenatural—, y los cantos de invocación. También aparece un escrito sobre “El vodú en Haití”, de Rémy Bastien (núm. 1, 1952, pp. 147-164), fenómeno que es, en opinión de los científicos, una religión popular —como tantas en el mundo—, desarrollada no sólo en Haití, sino también en Cuba, Guayana, Brasil y Estados Unidos, conservando numerosos rasgos de los ritos y creencias africanas. La música es aludida en varios momentos de la descripción, por ejemplo, al mencionar a los cantores de las ceremonias fúnebres. También se habla de los tambores sagrados, así como del bautismo de tambores nuevos, de los sitios de la ejecución de danzas, de la organización del coro y la orquesta. Y se hace referencia a la *ason*, una maraca, que es la mayor insignia de poder del sacerdote. Diez fotografías complementan el texto. Cierra este tríptico africano otro artículo de Fernando Ortiz, “La guitarra y los negros” (núm. 3, 1955, pp. 162-168). Luego de referirse a la sustitución, en el siglo xvi, de la vihuela por la guitarra —que fue desde entonces aumentando en número de cuerdas—, señala que ésta tiene en España maneras de ser tañida que concuerdan con el genio musical africano, moruno o negro: no se trata del punteo de cada una de las cuerdas, sino de azotes a todo el encordado; dicho estilo está posiblemente originado en el gusto negroide por la músicaailable. El autor habla de su paralelo en América —el *rasgueo criollo*, que es percusión pura—, y detalla los casos de Venezuela y Cuba, así como los de Brasil y Chile, en cuanto al tamboreo ejecutado en la caja del instrumento. Y se describen las combinaciones de guitarras pulsativas que dan la melodía y guitarras percusivas, sustitutas del tambor como acompañante rítmico. Se menciona otro antiguo modo español de hacer música con guitarra —acorde con lo africano—, que consistía en complementar la producción sonora del cordófono con el sonido rítmico de las sonajas.

El trabajo de Carlos A. Echánove T., “La radiodifusión contemporánea, problema cultural” (núm. 3, 1958, pp. 93-108) es el que refiere el mayor número de puntos geográficos del continente. Se trata de una crítica a la vulgarización del arte, causada, dice,

por la mentalidad poco evolucionada de las mayorías las antiguas "clases bajas", que han tenido un advenimiento a la vida pública. Luego señala que es de menor calidad la música radiada en Estados Unidos que en Europa. Dice que oyendo cualquier estación norteamericana, se percibe música salvaje-civilizada, afro-europea, de carácter primitivo, debido a que dicha música está totalmente africanizada. Para América Latina, Echánove hace una evaluación del panorama radiofónico, de acuerdo a la proporción de música clásica emitida. Los países considerados son Argentina, Uruguay, Ecuador, México (donde XELA "sólo transmite música de alta calidad, incurriendo en pecados de cortar la obra cuando el reloj así lo exige"), Perú, Colombia y Cuba. Concluye que uno de los factores decisivos del bajo nivel en la radio es la presencia de la música negro-yanqui. Agrega que no es por falta de un acervo de música indígena por lo que nuestra música radiada y nuestra música en general se están mimetizando al modelo afro-yanqui; sino que es por nuestro automenosprecio latino, por la falta de verdadero, hondo e inteligente nacionalismo y por la incapacidad de los dirigentes culturales, entre otras cosas.

Comienza el recuento de los artículos sobre música europea aparecidos en los *Cuadernos*, con un motivo popular ibérico. Se trata del texto de Eduardo Ortega y Gasset "Las melodías españolas, orígenes de la jota" (núm. 1, 1956, pp. 149-158). El presente se escribe para inquirir cuál es el origen de las jotas regionales y entre ellas el de la aragonesa. Menciona que en el arte árabe se conserva música de la Grecia antigua; un ejemplo es la melodía del fandango clásico, la misma de las *Cántigas* del Rey Sabio. Debido a la influencia de la música árabe sobre la española, viene a ser dicho fandango el germen de las jotas regionales, destacando la aragonesa por su ímpetu viril. Así, el autor señala que el nacimiento de la jota ocurre cuando ésta abandona su forma simple del fandango, haciendo surgir las frases paralelísticas que caracterizan dicho género musical español.

En la misma península, Cataluña es una región bien representada en nuestra revista. Tenemos el estudio literario "Apeles Mestres, poeta lírico catalán", de Edita Mas-López (núm. 1, 1981, pp. 211-221). Con este escrito se pretende sondear el talento artístico de Mestres —músico, dibujante, dramaturgo y eminente escritor— analizando una de sus principales obras, *Petrarca*, escrita para el teatro musical. El libreto de dicha creación fue usado por Granados en una ópera inédita del mismo título; además, con este

músico, Mestres elaboró cinco dramas líricos. De su obra, se dice que toda es una combinación de poesía, pintura y música, con tramas basados en canciones y cuentos, tipos populares y costumbres. A ello dedicó su vida, alcanzando fama como compositor de canciones y melodista.

Vienen ahora cuatro trabajos sobre la personalidad del mejor violoncellista del mundo. El primero es "Casals, ejemplo de dignidad", que es la reproducción del discurso de Miguel Álvarez Acosta, entonces director del Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1956 en Veracruz, con motivo de un homenaje al maestro (núm. 3, 1956, pp. 53-57). "El artista y el hombre", de Armando Duque (núm. 3, 1956, pp. 58-63), es un artículo que forma parte del reconocimiento de los *Cuadernos* al músico. En él, se transcriben palabras de Casals que proyectan su edificante conducta; por ejemplo, su protesta y voluntad de exiliarse por no cumplirse en España los derechos humanos; o bien, su afirmación de que "él número de cosas que puedo hacer por mi país es muy limitado; todo cuanto tengo es mi música... (y) todo cuanto pude hacer fue arrinconarla en señal de protesta". Se reproduce su carta de renuncia a la postulación de Doctor en Humanidades *Honoris Causa* de la Universidad de Puerto Rico porque esa misma Universidad concedió un grado paralelo al magistrado presidente del Tribunal Supremo de España, a quien Casals definió como representante y servidor del régimen dictatorial en contra del cual vivía pronunciado. "Los ochenta años de Pablo Casals", es un escrito de Alfredo Matilla, alusivo al festejo en Puerto Rico (núm. 3, 1957, pp. 68-70). Y Juan Rocamona en "Catalanismo y universalidad de Pablo Casals" (núm. 3, 1974, pp. 201-211), nos complementa el perfil del maestro. En él ve encarnado lo más catalán —como el espíritu de Lull— y la intención de dar a su gente un ejemplo exacto y vivo de conducta, lo que logró el artista con la actitud mostrada en varias ocasiones: en plena guerra, ante los agentes de la Gestapo o en el concierto de los 25 años de las Naciones Unidas, con un discurso en contra de los experimentos nucleares. Así, mientras Rocamona propone ver en Casals el paradigma de la ética, citamos uno de los epígrafes del artículo: *En arte la perfección, en la vida la justicia*. Pablo Casals.

El mismo Rocamona escribe "Una canción comprometida" (núm. 1, 1972, pp. 37-48), que es un ensayo sobre el significado social de dicha corriente artística. Dice que la canción de protesta ha tenido un auge y difusión insospechados. La caracteriza como nueva por su forma, idioma utilizado e ideas expresadas. Ofrece la historia del movimiento en Cataluña, apuntando que su éxito

en dicho lugar se debe a que es una protesta ante la doble esclavitud de los catalanes —como colectividad diferenciada y como parte común de los peninsulares sojuzgados. Hace comparaciones con los casos de Grecia, Estados Unidos y Francia. Y declara que la nueva canción ha llegado ya a su mayoría de edad; y si está dejando de ser “nueva”, florece con autores y cantos cada vez más atrevidos.

En un plano peninsular más amplio, encontramos la revisión de Jesús Bal y Gay del texto *La música de España*, obra de Adolfo Salazar, subtitulada, como la reseña, *La música en la cultura española* (núm. 1, 1954, pp. 289-292). Bal y Gay señala que el escrito se ocupa del desarrollo de la música española, sin ser un mero trabajo musicológico, sino proporcionando a la vez una historia de la cultura española, poniendo en relación la música con su medio circundante. Se discute el problema de la selección de géneros y estilos, señalando que la austeridad española no prefirió la suntuosidad polifónica ni simpatizó con el madrigal, triunfando así la canción o el villancico; un desprecio parecido se ejerció sobre la ópera y la sinfonía. Habla de la proximidad de gustos musicales entre el aristócrata y el aldeano peninsulares, y advierte que, como rectora cristiana al inicio de nuestra era, España debió de haber influido en la música de los pueblos cristianos. “La música española de última hora. De la muerte de Manuel de Falla, al estreno de *Atlántida*, de Manuel Valls Gorina” (núm. 2, 1963, pp. 209-220) es un excelente recuento musical por periodos. Lo inicia con los viejos maestros Esplá y Guridi; sigue el lapso 1940-54, del que destaca a Rodrigo y Ernesto Halffter, y ubica entre 1945-50 el surgimiento de dos tendencias: una que sigue la regular evolución musical europea y otra sin antecedentes sensibles en el historial sonoro de Occidente, que llega a formalizarse en el Círculo Manuel de Falla. La generación 1950-60 es para Valls un periodo con carencias articulatorias que impide la conformación de un grupo. Sin embargo, destaca a Quadreny —en las postrimerías del Círculo—, a Casanovas, a Montsalvatge y a Suriñach, así como la labor musicológica de Querol, y de Salazar, para los años anteriores. Así, después de la muerte de Falla —quien puso el colofón al nacionalismo y cuya muerte, en 1946, abrió una interrogante referida a la proyección futura de la música española—, el estreno de *Atlántida* ha sido el acontecimiento musical de mayor trascendencia en el país. Se trata de una obra que dejara incompleta Falla, admirablemente ajustada por Ernesto Halffter; aunque, reconoce Valls, la obra ha perdido su frescura.

Adolfo Salazar escribe uno de los artículos de mayor erudición aparecidos en nuestra revista: "Juan Sebastián Bach, maestro cantor" (núm. 6, 1950, pp. 230-247). El autor se propone —y consigue— el análisis objetivo de la obra y su gestación histórica, subrayando que Bach no es el "padre de la música", sino un ejemplo fiel de la conciencia alemana de su época; y en la historia musical de ese país es Bach el Maestro Cantor que culmina la gran época iniciada por Sachs. En contraste con Haendel, que es católico y europeo, Bach es protestante y alemán; de ahí la aceptación continental de aquél y la reducción regional-temporal de éste. Salazar refiere, entre otras cosas, un doble aspecto en Bach: lo vernáculo, que era su fuerza, y lo adventicio, su acomodación al medio. Paralelamente, dice que en él existe el deseo de conocimiento y la voluntad de creación, lo cual distingue y caracteriza, respectivamente, su producción instrumental, basada la mayor parte en modelos italianos y franceses, y vocal, de estirpe religiosa alemana. Señala el autor que para comprenderle, hay que percibir, como situados en la arquitectura, el doble juego de ornamentación y ritmo. Se menciona que es en la época romántica cuando ocurre la revitalización de Bach, aunque la "romantización" de su obra por algunos intérpretes, sigue el autor, no sólo es falta de gusto, sino error histórico y estético.

Otro alemán inmortal es referido por José Blanco Amor en "Goethe, Beethoven y Hegel frente a Napoleón" (núm. 5, 1982, pp. 196-202). El escrito expone la actitud tomada por estos tres hombres a partir de la invasión a Jena efectuada por los franceses. En el caso del músico, el autor habla de la admiración que éste profesaba hacia Napoleón; el militar era un mito, al cual el compositor le había consagrado una de sus sinfonías. Pero aquella invasión le hizo recular, y en consecuencia Beethoven borró la dedicatoria y quedó la obra titulada *Sinfonía Heroica número tres en mi bemol mayor*, agregándole la marcha fúnebre como epitafio que el mito le merecía. Acerca de los mismos sujetos, encontramos el texto de Helmy F. Giacomán, "La relación músico-literaria entre la *Tercera Sinfonía Heroica* de Beethoven y la novela *El Acoso* de Alejo Carpentier" (núm. 3, 1968, pp. 113-129). Es un ensayo donde se tocan las estructuras músico-literarias, concluyendo que la correlación entre las artes en general, y entre la literatura y la música, es algo factible. Destaca la dramatización como un formante temático-estructural en ambas tendencias, reconociendo que los elementos centrales se apoyan en tiempo, fuerza y ritmo. Subraya el mérito de

Carpentier de sintetizar novela y sinfonía, logro sustentado en las cualidades del escritor, gran novelista y formidable musicólogo. En el artículo, se presentan los personajes, el ambiente y su relación con la temática musical, siguiendo la exposición en detalle de la estructura de la sinfonía y su paralelo en la novela. Los fragmentos musicales incluidos, casi veinte, van intercalados con su correspondiente en el texto.

El estreno de una obra musical soviética motiva la producción de un par de escritos. Uno es de Otto Mayer-Sierra, titulado "En torno a la *Séptima Sinfonía* de Shostakovich" (núm. 6, 1942, pp. 234-239). En él se describe el panorama cultural ruso, donde participan las masas en la vida musical y donde se han generado una serie de problemas, como el de la definición del estilo musical soviético. Analizando la *Sinfonía*, Mayer-Sierra anota que el primer movimiento es precisamente una marcha militar y que éste y otros procedimientos similares son empleados por Shostakovich para vincular su obra con la realidad circundante. La obra, escrita bajo las bombas alemanas y defendiendo Leningrado, no hace aportes a la técnica musical contemporánea, pero ha cumplido su misión, como la cumplieron los defensores de la segunda capital rusa. El segundo escrito es "Shostakovich y el alma rusa", de Samuel Ramos (núm. 1, 1943, pp. 241-242), quien dice que con la *Séptima Sinfonía*, el compositor abandona el nacionalismo por la música abstracta. De ella, no sólo sorprende el motivo marcial del principio, sino que impresiona el estado del espíritu ruso, proyectado en toda la obra, sintiéndose una atmósfera de opresión impuesta por las necesidades guerreras. Añade Ramos que si Shostakovich representa el espíritu ruso —como debe ser, pues en su régimen la música pretende servir a los trabajadores—, entonces esta sinfonía puede darnos una idea de los profundos cambios que en poco tiempo ha sufrido el alma rusa. Se compara este nuevo arte con el de Tchaikovsky, Prokofiev, Rimsky-Korsakov y otros.

Gitta Sten proporciona una síntesis biográfica titulada "Cuando Chopin vivía en Polonia..." (núm. 5, 1949, pp. 249-262). Circunscribe las raíces de la música de Federico, no sólo a la vida de éste, sino también a la de sus parientes y amigos, a su época, así como a la pintura de Delacroix, la poesía de Mickiewicz, la amistad con Liszt, y el movimiento revolucionario polaco y europeo. Habla del papel que en la vida de Chopin tuvo Zuska —mujer que ayudaba en el quehacer familiar— puesto que Chopin escuchó primero de ella los temas populares que posteriormente serían su música. Además,

el pianista estuvo en contacto con la vida rural polaca donde escuchó distintas expresiones tradicionales; y anota, desde luego, la relación del artista con la élite de Varsovia, que era en nivel artístico la tercera ciudad después de Viena y París. Sten se refiere a la socialización de Chopin en la calle del Borrego, alude a sus días en París, donde se encuentra con artistas y personajes, su regreso a Polonia y su muerte.

Los artículos que restan comprenden estilos, periodos y otro tipo de considerandos de la música occidental. Así, tenemos el texto de Adolfo Salazar "Los caminos para el impresionismo musical" (núm. 4, 1942, pp. 199-212). En él se ofrece una definición y resumen de la corriente guiada por la *expresión*, donde se ubican los cultivadores del formalismo poemático, compositores formalistas, y, en especial, de la corriente orientada por la *impresión*, cuyos seguidores son músicos eminentemente *armonistas*. Éstos, dice el autor, aprecian el azar de sus descubrimientos, como Chopin en el teclado, lo cual colocan en el primer plano de su obra. Son comparados los impresionistas con los sentimentalistas y son puestas en relación las corrientes impresionistas de la pintura y la literatura con la música del periodo.

Se reseñan en los *Cuadernos* tres obras del mismo Salazar. Isabel Pope escribe dos de ellas, siendo la primera "Perspectivas musicales", sobre el libro "La música actual. Las corrientes directrices en el arte musical contemporáneo" (núm. 2, 1945, pp. 244-250). Se trata de una revisión entre 1880 y 1940, época con muchas y diversas tendencias musicales de índole revolucionaria, donde se produce un arte arbitrario e incomprensible en apariencia; pero su estudio garantiza la única base segura para juzgar su valor, tal como propone y hace Salazar. El autor, dice la revisora, habla metafóricamente del espacio musical como un firmamento estrellado, y detalla las "constelaciones" del nacionalismo con originales opiniones sobre su desarrollo y significación, el impresionismo, el expresionismo, entre otras. Pope enlista las cualidades de Salazar —artista, crítico e historiador— y elogia su trabajo porque en él mantiene las tres modalidades inseparables de la música: arte acústico, arte social y sentido estético frente al estilo, la materia y las ideas. Luego viene "La música en la sociedad europea" (núm. 4, 1948, pp. 283-286), reseña de la obra en cuatro volúmenes del mismo nombre. Comenta Pope que con dicha colección culmina Salazar sus investigaciones y meditaciones musicales, estéticas y sociales, para hacer la primera historia general de la música en lengua española y la primera obra

que otorga una consideración adecuada a la música española de todas las épocas y una explicación de sus relaciones con las demás corrientes musicales. Salazar desarrolló su obra considerando a la música como la expresión ejemplar del espíritu humano, y manteniendo la preocupación por que el lector no pierda de vista las actividades políticas, sociales y filosóficas que rodean a la música; al tratar el pasado y el porvenir de las distintas fases del arte sonoro —continúa Pope—, nunca pierde de vista el sentido de la continuidad constante de la actividad musical y hace comprender con la mayor precisión cómo se relaciona un periodo con otro. Jesús Bal y Gay elabora la tercera reseña, titulada “Un libro nuevo de Adolfo Salazar”, donde comenta *La música* (núm. 3, 1951, pp. 283-288). Dice de esta obra que es una la historia de la música y de la cultura, donde interesa la evolución auditiva humana como manantial único de la música; recuento histórico de la *invención* de la música: el descubrir, interpretar y ahondar en el fenómeno sonoro y la estructuración de esos descubrimientos en arte o técnica. Salazar subraya que lo importante no es la entrada de la música al oído, sino su salida, y señala dos medios para indagar los procesos humanos que llevaron a descubrir o inventar la música: analizar el proceso del sentido musical infantil y estudiar la música de pueblos primitivos. Sobre estos últimos, advierte Salazar el problema de nuestra capacidad —o incapacidad, acota Bal y Gay— para entender su música, dado que los fundamentos de aquellas culturas “radican en un plano diferente del nuestro”; y la música entra igual en oídos europeos que no europeos, pero cómo sale de ellos, “that is the question”, suscribe Bal y Gay.

Cierran esta revisión un par de artículos que se entienden con distintos tipos de comparaciones, de orden filosófico, principalmente. El primero es “Analogías entre la arquitectura y la música”, de Héctor Velarde (núm. 3, 1946, pp. 237-257). Éste reconoce tres tipos de semejanzas entre dichas artes, que desarrolla de la manera siguiente: 1. Analogías de orden estético: la arquitectura tiene un origen tan independiente como la música, ya que si ésta se ha independizado de la voz, la arquitectura también se ha independizado de la choza. Otra analogía de origen y esencia de estas dos artes es que en su creación, la idea estética implica ya el material en que debe ser resuelta, a diferencia de lo que ocurre con otras expresiones. Y expone las analogías a nivel armónico y rítmico. 2. Analogías de orden científico: hace un recuento de autoridades que han tratado el problema, entre los que aparecen Thierson, quien dice que tanto

en música como en arquitectura, los motivos y temas análogos se repiten y responden para formar la obra; y Collaer, quien ve aplicables en ambas artes las definiciones de motivo y tema. 3. Analogías de orden histórico: homologando formas y estilos, hace un recorrido por épocas, partiendo de Grecia, pasando por la Edad Media, el Renacimiento etc., hasta llegar a nuestros días, poniendo de ejemplo arquitectónico las corrientes contemporáneas y de ejemplo musical a Schoenberg. El segundo artículo lo escribe Juan David García Bacca y lo titula "Sobre la música (lo que dijo Leibniz, y lo que contradujo Bergson)" (núm. 4, 1972, pp. 68-79). El autor anota que Leibniz pretendió ser el Galileo de la música, al decir que ésta es un ejercicio de aritmética hecho por un ánimo que no se da cuenta que está contando; la física moderna ha descubierto que el trasfondo sonoro está regido por ciertos tipos de ecuaciones. El otro, Bergson, es de filiación cartesiana, afirmando que la música no es puro sentimiento vago; precisamente en ciertos sentimientos hacen su aparición determinados valores. Y termina diciendo que la ocultación pertinaz que la música hace de la base material y de las leyes numéricas que la rigen, nos habla de que la música está hecha para sentirse y para percibir con ella valores, y no está hecha para saber de leyes matemáticas, ni para conocer entes.

Casi para terminar, se consignan algunos de los artículos de la época joven de los *Cuadernos* que, a pesar de no prestar atención a ninguna de las músicas reseñadas, constituyen valiosos ensayos donde lo artístico se entreteje con la historia, la sociología u otras áreas afines. Advirtiendo que desde hace tiempo ha decrecido en la revista el número de trabajos de este tipo, los escritos, ordenados cronológicamente, son:

Joaquín Xirau, "El arte y la vida" (núm. 5, 1942, pp. 65-86); Alberto Zum Felde, "Ética y estética (apuntes para una metodología crítica del arte)" (núm. 4, 1948, pp. 105-119); Asa Satz, "Antropología, arte y teatro" (núm. 1, 1951, pp. 101-121); Luis Cardoza y Aragón, "La canción compartida" (núm. 2, 1955, pp. 120-138); Luis Abad Carretero, "Sociedad y ritmos" (núm. 3, 1956, pp. 101-119); Luis Ferré, "Misticismo y estética" (núm. 4, 1956, pp. 119-135); Salvador Echavarría, "El arte como conocimiento" (núm. 1, 1960, pp. 132-147).

Finalmente viene otra selección cronológica de textos cuyos títulos exhiben algún término musical. Y aunque se trata de escritos fincados en la poesía —ensayos y composiciones en prosa o distintos acomodados estróficos, métricos etc., altamente melódicos muchos de ellos, pero circunscritos en exclusiva a lo literario—, ellos

son, en cierto modo, otra de las músicas presentes en esta publicación. Su mención aquí la motiva su propia musicalidad, el impulso artístico que las engendró; y no únicamente las palabras rítmicas, melódicas o armónicas de sus títulos. La reseña particular de estas músicas de palabras y renglones la deben escribir otras manos. La serie es:

Jorge Carrera Andrade, "Canto a las fortalezas volantes" (núm. 4, 1944, pp. 171-174); Luis Cardoza y Aragón, "Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo" (núm. 1, 1945, pp. 199-210); González Carbalho, "Canciones de la primer noche" (núm. 1, 1947, pp. 221-226); José Moreno Villa, "La música colgada" (núm. 3, 1947, pp. 215-220); Joaquín Pasos, "Canto de guerra de las cosas" (núm. 4, 1947, pp. 216-223); Clara Silva, "Canto de eternidad" (núm. 6, 1947, pp. 233-235); Carlos Sabat Ercasty, "Canto al Uno esencial" (núm. 6, 1951, pp. 225-233); Alba Defant Durán, "Canción profana" (núm. 2, 1952, pp. 215-216); Freisa Brenes de Hilarov, "Andante" (núm. 2, 1952, pp. 222-224); Claribel Alegría, "Canto a la piedra" (núm. 2, 1952, pp. 258-259); Giuseppe Valentini, "Las mañanitas al atardecer" (núm. 3, 1961, pp. 197-208); "Corrido color azafrán" (núm. 3, 1962, pp. 213-215); Max Aub, "Tres romances" (núm. 2, 1969, pp. 217-219); Martha Estefanía, "Canto de Eva" (núm. 2, 1971, pp. 161-166); Carlos D. Hamilton, "El canto personal de Pablo Neruda" (núm. 5, 1980, pp. 206-227); Julia Calzadilla, "Cantares de la América Latina y del Caribe" (núm. 4, 1982, pp. 231-237); Nelly E. Santos, "Génesis de una concepción del compromiso poético en el canto general" (núm. 6, 1983, pp. 228-245).

Tal como se anticipó, el presente documento únicamente menciona los temas con los cuales los *Cuadernos Americanos* han contribuido a la reflexión musical en México y el mundo hispano. Numéricamente hablando, hay más de un artículo para cada uno de los cincuenta años que ya cumplió nuestra publicación. Mas no se elogia la acumulación aritmética, se trata de hacer patente, por medio de un modesto recuento, que la revista también ha cumplido cabalmente su misión cultural, su tarea comunicativa y su disposición de apertura, en relación con una de las actividades privativas del hombre: la música.