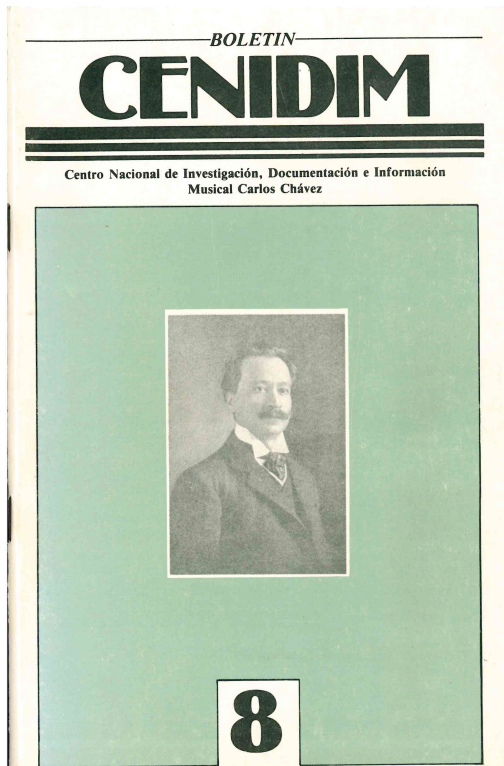


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Boletín Cenidim, núm. 8, octubre-diciembre, 1987.

BOLETIN

CENIDIM

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
Musical Carlos Chávez



8

Portada: Ricardo Castro

El *Boletín CENIDIM* es una publicación trimestral del Centro de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez del INBA, que tiene como propósito difundir los temas relacionados con el quehacer musical en México, y las actividades de dicho Centro.

Las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad de los autores

Coordinador: Yael Bitrán

Impreso y hecho en México.

BOLETIN

CENIDIM

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
Musical Carlos Chávez

Nueva época / octubre-diciembre 1987

CENIDIM
DIFUSION
CENIDIM
DIFUSION

ÍNDICE

EDITORIAL	3	NOTICIAS	
VIDA Y OBRA		II Encuentro de Integración Cultural Latinoamericano	
Juan D. Tercero <i>Decesit a vita</i>		<i>Aurelio Tello</i>	25
<i>Felipe Ramírez Ramírez</i>	5	La nueva Escuela de Laudería	
<i>Perpetuum mobile</i> , sin coda		<i>Felipe Ramírez Ramírez</i>	27
<i>Arturo Márquez</i>	8	RESEÑAS	
AVANCES DE INVESTIGACIÓN		Un libro sobre Mario Lavista	
José Mariano Elízaga (1786-1842)		<i>Luis Jaime Cortez</i>	30
<i>Juan José Escorza</i>	10	Villanueva por Quintana	
El último año de la vida de		<i>Eduardo Contreras Soto</i>	31
Ricardo Castro		El órgano de la Valenciana	
<i>José A. Robles Cahero</i>	12	<i>Felipe Ramírez Ramírez</i>	34
EL ESPACIO DEL INVESTIGADOR		ADQUISICIONES RECIENTES	36
Entrevista a Federico Hernández		CONCURSOS	38
Rincón		COLABORADORES	41
<i>Yael Bitrán</i>	17		
ACTIVIDADES MUSICALES	21		

8

CENIDIM
DIFUSION



EDITORIAL

Este boletín se abre con una nota triste: dos insignes músicos del ámbito mexicano han dejado de existir.

El maestro Juan Diego Tercero, nacido en Tamaulipas, quien tuvo una importante trayectoria musical en el país y en el extranjero. Entre otros hitos en su carrera se encuentran el haber sido director de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. A él dedicamos en este número una breve nota de homenaje.

Por otra parte, lamentamos el deceso del maestro Rodolfo Halffter, notabilísimo compositor de origen español que arribó a México en 1939. De enorme importancia es su influencia en la música mexicana, entre otros aportes se le puede consigar como el introductor de la dodecafonía en México. Su obra y trayectoria merecen, sin duda, un estudio cuidadoso.

Vaya aquí, tan sólo, una nota en su honor.

Juan José Escorza nos presenta un avance de un proyecto de investigación sobre el compositor mexicano José Mariano Elízaga (1786-1842). Un esbozo de un gran proyecto.

Incluimos también el artículo de José Antonio Robles Cahero titulado "El último año en la vida de Ricardo Castro". Invitamos al lector a entrar en esta crónica que desdibuja el límite entre ficción y realidad.

Siendo este un periodo rico en actividades musicales en el país, anotamos algunas de ellas. Entre ellas, por supuesto, el Festival Cervantino.

Esperamos que disfruten este número con el que se cierra el año 1987.

*Juan D. Tercero*
Decesit a Vita

5

Felipe Ramírez Ramírez

El maestro Juan Diego Tercero Farías dejó esta vida el miércoles 23 de septiembre de 1987 a las 11:00 horas en la ciudad de México. Le recordamos con afecto quienes lo conocimos; agradecemos al Seminario de Cultura Mexicana los datos proporcionados para elaborar la presente semblanza.

Juan D. Tercero nació en Ciudad Victoria, Tamps., el 12 de diciembre de 1896, en donde, desde pequeño, atestigua en casa la afición de su padre por el piano y la música en general, lo cual influyó en él la decisión de ser músico. Tocaba el órgano de la iglesia principal de su ciudad natal antes de emigrar a la Ciudad de México. Este hecho es muy significativo ya que revertería posteriormente esta influencia de la música sacra en la mayoría de sus obras. Radicado en la ciudad de México, estudia con el maestro Carlos del Castillo en la Academia J.S. Bach, logrando una gran amistad y respeto por su maestro. Posteriormente, ingresa al Conservatorio Nacional de Música en donde estudia con gustavo E. Campa, obteniendo ahí el título de Maestro en Composición. Su inquietud por el estudio y la superación lo motivan para iniciar un viaje a Francia, inscribiéndose en la Escuela Normal de Música de París, para estudiar bajo la eminente maestra Nadia Boulanger, obteniendo diploma de Enseñanza en Armonía y Licencia en Contrapunto. Durante su estancia en París (1933-1953) funda y dirige el Coro "Au Temps de Rousard".

A su regreso a México, se integra a la Escuela Nacional de Música de la UNAM, como catedrático en diversas asignaturas musicales, así también en el Conservatorio Nacional de Música donde imparte solfeo, interpretación de lied en colaboración con María Bonilla. En la Escuela Nacional de Música de la UNAM fue nombrado director por dos términos (1946-1954), dando impulso a los coros en el medio universitario, donde funda el Coro de la Universidad Nacional Autónoma de México,

por invitación del Rector, Lic. Luis Chico Goerne y Salvador Azuela. De memorable recuerdo son los conciertos en los que participó con la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional constituida en 1936. Posteriormente, funda la Sociedad Coral Universitaria, cuyos objetivos eran aprovechar las posibilidades de los jóvenes universitarios que lo seguían con exaltación, y renovar constantemente las voces en los citados grupos, e indudablemente, encauzar a la juventud en el arte de la música.

El 3 de julio de 1948, ingresa al Seminario de Cultura Mexicana como miembro titular, donde desarrolló una gran actividad humanística por medio de ensayos y pláticas sobre la música, conciertos y componiendo obras.

La Universidad Nacional Autónoma de México lo hace profesor emérito por su ilustre carrera magisterial. El Gobierno del Estado de Tamaulipas lo distingue con la presea "Pedro José Méndez", por haber dado lustre a su tierra natal. También fue Consejero Técnico de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, Vicepresidente de la Confederación Nacional de Coros de América en Chile (1965) y Presidente de la Federación Nacional de Coros de México en el mismo año.

Como compositor, el maestro Tercero deja una buena dote de obras vocales e instrumentales. En el CENIDIM se encuentran su *Sonata* en mi mayor para piano y sus variaciones también para piano. La *Sonata* en mi mayor está elaborada con una sólida estructura clásica, Allegro-Andante-Scherzo-Rondó, en la cual encontramos una clara influencia de Beethoven, Schumann y Litz.

Sus *Variaciones* para piano están dedicadas al maestro Carlos del Castillo: "Con gran cariño y gratitud", y para Angelita Tercero. También encontramos una marcada influencia de los románticos europeos. De las obras inéditas instrumentales y de su obra en general, podemos considerar *La sinfonía* del IV Centenario de la UNAM (*sic*), la obra más relevante, compuesta y estrenada para conmemorar dicho suceso. Esta obra compuesta según los cánones clásicos consta de cuatro movimientos: Andante-Lento-Scherzo-Allegro Molto, basa su tema principal en la secuencia gregoriana "Lauda Sion Salvatore" de la fiesta de Corpus Christi. Expone y desarrolla el tema con magistral soltura en el primer y cuarto movimiento. En el segundo y tercer movimiento tonadillas del folklore mexicano, probablemente de su tierra natal, logrando un sincretismo místico en tono modal que conjuga con nuestra música popular llamada "olim", profana. Otra obra conmemorativa es su *Oda a la Patria* con letra de Manuel M. Flores; para narrador, coro mixto, alientos y percusiones, compuesta con motivo del primer centenario de la Batalla del 5 de Mayo de 1862. En ella nos muestra el autor su madurez, su creatividad lograda por la influencia de la música sacra, como lo muestra en las ordenanzas de las trompetas por medio de un "Organum", lo que de joven absorbió para quedarse dentro de su ser.

Otras obras compuestas son el *Himno universitario* con poesía de Carlos Pellicer. *Tres nocturnos* para voces masculinas y órgano a la memoria de Manuel M. Ponce (1948). *Non Omnis moriar*, con poesía de Manuel Gutiérrez Nájera. *O quam suavis. Ave Regina coelorum*, para coro mixto. *Veni sponsa Christi*, para coro femenino y órgano. *Asumta est María*, para coro mixto. *Detente sombra de mi bien esquivo*, poema de Sor Juana Inés de la Cruz, para coro mixto. Música de escena para *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca. *Paloma, paloma herida. Esta tarde, mi bien*, poesía de Sor Juana Inés de la Cruz. *No me mueve, mi Dios*, poesía de Fray Miguel de Guevara. *Milagro de la tarde*, poesía de Enrique González Martínez. *Ojos claros, serenos*, poesía de Gutierre de Cetina. *Tres haikais*, poesía de Francisco Díaz de León. Para canto y piano: *Puella mea, El afilador, El vino de Lesbos, Sonatina para violín y piano, Tres trozos* para piano.

Su obra vocal nos dice que era un místico, por eso quizá su ilustre colega Salvador Azuela, lo comparó con el "Pobrecillo de Asís", por haber tenido una de las más raras virtudes humanas...la humildad.

La Unión de Cronistas de Teatro y Música le otorga diploma en 1959. La Secretaría de Educación Pública también le entrega, en 1959, un diploma por sus 30 años de servicios. Y la Universidad Nacional Autónoma de México, por sus 25 años de servicios. Además una medalla de la Sociedad Coral Universitaria.

La tarde del jueves 24 de septiembre de 1987 fue llevado al panteón Español para ser sepultado, acompañado por sus familiares, amigos, pocas personas. El Coro Universitario cantó el *Ave verum* de Mozart. Dijo el último adiós por medio de una breve oración fúnebre el Dr. Raúl Cardiel Reyes, Presidente del Seminario de Cultura Mexicana. q.e.p.d.



Perpetuum Mobile, sin coda

Rodolfo Halffter

8

Arturo Márquez

RODOLFO HALFFTER, compositor que hizo la música que quiso hacer, murió en octubre pasado. Su muerte no cierra ningún círculo, porque su obra es redonda, y tampoco termina con un periodo, ya que su música es perpetua. Su fallecimiento, es ocasión propicia para la reflexión, pues Rodolfo Halffter fue un hombre que tuvo la genialidad y el talento para la creación individual, virtudes que llenan a la humanidad de grandeza.

Rodolfo sólo compuso obras maestras; su habilidad musical le permitió esa maestría, y junto con su carácter espontáneo logra crear un lenguaje que desde hace tiempo podemos llamar Halffteriano.

Su nombre se liga a la República Española de los años treinta, y consecuentemente al exilio. Algunas de sus obras nacen de tal inquietud. Entre ellas el *Concierto para violín*, compuesta en México, entre 1939 y 1940, y el cual marca el inicio de una actividad fecunda que habría de tener una significación muy especial para nuestro país.

Sin perder su identidad española que está fuertemente marcada en obras como *Don Lindo de Almería*, *Marinero en tierra*, *Sonata del Escorial*, escritas antes de 1939, se da a la tarea de incorporar sus esfuerzos artísticos, didácticos y organizativos a un país que pronto consideraría como propio. Fue miembro fundador de la revista *Nuestra Música* y de *Ediciones Mexicanas de Música*, la cual dirigió hasta su muerte. Maestro de Análisis en el Conservatorio, miembro de la Academia de Artes, su nombre siempre estuvo conectado con los acontecimientos musicales importantes en nuestro país. Obtuvo los honores de los Grandes, tanto en México como en su país natal.

España perdió físicamente a un hombre que a miles de kilómetros de distancia es la transición de su generación de compositores a la siguiente, aún así siempre mantuvo el espíritu de la península ibérica en toda su obra.

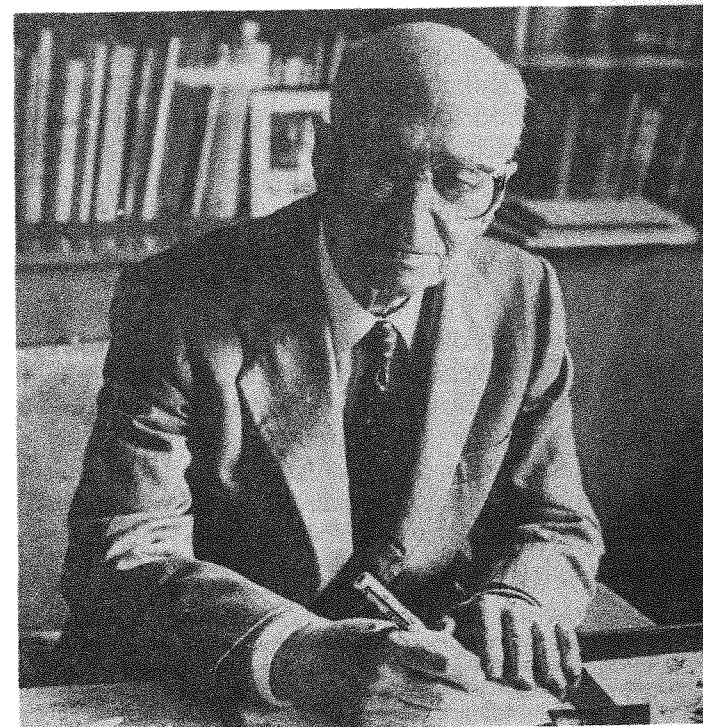
Sus caminos compositores abordan la politonalidad y la música contrapuntística española; sin embargo sus dos vertientes principales son la música popular española y el serialismo. La primera de éstas está presente en toda su producción, por el ritmo sencillo y chispeante. Este carácter jovial es traspuesto a su escritura serial posterior, en la cual frecuentemente encontramos intervalos constantes y armonías resonantes que, a mi juicio, son resultado de su honestidad y optimismo.

El catálogo de sus obras abarca prácticamente todos los géneros; y la mayor parte de sus partituras son ejecutadas con frecuencia en todo el mundo; sin embargo, merece especial atención de su obra pianística ya que, en su género, es la más significativa entre la de los compositores españoles de su generación.

La importante influencia de la personalidad y obra de Rodolfo en los compositores mexicanos actuales es innegable. Un acercamiento al desarrollo de la obra de Halffter nos revela el impulso que éste daba a las innovaciones musicales, mismo que transmitió a sus alumnos y éstos siguen transmitiendo a las siguientes generaciones.

Mucho es lo que realizó, poco lo que podemos decir con palabras.

Su música es creación, por ello es historia. Su verdad se ha fundido con la nuestra. *Ad Infinitum*.



José Mariano Elízaga

(1786-1842)

10

Juan José Escorza

Al morir José Mariano Elízaga en octubre de 1842, la prensa mexicana dio cuenta, en términos sumamente elogiosos, de la multifacética actividad del desaparecido músico. El “insigne profesor”, “relevante en virtudes y méritos”, quien no sin algún candoroso exceso muy de la época había sido llamado “héroe de la música de América”, recibía así un justo reconocimiento por parte de algunos de sus contemporáneos.

Compositor, ejecutante, editor y educador de tenacidad desusada, Elízaga fue uno de los mantenedores de la tea de la cultura musical mexicana en una época particularmente incierta e inestable. Su educación, proveniente del añejo modelo virreinal, no impidió que el sensible y dinámico espíritu del músico vislumbrara soluciones modernas para impulsar la vida musical de la naciente república. El pianista virtuoso, el compositor de maravillosa facilidad técnica era, al mismo tiempo, un fundador de instituciones musicales prototípicas y visionarias.

Tan singular personalidad, digna de todo encomio, no ha recibido la atención erudita, histórica y crítica que merece. Presa fácil del entusiasmo gratuito o compromiso obligado de redactores de historia o enciclopedias, la figura de Elízaga cuenta con una considerable bibliografía que supera con mucho a la de otros músicos mexicanos antiguos y modernos. Sin embargo, dentro de esta larga serie de artículos, notas y menciones tan sólo destacan —por ser investigaciones históricas originales— los trabajos de Jesús C. Romero y Gabriel Saldívar. Gracias a sus esfuerzos investigadores poseemos en la actualidad —en un libro¹ y dos

¹ ROMERO, Jesús C. *José Mariano Elízaga. Fundador del primer conservatorio de América. Autor del primer libro mexicano de didáctica musical impreso en México, e introductor entre nosotros de la imprenta de música profana*. México, Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934, 156 pp. + 12 pp. de ilustraciones. Existe una versión mimeográfica extractada de la misma obra: *José Mariano Elízaga*. México (Conservatorio Nacional de Música) 1933, 83 pp.

artículos²— un trazo biográfico bastante certero de nuestro músico. El *José Mariano Elízaga* de Romero es un libro conciso y riguroso, ejemplar y sólido en su planteamiento; no obstante, el excesivo celo nacionalista de su autor le imprime un cierto sello de irrealidad. A través de tan patriótico lente la imagen de Elízaga aparece indebidamente magnificada; además, con tal de mantener al músico siempre en primera línea, se dejan pasar algunas obvias inexactitudes.

Por su parte, los artículos del no menos nacionalista Saldívar guardan un adecuado equilibrio entre lo panegírico y lo informativo; juiciosamente, amen de aportar datos desconocidos para la biografía de Elízaga, discuten los aspectos polémicos del libro de Romero.

Por una de esas extrañas paradojas que ocurren en la historiografía musical mexicana, la aportación de Saldívar ha sido olvidada; la de Romero, en cambio, es repetida —con apenas asomo de originalidad— por todos quienes han escrito sobre Elízaga desde 1934.

La bibliografía en torno a Elízaga se concentra, pues, en dos estimables trabajos biográficos. Sin embargo, a sus autores —diligentes y penetrantes en mil detalles— parece escapárceles de las manos el Elízaga compositor, es decir, prestan casi nula atención al aspecto, quizá, más valioso del biografiado: su obra musical.

Esta omisión está directamente relacionada con otro gran vacío en la investigación sobre Elízaga: nadie hasta hoy ha reunido las composiciones del músico; menos aún han sido estudiadas o dadas a conocer. No ignoro las dificultades que tal empresa trae aparejadas pero ¿acaso es permisible seguir emitiendo juicios valorativos —como tan a menudo se hace— sobre una música que se desconoce absolutamente?

Así pues, el ineludible punto de partida de la presente investigación será la localización y estudio de las fuentes que contienen la obra de Elízaga. En momentos subsecuentes se realizarán tanto la valoración crítica de tal obra, como una edición de carácter antológico que permitirá a músicos e investigadores aquilatarla ampliamente. El proyecto concluirá con la realización y publicación de un estudio dividido, *grosso modo*, en dos secciones principales. La primera será una biografía de Elízaga que, elaborada con base a nuevos documentos de archivo, abordará sistemáticamente el estudio del compositor y su generación; se intentará, a través del examen de la trayectoria vital y profesional de Elízaga, penetrar en ese inextricable e ignorado paisaje musical de la primera mitad del siglo XIX mexicano. La segunda sección comprenderá un análisis estilístico de la obra completa de Elízaga.

² SALDÍVAR, Gabriel. “José Mariano Elízaga”, *Cultura Musical* 1/11, pp. 5-9; “José Mariano Elízaga (II)”, *Cultura Musical*, 1/12, pp. 5-11; “Mariano Elízaga y las canciones de la Independencia”, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, LXIII/3, pp. 643-656.

*El último año de
la vida de Ricardo Castro*

— *Según los apuntes de uno de sus discípulos* —

José Antonio
Robles Cahero

12

En noviembre de 1987 se cumplen 80 años de la muerte de un gran músico mexicano. Ricardo Castro (1864-1907) dedicó su vida a dos de las más nobles actividades del arte: componer e interpretar música. Los homenajes, lamentos y conmemoraciones de muertes de grandes hombres, aunque sean necesarios y bien intencionados, resultan a menudo aburridos, lastimeros e irritantes, cuando no francamente oportunistas. Y las notas necrológicas no suelen ayudar en mucho a la memoria del homenajeado, sino a la de los que las escriben. Por ello, he preferido en esta ocasión recordar a Castro de una forma diferente: he tomado prestada la voz (y la pluma) de uno de sus más cercanos alumnos, un discípulo imaginario (quien pudo haber existido como cualquiera de sus varios alumnos) que escribe en su diario algunas notas sobre el último año de la vida de su maestro, uno de sus mejores años. *Ficción y realidad, sueño y vigilia: mi homenaje no hace distinciones entre ellos, pues no quiere ser tan sólo verdadero, auténtico y exacto (algo posible), sino que aspira llegar a ser verosímil a la vez que fidedigno y fehaciente (algo no siempre imposible).*

1906, octubre 8. Son las siete de la noche. En la estación de Buenavista de la ciudad de México se encuentra un selecto grupo de personas que espera, impaciente, la llegada del tren de Veracruz. Destaca, por inquieto, un corrillo de jóvenes y entre ellos uno que entona cierta melodía en italiano. Creo reconocer un fragmento de alguna ópera que me es conocida. Sí, estoy seguro, es un aria de *Atzimba*. De pronto estoy sentado en un palco del Teatro Renacimiento escuchando a la Zilli en el papel de la princesa indígena. Asisto emocionado al estreno de la primera época de mi maestro, hace casi siete años. Pero el fresco de esta noche de otoño me hace sentir de nuevo la frialdad de aquel injusto crítico de *El Tiempo*: ¡que la ópera carece de teatralidad!

El entusiasmo de los alumnos del Conservatorio y un ruido ensordecedor me despiertan de mi ensoñación. Veo entrar al patio principal de Buenavista a la imponente locomotora que no para de silbar y echar humo por su chimenea. La recepción no podía ser más estruendosa. Vítores y gritos. Vapor y júbilo. Silbidos y aclamaciones. Abriéndome paso entre la multitud apretujada, me ubico en la fila que se ha formado para abrazar a mi querido maestro. Por fin me llega el turno y lo estrecho largamente, como si pudiera agradecerle con ese abrazo toda la sabiduría musical que me ha heredado a lo largo de su magisterio. Me doy cuenta de que he sido su discípulo durante más de siete años, desde las ingratas intrigas de los alumnos del maestro Morales que refutamos oportunamente todos los alumnos de mi querido maestro.

Todos estamos eufóricos y sin dejar de gritar “¡viva Ricardo Castro!” lo acompañamos por todo el andén hasta la puerta de la estación. No descansamos de nuestro frenesí hasta hacerlo subir al carruaje que lo llevará sano y salvo a su casa. Después, la noche guarda silencio, respetuosa del arribo de tan espléndido personaje, y nosotros nos perdemos, por fin, en la oscuridad silente.

1906, noviembre 1º. ¡La emoción me embarga de nuevo! Todavía no se cumple un mes de la llegada de París de Castro y ya me encuentro instalado en el mejor palco del Teatro Arbeau, disfrutando el estreno de *La leyenda de Rudel*. Apenas hace cuatro meses que mi maestro recibió su segunda ópera impresa por la famosa Casa Hofmeister de Leipzig. La *première* es dirigida por Mingardi y los cantantes italianos son de lo mejor de la compañía de Aldo Barilli, a quien debemos esta magnífica *mise en scène*. Estoy sentado al lado del compositor y comparto su estremecimiento y su nerviosismo. Cada cierto tiempo, Castro voltea hacia el público y observa, ansioso, sus reacciones. Su mirada se detiene de vez en vez en el palco del señor licenciado José Ives Limantour, Ministro de Hacienda, quien disfruta visiblemente de la función, acompañado de su respetable familia, de este *Poème Lyrique en trois parties* que le dedicara amablemente el autor. ¡Qué velada más intensa! Soy testigo de otro triunfo de un gran músico mexicano, de otro logro de la música mexicana, a pesar de algunos necios que tildan a Castro de compositor “europeizante” y “francesista” por haber dejado, tiempo atrás, los “aires nacionales” del país arreglados para piano.

Por cierto que mi maestro no está del todo satisfecho con su segunda ópera (¡y qué gran ópera!): trajo consigo de Francia dos óperas más que terminará en México —según me ha confesado: *El beso de la Rousalka* y *Satán vencido*.

1906, noviembre 13. Las cosas no han ido todo lo bien que yo esperaba. Los críticos de la prensa diaria atacan de nuevo: sus “juicios” no

han hecho justicia a *La leyenda de Rudel*. El libreto de Henry Brody ha sido tachado de “carecer de interés dramático” y la espléndida música de Castro fue acusada inmerecidamente de “falta de espontaneidad”. Me pregunto si los críticos musicales tendrán siempre oídos de artillero y criterio de pulga trasnochada.

Por fortuna, el maestro Gustavo Campa salió en defensa de su amigo en *El Imparcial* del día de ayer. Ha reconocido, ciertamente, algunos defectos del libretista francés, pero su riguroso examen musical nos ha hecho conscientes de los aciertos y algunas debilidades de la partitura, sin menoscabo de su feliz resultado general: “Yo, por lo menos, no conozco obra lírica de mexicano que revele, como *La leyenda*, tanto saber, tanta profundidad, tal sentimiento poético, y tan fluida inspiración. ¿Que no está al alcance de las inteligencias mezquinas y del vulgo? Tal vez; pero en ese caso no es a Castro a quien habría que compadecer...”. Campa cree saber cuál es el verdadero “defecto capital” de la obra de Castro: “ser obra de mexicano. Si *La leyenda de Rudel* nos hubiese llegado amparada por el prestigio de una firma extranjera, habrían faltado palabras para elogiarla, manos para aplaudirla, y, en último caso, amplias fauces para deglutirla...”. Triste verdad que hace tiempo desangra la buena música mexicana —no así la mala, que no necesita tener nacionalidad.

Debo confesar otra agradable —y sorpresiva— excepción entre las críticas de *La leyenda de Rudel*. También apareció en *El Imparcial* (sólo un día después de la tercera representación —la última— de la ópera), el 5 de noviembre, y se debe a la pluma de un joven extranjero de apenas 22 años, que se ha acercado en México: el dominicano Pedro Henríquez Ureña. Su crítica nos muestra que a veces los escritores, cuando no se sienten acobardados por su supuesta falta de solvencia musical, nos entregan los pensamientos más lúcidos y los juicios más afortunados sobre la música. Este escrito revela que sabe oír una ópera con la sabiduría del entendimiento y del corazón.

1907, marzo 1º. ¡Por fin la justicia ha hecho acto de presencia! Mi querido maestro ha sido nombrado, en definitiva, director del Conservatorio Nacional, después de dos meses de sustituir en interinato al maestro José Rivas. Hacía un mes que había sido designado jefe de las clases de piano, para regocijo de todos los alumnos. ¡Ya es hora que un gran pianista y compositor dirija los destinos de mi querida escuela! ¡Ahora sí que podemos esperar cualquier éxito de nuestro Conservatorio!

Pero, ¡ay!, como siempre, la envidia no se hizo esperar demasiado. Ya empezaron los rumores y los chismes. Se dice que Porfirio Díaz, en su carácter de protector de Castro, lo ha impuesto como director del Conservatorio mediante las artimañas de Don Justo Sierra, Ministro de Instrucción Pública. Siempre supimos que Castro fue comisionado por

el gobierno mexicano para estudiar los métodos de enseñanza del Viejo Mundo. Hace casi cinco años, en el Tercer Concierto dedicado a Castro en el Teatro Renacimiento (recuerdo con placer el estreno de su ya famoso vals *Capricho* en esa ocasión), Amado Nervo leyó una carta de Justo Sierra en la que se anunciaba el deseo del Presidente Díaz de que Castro fuera a Europa. En un intermedio, el maestro Melesio Morales pronunció un sentido discurso y le obsequió a Castro, en representación de los profesores del Conservatorio, la Tetralogía de Wagner, “en testimonio de admiración”. Por eso me sorprende que ahora algunos profesores del Conservatorio, entre ellos el propio Melesio Morales, no hayan recibido la noticia con el debido entusiasmo. Pero es comprensible. No es fácil para los viejos maestros aceptar la idea de que un exalumno suyo, un hombre talentoso que apenas rebasa los 40 años, dirija nuestro Conservatorio.

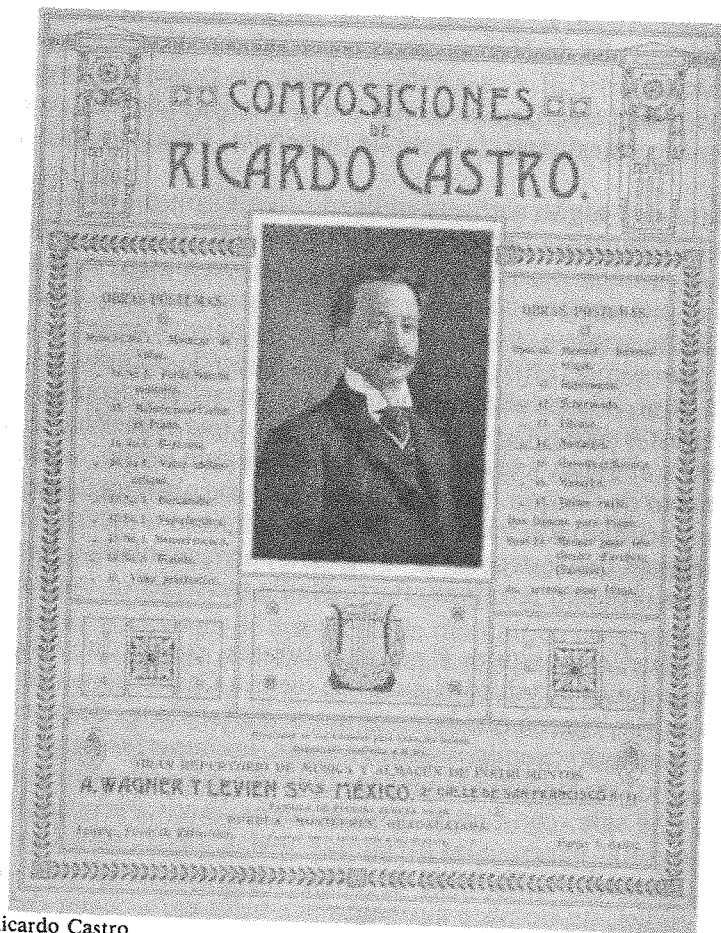
1907, noviembre 28. Es de madrugada. Me encuentro en el número 100 de la primera calle de Héroes de esta ciudad de México, en la casa de mi querido maestro. La casa está callada y las personas siguen llegando. Nadie puede creerlo. Hace unas horas que Ricardo Castro Herrera, el gran músico mexicano, falleció de pulmonía. Reina la confusión y la tristeza.

Mientras doy algún sorbo al obligado “café con piquete” (¡bendito aquel que inventó esta bebida reconfortante!) recuerdo con placer la tertulia de la semana pasada en la Ópera, cuando Castro nos hablaba a algunos de sus amigos, colegas y alumnos, de sus proyectos para actualizar el Conservatorio, de su emoción al escuchar a Wagner en Bayreuth en la temporada de 1905, de sus obras en curso de composición, de sus ideas en torno a la música... ¡sobre tantas cosas! De pronto, siento un deseo irresistible de tocar el piano del maestro que embellece la sala. Estoy sentado al piano y toco, como nunca lo había hecho, su más querido *Nocturno* de Chopin. (El maestro Campa me observa desde un oscuro rincón, acongojado y mudo). Después, empiezo a tocar mi más querido *Nocturno* de Castro, en la oscuridad apenas violada por una débil vela, pero no puedo terminar. Paro. Nadie me observa; quizás alguien escucha.

Pienso que la muerte es a menudo injusta, cuando no inoportuna. Sólo nueve meses nos duró el gusto de tener a Castro como director del Conservatorio. Nunca olvidaré sus maravillosas clases de piano y composición (recuerdo cuando revisó, paciente, las imperfecciones de mi primer preludio), ni las amenas veladas literario-musicales que celebramos aquí, en esta sala, con tantos otros músicos, escritores y admiradores. No puedo evitar hacerme las preguntas obvias. ¿Por qué debió de morir tan absurdamente un hombre de 43 años que apenas entraba a su madurez creativa, un hombre que tanto prometía para el arte de México?

¿Cómo sustituir a nuestro adorado profesor del Conservatorio? No sé qué pensar ni qué decir. Estoy aturdido, abrumado por su pérdida. Ignoro si alguien lo recordará en 1964, cuando se cumplan 100 años de su nacimiento. Quizá sea recordado en 1927 o en 1957, o en el centenario de su muerte al despuntar el próximo siglo.

He querido, en estas pocas páginas, dejar testimonio de algunos hechos del último año de la vida de Ricardo Castro. Me pregunto si algún día un curioso descubrirá este diario de su devoto discípulo, y si se atreverá a publicar siquiera algunas de sus páginas, escritas por un testigo que vio vivir a Castro tan intensamente como yo lo vi. Si ello ocurre, quizás en 80 años, en algo se remediará la dolorosa pérdida que nos agobia a quienes estamos aquí, en esta sala, velando al maestro. Quiero creer que Ricardo Castro y su música no estarán completamente olvidados allá en el lejano año de 1987.



Ricardo Castro

EL ESPACIO DEL INVESTIGADOR

Entrevista al Maestro Federico Hernández Rincón extracto

17

Yael Bitrán

Maestro, ¿qué nos puede contar de su trayectoria como investigador? ¿Qué ha hecho, qué le ha motivado a trabajar?

Bueno, es el amor que se tiene por esto, francamente. Habiendo interés y cariño por este trabajo se entrega uno sin necesidad de ningún estipendio. Yo desde pequeño observé algunos grupos étnicos de mucha importancia musical y me gustaron mucho aquellas manifestaciones. Empecé a estudiar allá en mi tierra (San Miguel de Allende, Gto.) solfeo y un poco de órgano. Después vine a la ciudad de México y me incorporé a la música, tocando el órgano en iglesias, pero luego se suspendieron los cultos en la época del general Calles, y yo acompañaba los cultos en casas, sin sacerdote. Así comencé, pero paralelamente entré a una escuela de iniciación artística, donde aprendí solfeo y canto; después, me pasé a estudiar a la Escuela Libre de Música y declamación del maestro José F. Vázquez, jalisciense, por algunos años. Mientras tanto yo vivía con mi tío que tocaba el saxofón en un cabaret.

¿Habrás sido en los cuarentas?

No; antes, yo vine aquí a la ciudad de México cuando mataron a Obregón; fue en el 29. Esto sería como a finales de los treinta. Ya por los cuarenta, mi tío tuvo que ir, por urgencia al interior, a visitar a mi abuelita que estaba enferma. Y entonces me dice: "A ver, ven para acá. Mira este saxofón; a ver, tócalo". "No, pues no sé", le digo. "Mira, así se toca". Ya me dijo cómo. Lo soné. "Sí, sí puedes. Mira, aquí se da el do, aquí se da el re, más aprisa. Oye, sí puedes, cómo no". Ya, para entonces, yo tenía nociones de solfeo. Y me dice: "A ver, toca esta lección de este método". Y sí, yo lo sabía y la toqué. "A ver, me vas a sustituir al cabaret". "Pero yo no sé de cabaret nada", le digo, "no, no". "Cómo no, si voy a tener que salir yo", dice; "¿a quién deo entonces? Aquí en la casa necesitamos el gasto de todos los días, tú vas a traerlo, ¿no? A ver". Sacó unas piezas: "Estudia esto. Mira, se toca

así, y así. A ver, tócalo. Si si está bien. Vas a repasar todos los días”. Y ahí me tiene, todos los días, como tarea, tocando las piezas que se tocaban en el cabaret, del archivo que se tocaba ahí. “Muy bien”, dice, “voy a salir”. Nomás que entonces tocaban danzones con clarinete. Como yo no tenía el clarinete, los tocaba con saxofón, haciendo un transporte para mí muy pesadito. Yo no sabía ni siquiera bien el solfeo, y luego un transporte, ¡caray! Pero la necesidad tiene cara de hereje, ni modo. Y ya entonces: “A ver, pues, estos dos danzones, toca estos dos danzones nada más...” Me estuvo corrigiendo algunas cosas. “Ora sí. Ya hablé en el sindicato, aquí está la tarjeta para que vayas; ya hablé con los músicos de la orquesta”. Éramos cinco en la orquesta: el pianista; el saxofón alto, que era yo; el violín, una trompeta; un banjo y un bajo. Y entonces tocaba así: comenzábamos, tocábamos todos juntos la primera vez; por segunda vez, repetíamos; tocaba el saxofón solo, acompañado por el piano, por la orquesta y por la batería; por tercera vez, tocaba la trompeta sola; y así alternábamos... Pero fíjese, yo no tenía realmente mucha experiencia, solo, y nomás allí, caray. Esos son los problemas que lo llevan a uno a hacerse músico; así se hace uno músico, sobre la marcha... Llegó mi tío, tomó su puesto; y ya después me decía: “Me vas a ir a suplir en la noche”. Comencé a conocer un poco más el archivo del cabaret. Tocábamos todos en un folder, en un folio. Mi saxofón estaba afinado en mi bemol...; entonces fue un problema para mí, tuve que enseñarme a transportarlo. Nos amontonábamos todos ahí (ante el único folio) para ver, porque no había más que eso. Pues todos esos inconvenientes los va uno superando, a través del tiempo, se va uno haciendo de artimañas que va creando para poder trabajar y salir bien...

Maestro, me gustaría que nos contara de su intensa labor en el interior de la República, de aquel proyecto que se llamó Misiones Culturales y del cual usted fue un activo “misionero”

Pues yo estuve en las misiones culturales; seis años, en algunas comunidades indígenas, en Tlaxcala; en Puebla; en Oaxaca; Zacatecas... Andábamos con los indígenas; íbamos a enseñarles. Éramos una misión del tipo de reincorporación del indígena a nuestra cultura... Éramos diez maestros: un albañil, un carpintero, un mecánico; uno de pequeñas industrias, para hacer conservas y esas cosas; un médico, una trabajadora social; uno de educación física y yo. Y cada quien tenía que buscar su forma de trabajar en la comunidad; llegábamos, por ejemplo, a San Pablo del Monte. Allí no se hablaba nada de español; puro mexicano, exclusivamente. Entonces, llegábamos nosotros y yo tenía que hacer mi trabajo en la comunidad, yo tocaba el clarinete. Entonces, procuraba, antes de hacerlo, oír lo que ellos tocaban y cantaban. Y me acuerdo que tocaban la chirimía; la chirimía es un instrumento que se toca en España,

en la iglesia. Y aquí los indígenas lo tomaron para ellos y lo adaptaron a su cultura, porque es un instrumento como el oboe, medio chilloncito. Y les gustó mucho. Y eso tocan ellos allá, a dúo, con dos chirimías soprano y contralto; y un huehuetl, tambor azteca y un redoblante.

Pero... Ése era el único vestigio que queda de música indígena; ese es el único conjunto. Entonces... Yo oí que estaban tocando; me fui yo, inmediatamente, a tocar allí en la plaza, me paré y empecé a tocar.

¿Solo?

Sí. Újule, luego luego se me juntaron todos ahí, alrededor. Uh, un éxito. Y yo comencé a tocarles algunas cosas de los sones de ellos. Brincaban de gusto. No llevábamos muchos instrumentos; sólo conseguíamos guitarras y con éstas hacíamos grupos de cancioneros. Intercambiamos canciones.

¿También sabe tocar guitarra?

Pues ahí hay que hacerle de todo... Ahí sí se necesita así; si no, no sale uno adelante. Yo a los muchachos les enseñaba la tonalidad de do mayor, sus tres posiciones... Los tonos que más o menos están adaptados a la voz: mi mayor, el sol mayor, el re; cuando mucho, el la, y hasta ahí, párenle; fa mayor, cuando mucho, y ya. Entonces, tocaban ellos y hacíamos un conjuntito. Cantábamos a dos voces. Luego tocaba yo un valsecito, de esos de música romántica, de vales mexicanos, y ellos me acompañaban, yo les enseñé a acompañar; y, luego, unailable, tocábamos también elailable. Yo hacía festivales cada domingo... Primeramente, nos recibieron a pedradas, no nos querían. Pero, ya que se dieron cuenta a lo que veníamos, estábamos una semana en cada poblado. Cuando llegábamos, nos recibían a pedradas, a golpizas. Cuando salíamos de ahí, lloraban porque nos íbamos... Así fue en todos esos lugares: yo quiero revivir eso. Porque por medio de la música, podemos acercarnos y comunicarnos con los más diversos grupos humanos. *La música es la base, la puerta de la comunidad, la puerta de la amistad, la puerta de la convivencia humana, la música en cualquier parte que vaya.*

¿Cuánto tiempo participó en las Misiones Culturales?

Yo estuve en las Misiones Culturales desde cuarenta hasta cuarenta y cinco. Pero he seguido trabajando en la etnomusicología hasta ahora. Antes, las condiciones eran muy difíciles, no había grabadoras ni ningún tipo de facilidades, ahora sí. Por eso yo estoy tratando de impulsar y dar a conocer nuestra música. Yo acabo de hacer un primer libro para la enseñanza de la primera posición en el violín. Está en preparación otro libro para la segunda y tercera posiciones. Hay música para toda la técnica del violín, música mexicana. Necesitamos un impulso permanente que esté alimentando de material, de repertorio, todo el sistema

escolar. Ahorita estoy haciendo un libro de canciones. Sólomente de Michoacán, y es que Michoacán es un estado privilegiado. En primer lugar, un solo grupo indígena pobló su territorio: el purépecha. Por eso es casi homogéneo. A sus canciones se les llaman pirecuas en su lenguaje y tienen una forma muy especial de armonizarlas. Y no sé si lo que llama la atención sea la ingenuidad o la sencillez con que esta gente canta sus cosas; a la mujer le cantan su belleza, sus virtudes; esas cosas que ya no se usan... Le puedo decir a usted, que tenemos una vivencia general del folklore de la República.

Por último, me gustaría que nos dijera, como su trayectoria ha sido realmente tan interesante y ha pasado por tantos periodos de la música en México... ¿qué perspectivas le ve usted a la investigación ahora, hoy en día? ¿La ve bien, la ve mal? ¿Qué se podría hacer para mejorar? Un breve comentario.

Bueno, yo encuentro una anarquía, totalmente, en este trabajo. Se han soltado, es decir, han proliferado una serie de investigadores muy mal preparados, que no hacen el trabajo profesionalmente. Se han soltado esos jóvenes que llaman "esnobs"; que por gusto, algunos; otros, porque ven en ello una forma de ganar un centavo, se dedican a la música... Ahora hay "balletitos"... , cien ballets hay ahora. Y además, en todos... le ponen y le quitan, no respetan la autenticidad; al contrario, la destruyen, y así presentan México. Yo dijera que, en este caso, el CENIDIM se abocara a limpiar de impurezas esa mancha tan grande que tenemos en nuestra tradición, porque es muy justo: es un festín de buitres actualmente; y que eso se acabe. Que el CENIDIM, con todo el derecho que le asiste oficialmente, por la finalidad que persigue o que tiene encomendada, se dedique a acabar con esas alimañas, realmente. Para mí, han acabado por prostituir lo que es nuestra tradición y nuestra nacionalidad. Ése es mi punto de vista... Todos nosotros tenemos la obligación de hacerlo; porque en realidad una persona no cuenta, cuenta una institución. Y si a éstas sumamos otras más, Antropología..., otras más que son afines, logramos imponer, ahora sí, la gran dignidad, que merece, la música mexicana.

Septiembre de 1987.

A los compositores mexicanos en los Programas de la OSN y la OFUNAM

Para sus presentaciones en el Teatro de Bellas Artes, la Orquesta Sinfónica Nacional ha incluido en su programa las siguientes obras de autores mexicanos: en octubre, la *Sinfonietta* de J. P. Moncayo los días 23 y 25; el 30 de octubre y 1o. de noviembre, la *Obertura "Primavera"* de Joaquín Beristain; el 13 de noviembre, la *Sinfonía No. 1* de Eduardo Hernández Moncada; por último, en un programa especial de homenaje a Rufino Tamayo, el 4 y 6 de diciembre se escucharán la *Obertura lírica* de M. Enríquez; *Tamayana* de L. Adomian; *Nocturnos* de C. Chávez; el estreno mundial de *Homenaje a Rufino Tamayo* de B. Galindo y dos movimientos de *La noche de los mayas* de S. Revueltas.

La Orquesta Sinfónica de la UNAM incluye, para su programa: el 31 de octubre y el 1o. de noviembre, *Tres nocturnos* de Ma-

rio Lavista; el 28 y 29 de noviembre, *Seis danzas mexicanas* de A. Gomezanda; el 12 y 13 de diciembre, la *Chacona de Buxtehude* de C. Chávez.

Música en el Cervantino

Entre la inmensa cantidad de eventos musicales programados en el XV Festival Internacional Cervantino destacan algunos muy significativos por su calidad o por lo singular de su presentación.

Los Solistas de Venecia (I Solisti Veneti) traen un programa de autores italianos barrocos virtualmente desconocidos más allá de su país, así como obras poco comunes de A. Vivaldi. Las fechas de las funciones de esta célebre Orquesta de Cámara son: 23 y 24 de octubre en la Pinacoteca Virreinal y en el Palacio de Bellas Artes, respectivamente, en la ciudad de México; el 27 de octubre, en el Teatro Juárez en Guanajuato.

El recital de Narciso Yepes con la Orquesta Filarmónica del Bajío tiene por título "Homenaje a

Andrés Segovia". Como es sabido, en el repertorio general de Yepes siempre ha figurado una obra que J. Rodrigo le dedicara al recién fallecido virtuoso: la *Fantasia para un gentil hombre*. Yepes tiene programada una sola función en Guanajuato, el 5 de noviembre en el Teatro Juárez.

Otros conciertos dignos de mención son el Henryk Szerying, con la Orquesta Filarmónica del Bajío y el de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, con coros y solistas, que ejecutarán *Carmina Burana* de C. Orff. Las fechas de los conciertos de Szerying son: 22 de octubre en el Palacio de Bellas Artes, en México; 24 de octubre en el Teatro Juárez, en Guanajuato. *Carmina Burana* también será presentada en dos conciertos: 3 y 4 de noviembre en el Teatro Juárez y en la explanada de la Alhóndiga de Granaditas, respectivamente, en Guanajuato.

Dentro del programa del XV Festival, figuran también grupos como la Orpheus Chamber Orchestra de Estados Unidos y el Endymion Ensemble de Gran Bretaña; así como varios grupos corales extranjeros: el Coral Salve de Laredo, español, el Coral de la Universidad de Brasilia y el Coro del Banco Central de Ecuador. Todos estos grupos tienen presentaciones tanto en Guanajuato como en México.

Hay dos producciones de ópera programadas en el Festival: *Orestes parte* de F. Ibarra, el 21 de octubre en el Teatro Juárez, y

Donna Giovanni, basada en Mozart, el 25 y 26 de octubre en el Teatro Juárez y el 29 en el Palacio de Bellas Artes.

La Capella Lipsiensis, de la RDA; el Trío Chopin, de Polonia; el Quinteto de Clarinetes Lim, de España; un gran número de solistas y grupos destacados lo mismo en música de concierto que en jazz, canción americana o europea, y en otros estilos y formas, estarán presentes en Guanajuato.

Primer aniversario de la Orquesta Filarmónica del Bajío

En agosto pasado, la OFB cumplió un año de fundada y lo celebró con un concierto especial el 21 de ese mes en su sede, el Teatro Juárez de Guanajuato; la orquesta tocó en este programa obras de Revueltas, Mozart y Ravel.

En un año de existencia, la OFB, con Sergio Cárdenas al frente, se ha presentado en 16 ciudades de los estados de San Luis Potosí, Tamaulipas, Querétaro, Aguascalientes y Guanajuato. En total, entre julio de 1986 y julio de 1987, ha dado 96 conciertos, en los cuales interpretó 92 obras diferentes, 20 de ellas de compositores mexicanos. Con la orquesta participaron solistas mexicanos y extranjeros, así como un buen número de directores huéspedes. Los grupos de cámara de la OFB (un

quinteto de maderas, uno de metales y un conjunto de percusiones) también tuvieron una destacada actuación al presentarse en 134 ciudades de tres estados.

La Filarmónica del Bajío también ha realizado una labor académica que forma parte de su proyecto original: en un año de vida tuvo cursos de perfeccionamiento musical en 13 especialidades, a los que asistieron un total de 100 estudiantes. El proyecto global que creó la OFB ha marchado, pues, con resultados positivos.

Seis estrenos de compositores mexicanos

Un evento que vale la pena recalcar, se llevó a cabo los días 4, 5, 6 y 8 de octubre. El Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano estrenó seis obras de diversos compositores mexicanos, 3 de ellas dedicadas al Cuarteto.

Este concierto que se repitió cuatro veces en diversos puntos de esta capital (Foro Cultural Coyoacanense, Sala Manuel M. Ponce, Centro Cultural José Martí y la Escuela Superior de Economía) incluyó las siguientes obras:

Cuarteto de cuerdas que consta de tres partes (I, II y III) de Jorge Córdoba; *Pequeña pieza para cuarteto* de Eugenio Toussant; *Cuarteto No. 1 Op. 12* de Eduardo Diazmuños (obra dedicada al Cuarteto); *Fuga en cuatro dimen-*

siones de Julio Estrada; *Serpe* de Mariana Villanueva (obra dedicada al Cuarteto), y *Cuatro estudios de jazz* de Hilario Sánchez (obra dedicada al Cuarteto).

Es de destacar la realización de un Concierto compuesto exclusivamente por obras de compositores mexicanos vivos, hecho de por sí insólito y al que debe dársele el mayor de los créditos. Además, se incluyen obras de compositores muy jóvenes y talentosos que inician su carrera y que darán, seguramente, mucho de qué hablar (Mariana Villanueva y Eugenio Toussant).

Llama también la atención, el acercamiento de un reconocido músico en el mundo musical jazzístico a la música contemporánea, Hilario Sánchez.

Esta valiosa labor del Cuarteto debería ser ejemplo, para muchos intérpretes que no se aventuran o desdeñan a la nueva composición.

Manuel Enríquez cumple 50 años como compositor

La Orquesta de Cámara de Bellas Artes realizó el pasado 18 de octubre un cálido homenaje al maestro Manuel Enríquez, por sus cincuenta años de compositor. El Director de la orquesta, maestro Idelfonso Cedillo, eligió un excelente programa, integrado totalmente con obras del homenajea-

do. Lo transcribimos a continuación como un grato recuerdo.

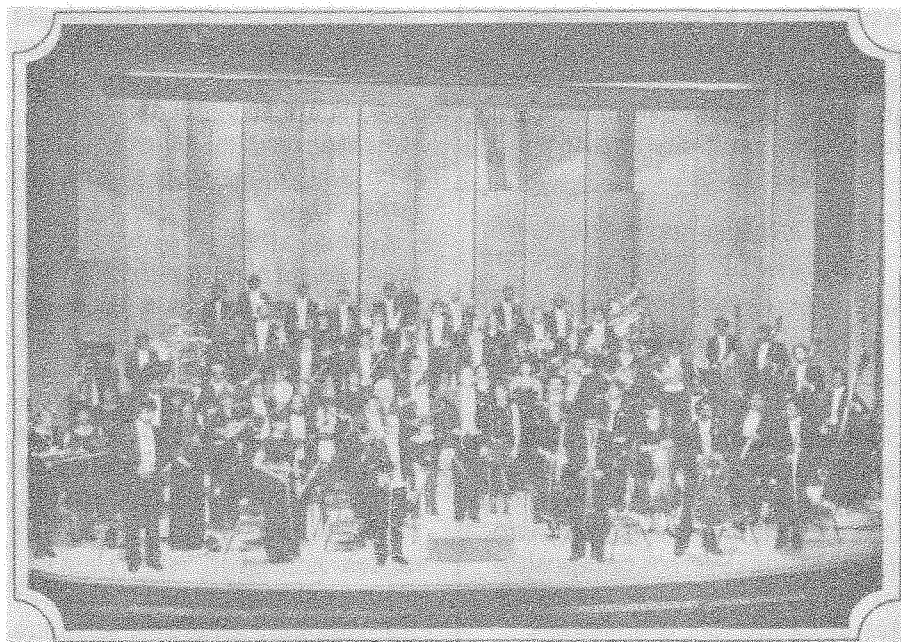
Música incidental

Concierto barroco
para dos violines, clavecín y orquesta de cuerdas

solistas: Consuelo Bolívar y Rosendo Monterrey

Dúptico III
para un percusionista y orquesta de cuerdas
solista: Alonso Mendoza

Suite para orquesta de cuerdas



Orquesta Filarmónica del Bajío

II Encuentro de Integración Cultural Latinoamericana

25

Aurelio Tello

Entre el 22 de septiembre y el 4 de octubre del año en curso, se realizó en la ciudad de Lima el II Encuentro de Integración Cultural Latinoamericana, organizado por el Consejo de Integración Cultural Latinoamericano (CICLA), organismo creado por el actual gobierno peruano, y que depende de la Presidencia del Consejo de Ministros del Perú. Este encuentro, al que asistí invitado como investigador del CENIDIM y compositor, abarcó las áreas de literatura, cine, artes plásticas y música. En esta última área se programó un ciclo de conferencias a cargo de diversos compositores latinoamericanos y un festival de Canto Nuevo con representantes de, prácticamente, todos los países latinoamericanos.

Las conferencias fueron dadas por Coriún Aharonian, de Uruguay, quien habló sobre las nuevas propuestas artísticas en la música latinoamericana; Cergio Prudencio, de Bolivia, que ofreció un recuento de cómo se integran los instrumentos tradicionales latinoamericanos en sus composicio-

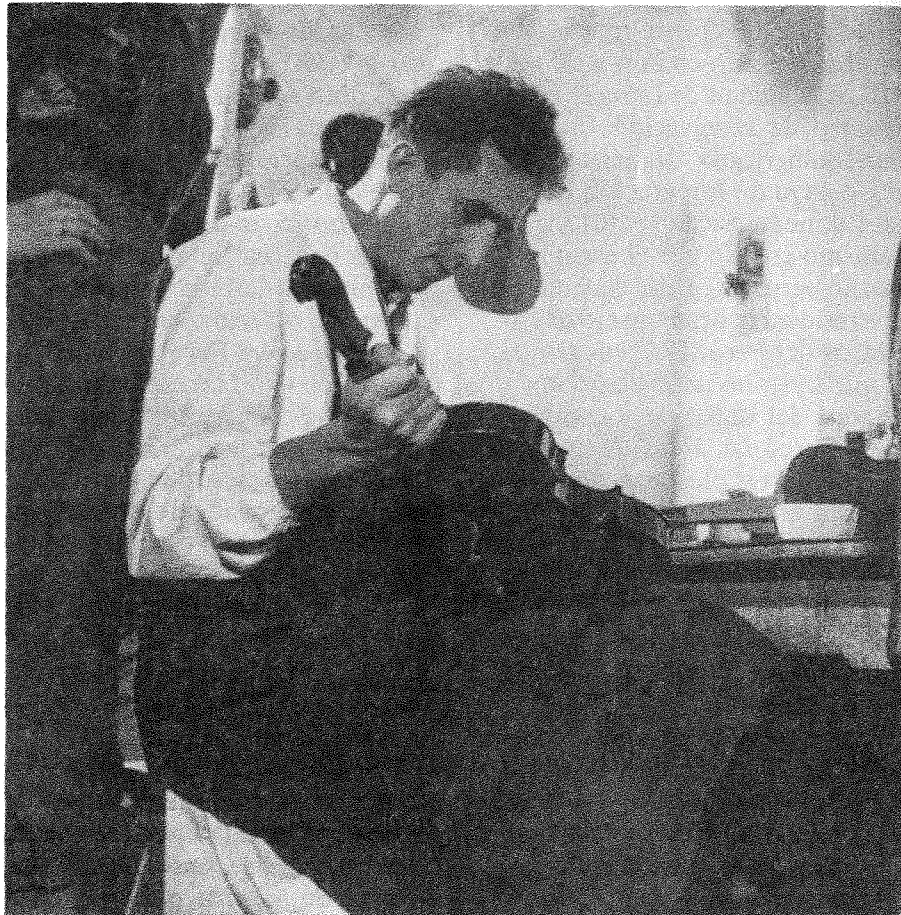
nes y en las de otros jóvenes creadores bolivianos; y por el autor de esta nota sobre la música en México entre 1960 y 1987 y sobre los compositores en el Perú a partir de 1970.

Como parte del deseo de propiciar una real integración entre los pueblos latinoamericanos, el CENIDIM ofreció a la comunidad de músicos del Perú, una importante donación de materiales publicados por el centro y por otras instituciones mexicanas, material que fue entregado al señor Fernando Arias, Presidente del CICLA, en presencia de un conjunto representativo de compositores peruanos. También se hizo entrega de una donación similar al Conservatorio Nacional de Música a través de su director, maestro Armando Sánchez Málaga.

Aparte de dictar las conferencias para las que fui invitado por el CICLA, tuve la oportunidad de repetirlas en el Conservatorio Nacional de Música para los estudiantes de dicho Centro. Mi visita propició un encuentro con los compositores, con los directores

de diversas instituciones corales y dos entrevistas en radio que permitieron trazar un panorama de lo que actualmente sucede en México, de cómo está orientada la investigación musical en el CENIDIM, del estado actual de la composición en México, y trazar perfiles generales de la vida musical mexicana.

En reciprocidad, el acervo del CENIDIM se ha enriquecido con libros, discos y partituras editados recientemente en el Perú, destacando la *Antología de la música puneña* en seis volúmenes; el libro *Q'ero, pueblo y música* de Rodolfo Holzmann, y partituras de Theodoro Valcárcel y Daniel Alo-mía Robles.



La nueva Escuela de Laudería

27 Felipe Ramírez Ramírez

El 9 de octubre de 1987 a las 10:30 horas se efectuó la ceremonia de inauguración de la Escuela de Laudería, extensión del Conservatorio Nacional de Música, situada en la calle de Colima No. 367, en la colonia Roma en la ciudad de México.

La asistencia del Instituto Nacional de Bellas Artes en pleno atestiguó la importancia de esta nueva etapa del arte de construir instrumentos de cuerdas frotadas, para continuar en México la vieja tradición que iniciara Fr. Pedro de Gante en el siglo XVI.

La declaratoria inaugural la hizo el Lic. Martín Reyes Vayssade, Subsecretario de Cultura. Antes de ésta, el Lic. Manuel de la Cera, Director General del INBA, y el Mtro. Luthfi Becker, Coordinador de la carrera de Laudería, dirigieron también la palabra a las personas presentes.

La nueva Escuela de Laudería está planeada en grande; tanto en contenido como en sus objetivos. Entre éstos, el primordial es el de proporcionar el aprendizaje a los alumnos en el arte de construir

instrumentos de cuerdas frotadas, y en un futuro está considerada, también, la construcción de arcos. Otros objetivos son: comprender el funcionamiento acústico-científico de los instrumentos; adquirir para los alumnos un nivel amplio en lo que se refiere a cultura musical.

Para cumplir y poder llevar a cabo los objetivos citados, la escuela está dotada de aulas suficientes donde se encuentran las mesas de trabajo, las cuales han requerido de un diseño acorde a las necesidades. Contiene un taller de acústica, taller de fotografía, taller de máquinas, aulas de las cajas de luz, bodega de maderas, auditorio pequeño de música. Las herramientas de trabajo se adquirieron en Alemania y el lote de maderas para la construcción de instrumentos en Francia.

La selección de alumnos se hará conforme a su capacidad y a una estructura planeada previamente. Habrá un porcentaje menor de alumnos extranjeros de lo que había anteriormente.

El alma de esta escuela es, sin

lugar a dudas, su recurso humano, visto desde una perspectiva general y particular, es decir, todas las personas que intervinieron para volver realidad este hermoso proyecto.

Todo se inició aproximadamente hace dos años, en 1985, cuando llegó el Mtro. Luthfi Becker a México, enviado por el Gobierno de Francia a impartir un curso de Laudería por un mes en el Conservatorio Nacional de Música, auspiciado por el Instituto Nacional de Bellas Artes.

De aquí partió la idea de crear una nueva escuela de laudería, acorde a los tiempos modernos, contando para ello con el apoyo del Gobierno de México, el de Francia y la UNESCO; la gestión ante esta organización internacional para poder realizar tan importante proyecto, la realizó el Lic. Jaime Labastida Ochoa, Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas del INBA.

Gracias a todo esto, ha sido posible que el Mtro. Luthfi Becker, ahora Coordinador de la carrera de Laudería, venga a radicar a México con su familia. El Mtro. Becker por sus conocimientos es una garantía para la nueva escuela. En la siguiente reseña breve podemos enterarnos de su trayectoria.

Nació en Argentina el 23 de julio de 1935, sus padres lo llevaron de muy pequeño a Europa, por lo que tiene actualmente la nacionalidad francesa. Nos narra que a los once años tuvo un contacto muy fuerte con la música; vaya

que sino sería fuerte: escuchó por vez primera la grandiosidad del órgano en la Catedral de Coimbra en Portugal, según sus propias palabras; esto iluminó su interior, impactándole en el mundo exterior; así quedó marcado el rumbo para dar los primeros pasos hacia el encuentro de un lugar dentro del arte musical. Trató de ser músico ingresando como contrabajista en la Sinfónica de la Radio del Estado de Buenos Aires, pero al poco tiempo consideró que no era ese su camino. A los 22 años regresa a Francia y posteriormente a Düsseldorf, Alemania, donde ingresó a la Academia de Bellas Artes para cursar las carreras Escultura e Historia del Arte. Estudia con renombrados profesores alemanes: Joseph Beuys, protagonista del arte contemporáneo alemán en los últimos 50 años, y Erwing Heerich, miembro de la Academia de Arte en Berlín, permaneciendo ocho años hasta lograr su formación académica universitaria. Como entretenimiento siguió cultivando la música de cámara haciendo *Hausmusik*. Al no encontrar todavía su meta definitiva, va a Braunschweig a estudiar física y acústica en la Universidad Tecnológica, con Edgar Stahmer, quien a la vez lo envía al taller de laudería local en donde, quizá, definió su vocación por este arte, soportando la disciplina y el ambiente no muy grato de este lugar. Al poco tiempo regresa a París como empleado laudero en la Casa Camurat, tienda de instrumentos y restau-

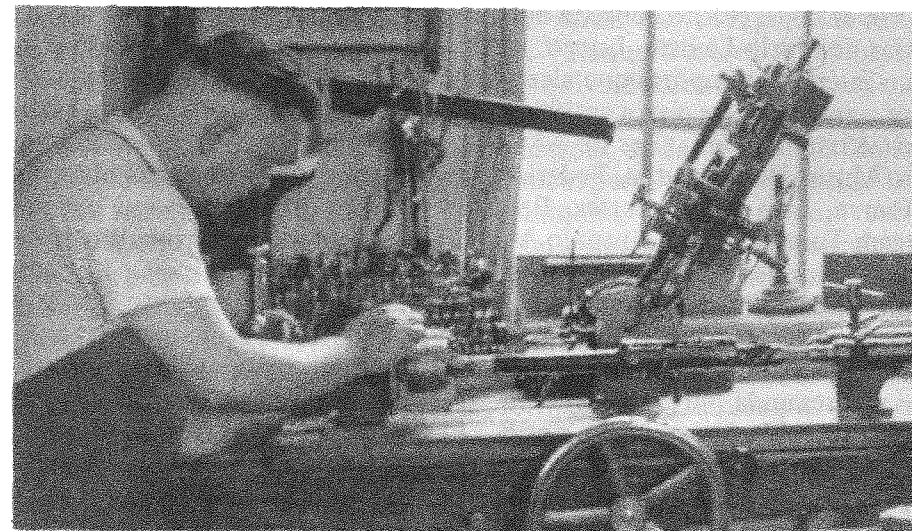
ración, mas no por mucho tiempo. En St. Cloud establece su primer taller de laudería para trabajar por cuenta propia, con ello causa el descontento entre el gremio regional de lauderos, que alegaba que no construía instrumentos según la tradición de Mire Court, ciudad de Nancy. Los convenció, por medio de su arduo trabajo y de su sensibilidad artística, de que solamente construiría instrumentos a la usanza antigua. En 1981 obtiene el *Grand Prix Métiers d'Art départ des Htes Seine* y el *Premier Prix de Gestion (excell. Artistique de chambres de Métiers)*. Instrumentos que el maestro construyó se encuentran en varios países de Europa, y en Canadá, EUA, Japón, Corea del Sur, etc. Tiene un intercambio permanente de cooperación con el Museo Nacional de París y el Museo Instrumental de Niza. Todo lo anterior le valió la consideración

y aceptación de la agrupación de Lauderos y Arqueros de Arte de Francia.

En 1983 obtiene el diploma del Estado Francés de *Maitre Luthier, Facteur d'instruments de Musique Ancienne*. También escribió el libro *La viole de Gambe* en 1982. Colabora con la Biblioteca Fournay cuya especialidad son las técnicas artesanales y oficios del Arte. En 1984 obtiene el *Grand Prix des Métiers d'Art* (departamental) y *Velines* (regional, île de France).

El propio Mtro. Luthfi Becker resume su filosofía mística oriental y occidental de la manera siguiente: ser honesto consigo mismo, con todos y en el trabajo.

En la breve charla con el maestro, pude captar que ha encontrado en México la sensibilidad requerida para iniciar una nueva etapa de su vida en conjunción con la de México. Enhorabuena, bienvenido.



— *Un libro sobre Mario Lavista* —

30

Luis Jaime Cortez

El CENIDIM publicará en breve un libro sobre Mario Lavista. Un par de meses más, mientras culmina el proceso alquímico de la impresión, y podremos leer una gustosa antología con lo mejor que se ha escrito sobre el compositor de *Ficciones*.

El libro estará formado con cuatro grandes partes. La primera, llamada *Acercamientos*, se inicia con un texto de Juan Vicente Melo, escrito en 1966, que tiene el carácter de una Fundación: es el primer texto escrito sobre la música de Mario Lavista. Luego, en un intervalo temporal que alcanza veinte años (se cierra en 1986), escucharemos las voces de Alvaro Mutis, Daniel Catán, Federico Ibarra, Luis Jaime Cortez, Bertram Turetzky, José Antonio Alcaraz, Louis Panabière y el propio Juan Vicente Melo, quien vuelve cíclicamente al tema fantasma que es la música.

La segunda parte se titula *Escritos de Mario Lavista*. Contiene innumerables textos del compositor, que van desde el tema de Mozart hasta el de Sor Juana, o

Alban Berg, o la música electroacústica. Incluye además una interesante colección de las notas que Mario Lavista ha escrito sobre sus propias obras.

La tercera parte abrirá varias entrevistas realizadas en diversas épocas, que completan la imagen del compositor al darnos el tono natural y cotidiano de su voz.

Por último, se incluye un catálogo completo de sus obras, con información sobre las fechas de composición, estrenos, dotaciones, datos editoriales, datos de grabación, etc. El libro finaliza con una breve bibliografía.

Simultáneamente al libro se está trabajando en la grabación de un disco con las últimas obras de Mario Lavista, en el que participan extraordinarios intérpretes como Marielena Arizpe, Horacio Franco, Luis Humberto Ramos y el Cuarteto Latinoamericano.

Estos serán el primer libro y el primer disco dedicados íntegramente a Mario Lavista. Serán un homenaje sin fecha a uno de nuestros grandes músicos.

— *Villanueva por Quintana* —

31

Eduardo Contreras Soto

Felipe Villanueva (1862-1893)
Viento que rima (Obras para piano)
Edison Quintana, piano
México, ca. 1986;
Gobierno del Edo. de México,
MA-563
1 disco-33 1/3 RPM-Estéreo-30
cms.

Este disco producido por el gobierno del Estado de México, no contiene datos editoriales muy precisos. La falta de estos datos, como en otras producciones especiales encargadas a disqueras comerciales, hace que con el paso del tiempo se vaya perdiendo precisión sobre las características del disco que se tiene; máxime si se da el caso, normal con nuestros compositores, de que el disco nunca se reedite y pase a convertirse en una reliquia de fonotecas surtidas; sin que pueda establecerse, por ejemplo, en qué año se editó.

Se se hace este comentario, es porque la presentación de un disco debería estar a la altura del material que contiene; se le exige la precisión dicha al disco de Villa-

nueva porque las interpretaciones de Edison Quintana que contiene están realizadas con un acercamiento detallado y estudioso a la obra del mexiquense. La selección de las obras grabadas y su repartición en el disco, parecen querer demostrar la variedad y estilos de un compositor al que se le relacione con una estética constante e invariablemente cursi, romántica tardía, lánguida y nostálgica; estética que no corresponde, por ejemplo, con las *Seis danzas humorísticas* (ca. 1892), en las cuales Villanueva recrea un ambiente festivo de cierto amaneramiento, quizá como el que evocan las portadas de las partituras de la época; pero, ante la ejecución de Quintana, sobreviene una reacción cuando aflora el desenfado de las danzas, su carácter de divertimentos para jugar con el mismo sonido del piano; digamos un humor inocente o ingenuo sobre formatos que también podrían ser llamados "serios".

Sobre esta última distinción, podríamos extendernos largamente; pero pensemos, sin entrar en

detalles, cómo a la llamada “música de salón” de la época porfiriana se le consideraba en su tiempo, la obra “cultura”, “refinada”, propia para la misma sala de conciertos; en cambio, hoy en día prevalece un criterio de acercar esa misma música a lo que se da en llamar “popular”: ¿Dónde se tocarán y conocerán más los vales de Villanueva, así como los de Castro, Martínez, Campodónico o Rosas? ¿Entre los estudiosos de la música o entre las familias clases medias de nuestras ciudades chicas? Hay varias versiones del vals poético, orquestadas pensando en muy diversos fines: lo mismo la versión de Gustavo E. Campa para orquesta sinfónica, grabada por la Sinfónica Nacional, que la orquestación hecha por el Sexteto Alameda para una grabación comercial, en su álbum que presentaba esta música como “tradicional”, y no la vestía del supuestamente culterano ropaje de “música de concierto”, que habría espantado muchos clientes potenciales. La fórmula funcionó, comercialmente cuando menos: le dio a la compañía disquera resultados afortunados (en ventas). Ante estas situaciones se vuelve evidente lo polémico de la clasificación de la música en “cultura” y “popular”; clasificación que siguen usando muchos estudiosos de la música y que es muy necesario revisar.

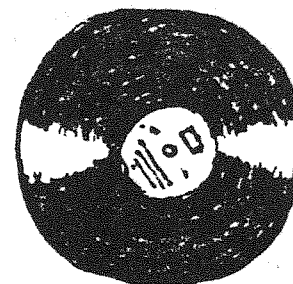
Volviendo a la ejecución de Villanueva por Edison Quintana, son dignas de señalar su precisión y su frescura. Lo primero, por

cuanto se apega a la lectura formal en las obras que manifiestan, evidentemente, un patrón muy rígido de desarrollo de acuerdo con la estructura genérica; tal es el caso de las mazurcas, donde los ornamentos en los finales son las mínimas libertades que el autor se toma con la forma propuesta; o el *Minueto*, quizá lo más lírico y “romántico” —en sentido estricto— del material del disco. Por otra parte, lo segundo señalado, la frescura del manejo pianístico, es evidente desde luego en las *Danzas humorísticas* ya mencionadas; pero también en *Ana* y en *Luz*, donde Quintana toma en cuenta no sólo las cadencias y giros característicos del *schottisch*, chotis en fin de cuentas, sino además le da a su interpretación la ligereza que remite a los orígenes del arraigo de esta danza en México: la zarzuela española, principalmente. Y en cuanto a los vales, lo más conocido de la obra de Villanueva y lo que ha configurado sobre todo la imagen musical que de él se tiene, Quintana ha preferido una ejecución sencilla, sin virtuosismos excesivos y consciente de que su material es lo bastante romántico para estropearlo con recargos de amaneramiento. Su manera de tocarlos recuerda otra grabación más antigua de estos vales, la que Miguel García Mora hiciera en los años sesentas. Más allá de comparaciones, ambos han sabido respetar a Villanueva ejecutándolo con la mayor discreción y un cierto toque de elegancia, quizá evocador.

Aunque, como considera en las notas de este disco José Antonio Alcaraz, Villanueva mismo agrupaba por colecciones sus obras, el repertorio de esta grabación las distribuye sin agruparlas, salvo las *Seis danzas...*; tal vez con la intención de que cada pieza se aprecie por su valor propio, o tal vez porque el agrupamiento evidente en el disco quitaría al oyente la posibilidad de establecer él mismo las afinidades formales de las piezas entre sí.

Si esta reseña podría calificarse de tardía, puesto que este disco ya tiene aproximadamente un año de editado, su distribución precaria explica en parte la tardanza. El prensado no es altamente

satisfactorio, a pesar de haber sido realizado por EMI-Capitol, que tradicionalmente ha dado una buena calidad a sus cortes; el disco tiene ruido de superficie excesivo y “ecos” entre cada vuelta del surco. La grabación, en cambio, puede considerarse muy correcta y eso compensa, en parte, las deficiencias del prensado. Si este disco logra una reedición, y su distribución logra “colocarse” a ciertos sectores del mercado comercial, entonces sí podrá valorarse el esfuerzo de los productores de este disco por dar a conocer una imagen más amplia y variada de un compositor muchas veces citado y pocas veces interpretado.



El órgano de la Valenciana

34 *Felipe Ramírez Ramírez*

El órgano del siglo XVIII del Templo de San Cayetano, comúnmente llamado de La Valenciana en la Ciudad de Guanajuato, Gto., ha sido restaurado recientemente por Joaquín Weslowsky, organero alemán residente en México, por encargo de la SAHOP ahora SEDUE a propuesta del suscrito, para un programa nacional de restauración de órganos. El órgano de La Valenciana se encontraba en un estado lamentable desde hace aproximadamente once años cuando propuse dicho programa a la Dirección General de Restauración de Monumentos del Patrimonio Nacional de la desaparecida SAHOP. Se contó con la colaboración de un modesto organero mexicano, el maestro Eugenio Latapié quien elaboró nuevamente, a la manera antigua, los dos teclados del citado instrumento.

La influencia de la organería española está presente en este hermoso instrumento, como lo está en todas las bellas artes, criollas y mestizas de México; cuenta con trompetería horizontal que da grandiosidad y estética tanto a su fachada como a su fonética.

La restauración se llevó a cabo siguiendo fielmente el sistema mecánico del órgano incluyendo los fuelles, y para evitar en tiempos modernos el problema del fuellero se le adaptó un motor con ventilador para proporcionar el aire.

El orden de la disposición de los registros es el siguiente: Segundo teclado (Gran Órgano) bajos: Tropeta Real, Lleno, Veintiovena, Veintiseisena, Veinte Docena Nazarda, Veinte Docena Clara, Diez y Novena Nazarda, Diez y Novena Clara, Diez y Ceptena Nazarda, Quincena Nazarda, Quincena Clara, Docena Nazarda, Docena Clara, Octava Clara, Violón, Flautado Mayor, Bajoncillo, Calrín, Clarín en Quincena, efecto de tambores. En los Tiples: Trompeta Real, Lleno, Espigueta, Diez y Novena Nazarda, Diez y Novena Clara, Diez Septena Nazarda, Diez Septena Clara, Quincena, Quincena Nazarda, Quincena Clara, Docena Nazarda, Docena Clara, Octava Nazarda, Octava Clara, Violón, Gran

Lleno, Flautado Mayor, Bajoncillo, Clarines, Clarines. En el Primer teclado (Cadereta interior) bajos: Flautado Mayor, Violón, Octava Nazarda, Docena Nazarda, Quincena Nazarda, Espigueta, Bajo. En los tiples: Caja de Ecos, Flautado Mayor, Violón, Flautado Nazardo, Docena Clara, Quincena Clara, Quincena Nazarda, Bajoncillo.

En el marco del XV Festival Internacional Cervantino fui invitado a pulsar este magnífico instrumento. Toqué la obra para órgano del Dr. D. Joseph de Torres y Vergara (1661-1727), la cual he transcrito y ahora difundido en manuscrito del CENIDIM. En el concierto programado a las 12 horas del día 25 de octubre de 1987 estuvo el Templo concurrido por un selecto público en el buen sentido de la palabra, es decir, de todas las clases sociales, ancianos, adultos y, sobre todo, jóvenes, tanto de Europa como de México, además de los medios masivos de comunicación, prensa y TV nacional e internacional.

La obra de Joseph de Torres y Vergara cautivó por medio de los más variados registros del órgano, con sus Llenos, Nazardos, sus Solos de medio registro, con su fuga, sus lentos y suaves movimientos en algunas de sus obras y con su ya famosa BATALLA para el lucimiento de la Trompetería Real y horizontal; sentía yo cada nota compuesta por este maravilloso músico mexicano de la época virreinal, humanista, catedrático de la Real y Pontificia Universidad, Chantre y Dean de la Catedral de México. El selecto público y el maravilloso órgano, todos vibramos al unísono ante el universo infinito, el único que conjuga el espíritu y la materia.



Templo de San Cayetano, La Valenciana.

Adquisiciones recientes

Libros

M. Elena Vinueza G.
Presencia Arara en la música folklórica de Matanzas

Alberto Alón Pérez
Diagnosticaria musicalidad

José Amer Rodríguez
Aproximaciones al estudio de la imagen artística y el concepto en la obra musical

Ana V. Casanova Oliva
Problemática organológica cubana

Paul Stefan
Franz Schubert

Felipe Jiménez Jaramillo
De Picis a Acuario. La técnica textil

La educación musical infantil en México; antología de métodos y experiencias

Autores varios
El público como propuesta

Laura González Matute
Escuelas de pintura al aire libre y centros populares

Autores varios
Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo

Revistas

50 años de música. Palacio de Bellas Artes

Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia

Síntesis educativa ;Qué! gaceta

Guitar Review No. 70

Boletín CENIDIAP

Boletín CITRU

Boletín CID-DANZA

Cuadernos del CID-DANZA

Partituras

Balassa Sándor
Quartetto

Soproni József
Quarteto D'Archi

Bozay Attila
Sorozat

Láng, Istvan
Music 2-4-3

Kalmár László
Morfeo

Csemiczky Miklós
Quatour a cordes

Borsody László
Due Movimenti

Láng Istvan
Iokasté

Autores varios
Colección de 13 canciones de la Promotora Hispano-Americana de Música (PHAM)

Aldana, Valadés, Castro, Ayala y Urreta
Música mexicana I

Autores varios
Colombia en 50 canciones, vol. 1 y 2

Discos

Manuel Enríquez
Homenaje a Manuel Enríquez en su 60 aniversario

Adina Izarra
Lamento

Masters

Manuel Enríquez
Los cuartetos de cuerdas

Ricardo del Farra
Música electroacústica en tiempo real

Felipe Ramírez Ramírez
Obra para órgano

Concurso Musical Internacional Reina Elisabeth de Bélgica
Canto 10 - 29 de mayo de 1968
Conservatorio Real de Música - Bruselas
La Monnaie
Palacio de Bellas Artes - Bruselas

I. Condiciones generales

1. Una sesión excepcional del Concurso musical internacional Reina Elisabeth de Bélgica, dedicada al CANTO, tendrá lugar del 10 al 29 de mayo de 1988.
2. El Concurso está reservado para los (y las) cantantes de cualquier nacionalidad, con menos de 32 años de edad (nacidos después del 15 de enero de 1956).
3. Las solicitudes de inscripción deberán llegar antes del 15 de enero de 1988, efectuándose dichas solicitudes mediante el formulario de inscripción adjunto.* Deberá añadirse a la solicitud el expediente descrito en el párrafo 2 de las condiciones de inscripción. En caso de que se acepte su expediente, los candidatos deberán abonar un derecho de inscripción que ascenderá a 4 000 francos belgas y podrán participar en la prueba preliminar.
4. Una prueba preliminar precede al Concurso, el cual se divide en tres etapas. Los candidatos se presentan en el orden fijado por sorteo (previsto para el 9 de mayo).
5. El Jurado Internacional está integrado por personalidades designadas por el Consejo de Administración del Concurso Reina Elisabeth. Se divulgará la lista de los miembros del jurado en el momento de la apertura de la sesión.
6. Al inscribirse en el concurso, los candidatos (o las autoridades gubernamentales o académicas que los representan) se comprometen a participar (o en que participen estos candidatos) en todas las pruebas y los conciertos para los cuales dichos candidatos quedarán elegidos por el Jurado o Comité Directivo del concurso. Dichas pruebas y conciertos sólo podrán radiodi-

* Disponible en la Coordinación de Información y Difusión del CENIDIM. (Para mayor información favor de dirigirse a la Coordinación de Información y Difusión del CENIDIM).

fundirse, televisarse en directo o en diferido, a escala belga o internacional y grabarse en cintas o discos, en beneficio del Concurso Reina Elisabeth, exclusivamente. Con arreglo al concurso, los candidatos no tendrán más compromiso pecuniario que el de abonar el importe del derecho de inscripción y aceptarán el no recibir otras ventajas que aquéllas decididas por el comité directivo.

7. Doce premios en efectivo que representan un total de 1 575 000 francos belgas serán distribuidos entre los doce laureados. Se entregarán una medalla y un diploma a cada uno de ellos. Además, se otorgarán dos premios especiales a aquél o aquélla de los laureados que se hayan revelado como mejor cantante de lied (Premio Lio) y mejor intérprete para el oratorio (Premio del Oratorio). El importe de cada uno de dichos premios es de 100 000 francos. Se entregará un importe de 15 000 francos belgas a cada uno de los doce concursantes de la segunda prueba eliminatoria que no hayan sido seleccionados para la prueba final.
8. *Gastos de viaje*
 Los 24 candidatos admitidos en la segunda prueba eliminatoria recuperarán el 50% de sus gastos de viaje bajo presentación de los justificantes

de gastos, con la condición de que procedan de países no limítrofes de Bélgica. Esta medida es válida para todos los candidatos que no sean presentados por el gobierno de su país y que no se beneficien de ninguna ayuda o beca especial para participar en el concurso.

9. Alojamiento

Un comité de acogida facilitará alojamiento a los candidatos que lo pidan según las posibilidades, siendo ofrecido gratuitamente dicho alojamiento por familias de Bruselas y sus alrededores. Para estas familias resulta imposible recibir también miembros de la familia o amigos del candidato.

Dentro de estos límites, se podrá alojar a todos los candidatos durante el periodo de la prueba preliminar. Luego, sólo los concursantes admitidos en la primera prueba eliminatoria podrán beneficiarse con dicha ventaja.

Se preven otras facilidades para los acompañantes (pianistas). Conviene informarse acerca de estas facilidades en la Secretaría del Concurso.

10. Grabación

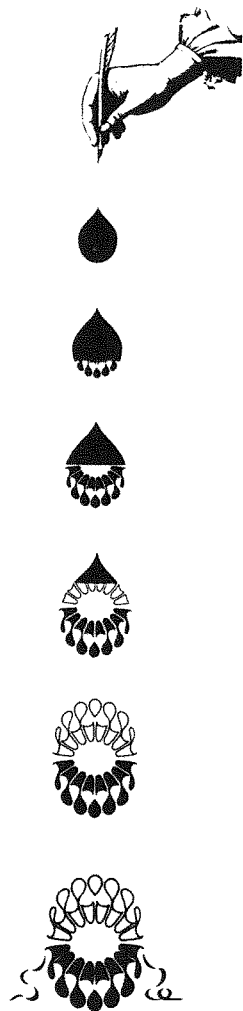
El Concurso Reina Elisabeth se reserva el derecho de permitir la radiodifusión, televisión de los conciertos y de las sesiones del Concurso así como la grabación en cualquier

sóporte musical o de video, en beneficio del Concurso Reina Elisabeth.

11. El 2 de junio tendrá lugar un concierto de clausura en el que participarán gratuitamente los 6 primeros laureados, en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas.

12. Acompañantes

Pianistas acompañantes seleccionados por el Comité Directivo están a disposición de los concursantes; sin embargo, estos últimos pueden llevar a su propio acompañante, el cual corre a cargo suyo.



AURELIO TELLO (Perú, 1951). Estudió en el Conservatorio Nacional de Música en Lima, Perú, las carreras de Pedagogía Musical, Dirección Coral y Composición. Ha sido profesor en la Universidad Nacional de San Marcos, en otras universidades peruanas y en el Conservatorio Nacional de Música en Lima, Perú. Desde 1982 reside en México como investigador del CENIDIM.

LUIS JAIME CORTEZ (México, 1962). Estudió en el Conservatorio de las Rosas de Morelia, Mich., con Bonifacio Rojas y José Carmen Saucedo. Fue miembro del Taller de Composición del CENIDIM que dirigió el maestro Federico Ibarra. Estudió Historia en la UNAM. Desde 1981 es investigador del CENIDIM, donde publicó su libro *Tabiques rotos*. A partir de 1984 es alumno de composición del maestro Mario Lavista. FELIPE RAMÍREZ RAMÍREZ (México, 1939). Estudió en la Escuela de Música Sacra de Querétaro, donde fue organista de la Catedral; se graduó en canto gregoriano, órgano y composición en Ratisbona, Alemania y estudió improvisación en Haarlem, Holanda.

Ha ejecutado conciertos en Gran Bretaña, Francia, Italia, Alemania, en países de América del Sur y en México. Actualmente es profesor en el Conservatorio Nacional de Música e investigador de Música virreinal en el CENIDIM, donde publicó el segundo tomo

del *Tesoro de la música polifónica en México*.

JUAN JOSÉ ESCORZA (México, 1956). Musicólogo mexicano. Profesor de Historia de la Música y Musicología en el Conservatorio Nacional de Música. Editor de la revista *Heterofonía*. Ha publicado diversos artículos sobre música mexicana en la revista *Pauta*, *Heterofonía*, *Inter-American Music Review* y *Latin-American Music Review*, entre otras. Es coeditor, con José Antonio Robles Cahero, de la *Explicación para tocar la guitarra* (Veracruz, 1976) del autor novohispano Juan Antonio de Vargas y Guzmán.

JOSÉ ANTONIO ROBLES CAHERO (México, 1957). Historiador y músico. Estudió en la Universidad Autónoma Metropolitana (Iztapalapa) y en el Conservatorio Nacional de Música. Ha sido profesor de Historia de la Música en el Conservatorio de 1981 a 1987, y lo es actualmente en la Escuela Ollin Yoliztli. Ha publicado varios artículos sobre música mexicana en *Heterofonía* e *Inter-American Music Review*. Es coeditor, con Juan José Escorza, del libro *Explicación para tocar la guitarra* (Veracruz, 1976). Es investigador del CENIDIM, donde tiene a su cargo una investigación sobre música mexicana del Siglo XIX, en especial la del compositor duranguense Ricardo Castro (1864-1907).

EDUARDO CONTRERAS SOTO (México, 1965). Estudió Lite-

ratura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Miembro fundador del Centro Mexicano de la Asociación Internacional de Teatro Amateur (IIT-UNESCO), donde ha colaborado en la organización de varios eventos. Integrante del grupo teatral independiente El Taller de la Comunidad. Actualmente es miembro del área de difusión del CENIDIM y colabora en la reorganización de su fonoteca.

ARTURO MÁRQUEZ (México, 1950). Estudió en Estados Unidos piano, violín, trombón y tuba, bajo la dirección de Eva McGoven

y Thomas Rosseti, de 1965 a 1968. A su regreso a México ingresa al Conservatorio Nacional de Música para estudiar piano.

Obtiene una beca del gobierno francés por dos años para continuar estudios de composición en París, bajo la dirección de Jacques Casterede e Ivo Malec.

En 1982 ingresa al CENIDIM como Coordinador de Información. Ha compuesto múltiples obras, entre ellas, *Enigma* para flauta y arpa, *Viraje* para arpa y orquesta de cuerdas, *Manifiesto* para violín solo, *Ron-Do* para cuarteto de cuerdas, etcétera.

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

Miguel González Avelar
Secretario

Martín Reyes Vayssade
Subsecretario de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Manuel de la Cera
Director General

Raymundo Figueroa
*Subsecretario General de Difusión
y Administración*

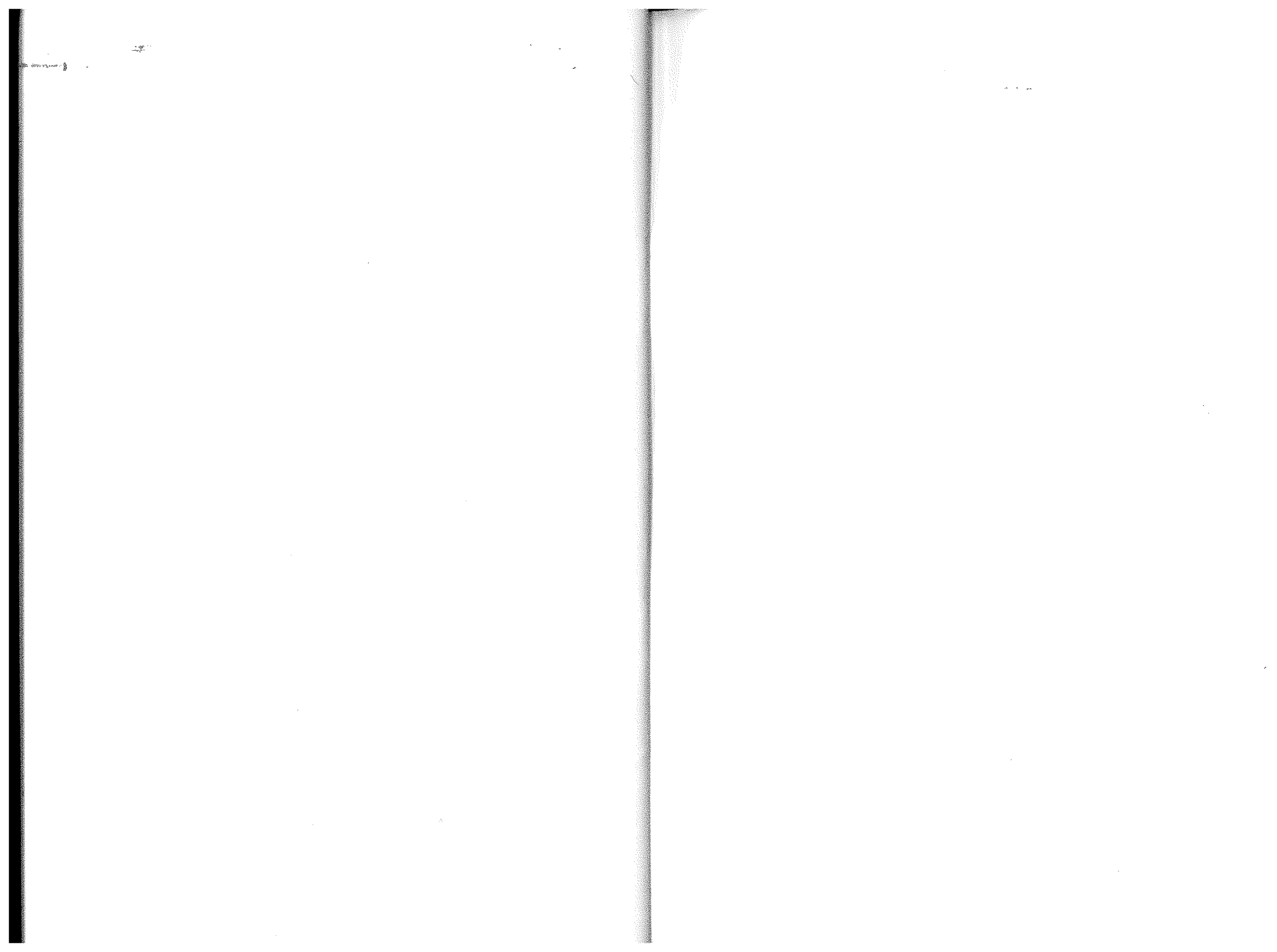
Víctor Sandoval
*Subdirector General de Promoción y Preservación
del Patrimonio Artístico Nacional*

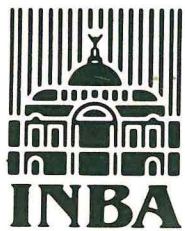
Jaime Labastida
*Subdirector General de Educación e Investigación
Artísticas*

Esther de la Herrán
*Directora de Investigación y Documentación
de las Artes*

Ma. Esther Pozo
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Leonora Saavedra
*Directora del Centro de Investigación, Documentación
e Información Musical Carlos Chávez*





SEP