



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 70, México, julio-agosto-septiembre de 1980

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía 70*, México, julio-agosto-septiembre de 1980, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of parallel, slightly curved blue lines that create a sense of depth and movement, resembling a stylized musical staff or a series of sound waves. These lines are set against a white background and are partially enclosed by a large, solid blue shape that curves around them. The overall design is modern and minimalist.

heterofonía

70

revista
musical

julio-agosto
sep. 1980
volumen XIII no. 3

méxico, d.f.

DISPONIBILE

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL TRIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Claudio Landeros

Circulación

Paz P. de González

Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

Publicidad

Manuel González

Redacción

Heriberto Frías 514,

México 12, D. F.

Teléfono: 5-23-48-10

Correspondencia

Heriberto Frías 514

México 12, D. F.

Impreso en la

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44

México 19, D. F.

Julio-Agosto-Sept. de 1980. Vol. XIII No. 3

- EDITORIAL 2
- GABRIEL SALDIVAR Y SILVA
Música y Danzas en las Obras de Cervantes y algunas de sus Presencias en México 3
- EL FESTIVAL CERVANTINO
Orquestas Sinfónicas
Música de Cámara
(Trio México; Cuarteto de Tel-Aviv; Cuarteto de Tokio)
La Mina 17
- RECITALES 18
Arrau, Morales, Weissenberg, Osinska, Cherkasski
- ENTREVISTAS 20
(Walewska, Argerich, Alonso, Rodríguez Frausto, Lozano, Cuarteto de Madrigalistas de Madrid)
- Conferencias de Guillermina Bravo 33
- SOPHIE CHEINER
Nuevo Impulso recibido por la Forma Sonata en la Obra de Scriabine 36
- CONCIERTOS 37
- GRABACIONES 40
- LIBROS 41
- NOTICIAS 43
- DIGEST IN ENGLISH 49

Los autores son responsables de sus opiniones.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo Ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	\$ 37.50
Un año (cuatro números) ...	"150.00
Número atrasado	" 50.00
Correo aéreo	"200.00

EXTRANJERO (Correo ordinario)

Un año (one year)	Dlls. 12.00
Número suelto (single issue)	" 3.00
Número atrasado (back issue)	" 4.00
Registrado como correspondencia de 2a. Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

Editorial

En un reciente "Who is Who" de Londres hay un regular número de páginas dedicadas a las sedes de Festivales Internacionales permanentes, de algunos de los cuales hemos sido testigos.

Es seguro que en la próxima edición de este Diccionario será incluido el nuestro de Guanajuato, pues habiendo adquirido ya un status internacional de alta categoría, los cambios de sexenios no podrán afectarlo.

Nuestro Festival internacional lleva un nombre ilustre: "Cervantino". Al evocar el nombre de Don Miguel Cervantes y Saavedra pensamos inmediatamente en un mundo ancestral de cultura que siendo hispano nos pertenece en parte.

Se eligió como sede una de las ciudades coloniales más bellas de México: Guanajuato, capital del Estado que lleva el mismo nombre y tiene su universidad en una de las alturas más prominentes de una cañada honda, donde fue originalmente construida la ciudad. Hace ocho años comenzamos a oír hablar de un festival mexicano internacional, pero creemos que con este de 1980 —el Octavo— podríamos ya competir sin reservas con algunos de los mejores festivales mundiales.

En Guanajuato se goza de los eventos, pero los hilos principales que mueven el tinglado funcionan todo el año en la ciudad de México y más específicamente en "Los Pinos", residencia presidencial, donde la señora *Romano de López Portillo* se reúne con frecuencia con *Héctor Vasconcelos* y otros colaboradores para los planteamientos complicados y múltiples exigidos por un festival de esta naturaleza. La Señora supo elegir a sus colaboradores: Héctor, hijo de José Vasconcelos y Licenciado en Ciencias Políticas y Sociales de las universidades de Harvard y Oxford, heredó de su ilustre padre —entre otros talentos— el de la organización, la honradez y el criterio adecuado para la acertada elección de los elementos artísticos y su debida coordinación. Como Director General del Festival Cervantino demostró capacidades excepcionales en una persona tan joven como él.

Si buscamos la simiente que hizo nacer y crecer gradualmente la planta cervantina que le está dando lustre a la ciudad de Guanajuato, es justo pensar en *Enrique Ruelas*, el distinguido director de teatro, de larga y espléndida trayectoria, quien fue el "sembrador" en la plazuela de San Roque, donde indujo a los vecinos de los alrededores a prestar sus floridos balcones y los coloniales zaguanes de sus casas a los estudiantes universitarios que le dieron su apoyo, estudiando con él la forma de representar a los personajes cervantinos de los *Entremeses* en el escenario natural de aquella plazuela. De allí nació, pues, la idea del festival internacional actual, por el que Guanajuato entró en el mapa festivalero del mundo, y donde ya se reúnen anualmente gente de numerosos países, para una convivencia fraternal y cultural de los hombres.

Para quienes estamos acostumbrados en la ciudad de México a que los programas de los conciertos lleguen tarde con frecuencia, o no lleguen del todo, en el Festival de Guanajuato siempre estaban listos a tiempo e impresos con perfecta pulcritud. Los comentarios de los actos musicales les fueron muy acertadamente encomendados a Joaquín Gutiérrez Heras, Tita Valencia y Uwe

Frisch; pero las manos invisibles de José Antonio Alcaraz y Lucía García Noriega se dejaban sentir. Como coordinador de prensa, nadie mejor que Arturo Arce Lira... ¡Gracias a todos!

Música y Danza en las Obras de Cervantes y Algunas de sus Presencias en México

Por GABRIEL SALDIVAR Y SILVA

Conferencia inédita pronunciada por su autor el 12 de mayo de 1980 en el VIII Festival Cervantino de Guanajuato, Gto.

Gabriel Saldivar y Silva, investigador, historiador y musicólogo, nació en Jiménez, Tamaulipas, el 5 de septiembre de 1909. Ha realizado numerosas actividades como investigador y profesor: en la UNAM (Ciencias Políticas y de Filosofía y Letras). En la Escuela de Graduados (Musicología Mexicana y catedrático de Historia de la Revolución Mexicana y de Historia de las Culturas en la Nacional Preparatoria. Ha publicado varios libros: más de 20 títulos dedicados a su Estado natal; "Historia de la Música en México", épocas pre-cortesiana y colonial (1934); 3 obras folklóricas; "Sor Juana Inés de la Cruz y la música de su tiempo". Entre otros de sus hallazgos sobresalen 2: la Real Cédula sobre los privilegios a los herederos de Cromberger (1542) y la Vista de ojos de las tierras de Doña María Moctezuma de Saldivar, Señora de Tula (1554), acompañada de un plano que sirvió en 1939 para localizar el asiento de Tollan, ciudad prehispánica. Localizó y reeditó en facsímil (1947) el "Rosario de Quince Misterios a los dolores de la Virgen, por Sor Juana Inés de la Cruz", que pasaba como anónimo y de un manuscrito de un Villancico a la Guaracha, que restituyó esta forma musical a México (antes considerada como antillana). Ha reunido una biblioteca musical de más de 15,000 partituras mexicanas, impresas en México en los siglos XIX y XX, más de 2,500 libros y folletos de musicología mexicana y una colección de recortes de publicaciones periódicas de 1912 a 1960. Figuran en esta biblioteca cuatro tablaturas de laúd, citara y guitarra barroca; dos de los siglos XVI, XVII y XVIII que con la de la Biblioteca Nacional de México son las únicas que se conocen en las Américas.

xx xx xx

En la mayor parte, si no es que en todos los aspectos de la vida humana, Cervantes hace alusión a la música, unas veces para señalar efectos, otras más para aplicar las múltiples manifestaciones musicales a las no menos variadas del Renacimiento en todos sus estratos.

Para todo momento, situación o escena Cervantes tiene presente la música adecuada a ella, y en el conjunto los eruditos han determinado los extensos conocimientos que poseía sobre la materia, aunque no fuese un músico consumado con "estudios técnicos de armonía y composición, pero sí ideas claras de los que hoy día llamamos principios generales de teoría musical".

Querol y Gabaldá, que era Secretario del Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y actualmente Director del Consejo, en dos volúmenes, uno de texto y otro de música, titulados *La Música en las Obras de Cervantes*, Barcelona, Comtalia, 1948, es quien ha dedicado el estudio más extenso que se ha publicado hasta 1980 a ese aspecto cervantino, y en algunas partes a él nos vamos a atener, aunque la amplitud de esta conferencia no nos permite hacer acopio de erudición, y apenas si de paso citaremos, entre extranjeros, a algunos pocos que en México han tratado aspectos parciales del mismo tema, como Luis Castillo Ledón, el Dr. Jesús C. Romero, el Lic. José Rojas Garcidueñas, quien es el que escribió más ampliamente sobre el tema, y los hispano mexicanos Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay.

Las referencias cervantinas Querol las ilustra con música de la época, aunque algunas obras son anteriores y otras posteriores, conservadas en códices musicales españoles, italianos, austriacos, belgas y de otras procedencias europeas; y llega, en ocasiones, a sorprendernos con abundante corroboración de datos, de lo que a principios de siglo había dicho Menéndez Pidal sobre *El Quijote*, que "debe su ideal inicial y sus primeros capítulos a una parodia entremesil de romances; debe a éstos también la inspiración de episodios capitales, como el de Cardenio en Sierra Morena o el de la Cueva de Montesiños". (*Flor Nueva*, 20a. Ed., México, 1979, Col. Austral, 100, p. 35.)

A lo que añadió: Esto equivale en la literatura a lo que ya habían hecho los cronistas e historiadores, a partir de la *Crónica de Juan II* por Alvar García de Santa María, fechada en marzo de 1460, en donde por primera vez se incluyó como fuente histórica un romance tradicional, que provoca toda una corriente historiográfica que aprovecha, en la segunda mitad del siglo XV, viejos romances en lugar de los antiguos cantares de gesta, que estaban por desaparecer.

Los romances, en la definición de Menéndez Pidal "son poemas epicólicricos breves que se cantaban al son de una instrumento, sea en las danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo común". (*Flor Nueva de Romances Viejos*. 3a. Ed., Buenos Aires, 1941, p. 3.)

Música y literatura inseparables desde su origen en los cantares de gesta, disueltos en breves relatos y romances, "recordados de memoria y modificados por la intervención subjetiva del que los canta" —agrega Querol (Op. cit. p. 43).

Los conservó la tradición recogida en el siglo XVI, y Cervantes los aprovechó en sus escritos poniéndolos en boca de sus personajes, porque ya desde mediados del siglo XV "los romances estaban tan presentes en la memoria de todos, que sus versos fluían a cada paso en la conversación ordinaria, como elementos fraseológicos del idioma". (Menéndez Pidal. *Flor Nueva*, 3a. Ed., p. 10.)

Mientras que "lo que a todos movía, vivificaba y llevaba el entusiasmo común era la corriente vigorosa de su poesía popular épico-lírica, aquellos romances alados que tan rica y potentemente surgen de la época de transición que va de la lucha de los árabes en la vieja España a la conquista del Nuevo Mundo, y cuyo eco pasa de la Edad Media a los tiempos modernos. De igual manera que las fábulas de héroes y encantamientos, cuyo rumor perturbó el seso a Don Quijote, lanzándole al mundo en busca de aventuras, así también esos romances eran en lo esencial los mismos que cantaban y recitaban los

marinos, soldados y aventureros durante sus viajes a la India o hacia América" (Karl Vossler. *La Literatura española del Siglo de Oro*. Bs. As. Espasa-Calpe, Ed. 1945, p. 17. Col. Austral No. 1511).

En el programa que vamos a presenciar nos encontramos con nueve romances, que eran muy comunes en la época en que Cervantes escribió y por otra parte, en el momento de la conquista de México, muchos de ellos estaban en el habla de los conquistadores.

El mismo don Ramón Menéndez Pidal en *Los romances de América y otros estudios* nos hace referencia a varios romances que se recordaban en México, tales como el de Calainos, en las siguientes palabras:

"Navegando Hernán Cortés en la costa de México para ir a San Juan de Ulúa, los que ya conocían la tierra iban mostrándole la Rambla, las muy altas sierras nevadas, el Río de Alvarado, donde entró Pedro de Alvarado, el Río de Banderas, donde se rescataron los dieciséis mil prisioneros, la Isla de Sacrificados cuando lo de Grijalva, y así se entretenían hasta que arribaron a San Juan. A alguien le parecían impertinentes aquellos recuerdos pasados y tan de perder el tiempo como recitar el romance de Calainos. Acuérdomme, dice Bernal Díaz del Castillo, que llegó un caballero que se decía Alonso Hernández Puertocarrero y dijo a Cortés: Paréceme señor que han venido diciendo estos caballeros que han venido otras veces a esta tierra:

cata las aguas del Duero — do van a dar a la mar

Yo digo que miréis las tierras ricas y sabeos bien gobernar. Luego entendió bien Cortés con qué fin fueron aquellas palabras dichas y respondió:

Dénos Dios ventura en armas

como al paladín Roldán,

que en lo demás, teniendo a vuestra merced y a otros caballeros por señores bien me sabré entender. Por supuesto que el romance de Cata Francia Montesinos es el *Romance de Montesinos*, y no conviene transcribir más o continuar con la lectura de algunos de los romances a que se hacía alusión en unas cuantas palabras, o recitando un solo verso, porque sólo

eso que se pronunciaba era lo que venía al caso.

Continúa don Ramón Menéndez Pidal: "Este diálogo sostenido en alusiones a versos de romances viejos, nos prueba cuán presente estaba el romance en la memoria de Cortés y de los que le acompañaban. Otra vez, mirando Hernán Cortés desde Tacuba la ciudad de México, de donde había salido huyendo, suspiró con gran tristeza, muy mayor que la que antes tenía por los hombres que le mataron antes que en el alto subiese. Acuérdomme, dice también Bernal Díaz, que entonces le dijo un soldado que se decía el bachiller Alonso Pérez, que después de ganada la Nueva España fue fiscal y vecino en México: Señor capitán, no esté su merced tan triste, que en las guerras estas cosas suelen acaecer y no se dirá por vuestra merced:

Mira Nero de Tarpeya

a Roma cómo se ardía...

y continúa el cronista: "Dejemos estas pláticas y romances que no estamos en tiempos dellos y digamos cómo se tomó parecer entre nuestros capitanes".

Sigue Menéndez Pidal: Aduciremos otro caso interesante: El licenciado Alfonso Zuazo, navegando el año 1524 de Cuba a México para tratar con Hernán Cortés, naufraga y pasa cuatro meses perdido en unas islas desiertas

sufriendo hambre, sed y fatigas espantosas; y él y sus compañeros habían perdido la idea del tiempo hasta el punto de que cantaron la Pasión del Viernes Santo el Domingo de Resurrección. Fernández de Oviedo que hacía 1548 escribe estas angustias, dice: Ni es de maravillar que perdiesen la cuenta del tiempo ni en qué día estaban, sino cómo no se les olvidó sus propios nombres, pero no se les olvidaron los romances. Al fin, les recoge una carabela y les lleva a Villa Rica en México y cuando desembarcaban, los que estaban en la playa, sin saber quién salía en la barca, cuando el licenciado iba a tierra preguntáronle por nuevas aún estando en el agua y él respondió lo que dice aquel romance del Rey Ramiro:

Buenas las traemos señor,
pues que venimos acá.

E luego que conocieron al licenciado comenzaron todos a haber mucho placer e mostrar grande alegría con él. Pero no sólo se recordaban los romances compuestos en España, sino que se escribían otros nuevos. Gómara relata que Hernán Cortés, cuando quería no trovaba mal y hace alusión a que se había hecho un romance que principiaba:

En Tacuba está Cortés . . .

Esto es, él mismo "se había hecho un romance".

"Y así como éste hay otros que sería largo enumerar".

Durante los tres siglos del virreinato nos encontramos en las historias de la imprenta y en las bibliografías mexicanas de los siglos XVI al XIX referencias diversas a romances que se componían por lo general a lo divino, ya que estaba terminantemente prohibido que se compusieran obras de ficción, aunque en algunas ocasiones se olvidaron aquellas disposiciones prohibitivas.

También del tipo de romances religiosos nos encontramos solamente dos en un códice polifónico oaxaqueño, puestos en música a cuatro voces, en el que son las únicas composiciones de ese tipo.

Aunque específicamente Cervantes sólo menciona versos de doce romances, entre las canciones aparecen algunas que llevan el título de romances de moros y moras, y por lo que respecta a las danzas son diecinueve las que cita por su nombre, y los instrumentos musicales también designados con sus nombres son treinta y seis. Tanto de las danzas como de los instrumentos, en la literatura y el arte virreinal de México aparecen algunos de estos últimos y quedan danzas vivas como *El Canario*, y seguramente otras que están por ahí en el folklore y no han sido suficientemente estudiadas, aunque en algunos escritos musicales hemos podido encontrar *El Canario*, *Las Folias*, *La Gallarda*, *La Jácara*, *Las Seguidillas*, *El Villano*, *El Villancico* y *La Zarabanda*. De algunas de ellas vamos a hablar antes de que principie el programa musical, ya que las consideramos mexicanas o de origen americano, porque damos más crédito a lo que afirman Cervantes, Lope, Quevedo y otros, que estuvieron presentes cuando esas danzas se introdujeron en España, llevadas de México o de algún lugar de Indias. Tales son, por ejemplo, *La Zarabanda* y *La Chacona*, que en la literatura española van casi siempre juntas. Mientras que los autores alemanes, principalmente, aceptan como de origen americano *La Zarabanda* y *La Chacona*, los musicólogos españoles no se deciden a aceptar el cúmulo de afirmaciones que hay en favor de su origen americano y específicamente de la Nueva España, esto es, de México, como es el caso de

La Zarabanda, que en el poema L'Adone, del poeta italiano Marini, publicado en 1623, pero escrito hacia 1612, se lee:

'Chiama questo suo gioco empio e profano
Saravanda, e Ciaccona, il nuovo hispano.'

Y por si el que lee no sabe qué es el Nuovo Hispano, el Sr. William Barclay Squire, Esq. le pone una nota al pie de página en el artículo *Saraband* del *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (New York, The Macmillan Company), que dice textualmente: New Spain is Castile; y al Sr. B. Squire el propio diccionario le dedica un retrato de página entera impresa por una cara en papel satinado brillante; y eso que nos dicen los europeos que son los ingleses quienes mejor conocen la geografía.

Pero yendo al momento en que aparece en la literatura castellana, hallamos que fue el año de 1583 cuando por primera vez se le conoció y desde luego se dictó su prohibición por sus meneos deshonestos en el baile y por tener una letra *piarum aurium offensiva*; mientras que en México ya la designaba con su nombre fray Diego Durán, que terminó de escribir su *Historia de las Indias de la Nueva España* en el convento de Tecamachalco en 1578, y bien pudo ser que fuese en ese año cuando dijo que "estos indios tienen su Zarabanda, que es un baile cosquilloso o de comezón"; pero bien pudo escribirlo antes ampliándose los cinco anteriores al de la fecha española a algunos más; pero si esto no fuera suficiente tenemos en el Archivo General y Público de la Nación el expediente que se formó a Pedro de Trejo Plasenciano cuando presentó su *Cancionero* el año de 1567, escrito en la ciudad de Valladolid de Michoacán, en el que alguno de los poemas está fechado en 1560; pero aceptando que la *Zarabanda glossada a lo divino*, que compuso, hubiera sido escrita en 1567, la fecha queda 15 años antes que la española. Y, además, podemos hacer las siguientes consideraciones: Esa más antigua *Zarabanda* fue escrita en Valladolid de Michoacán, donde se hablaba el idioma tarasco o purépecha y su autor fue fundador en 1531 de la ciudad española del nombre dicho, donde se estableció como comerciante y es seguro que como todos o la mayoría de los comerciantes, por necesidad en el trato con los nativos tuvo que aprender su idioma, en que la palabra *zarabanda* tiene las siguientes raíces y significado:

Zara = erguirse o aparecer de improvise

avani = conejo (dios del vino, de la alegría y de las fiestas)

nda = brincar, en una de sus inflexiones;

de donde resulta: brinca el conejo o dios del vino y aparece de improvise, y sólo se pierde una *i* por elisión. Esa particularidad del dios de las fiestas, la alegría y el vino, la hace muy similar o parecida a las cualidades de Baco, y por lo mismo la música dedicada a sus celebraciones tendría las características báquicas que las prohibiciones españolas y las atribuciones italianas que vimos en Marini le achacaron a Zarabanda y Chacona, que conviene de principio a fin con las del Baco tarasco; y si al llegar a España fueron escritas en tiempo vivo y brillante, con los años se hicieron lentas y se escribieron en *adagio*, como corresponde a los movimientos de las majestades, pausados y ceremoniosos, lo mismo que a los que han tomado muchas copas y sólo se pueden desplazar lentamente.

Cervantes, en *La Ilustre Fregona* llama a La Chacona *India amulatada*,

y Lope de Vega la vio tan movida, que "malantes y fregatrices del baile" "se hacían rajas bailando", y además, en *El amante agradecido* dice de ella que

De las Indias a Sevilla
ha venido por la posta.

Quevedo la llamó *chacona mulata*; y Simón Aguado en el entremés *El Platillo*, de 1592, le da por letra:

Chiqui, Chiqui, morena mía,
si es de noche o si es de día.
Vámonos, vida, a Tampico
antes que lo entienda el mico;
que alguien mira la chacona
que ha de quedar hecho una mona.

Y esa invitación a la población huasteca de Tampico, pudo hacerse de cualquier parte del interior de México o de alguna isla del Caribe, en donde pudo ser conocido tal nombre. Querol dice que él encuentra en un pasaje del citado entremés *El Platillo* "un argumento decisivo a favor de la procedencia americana de la chacona".

Y volviendo a la zarabanda dice Querol: "Respecto a su origen nacional, aunque de España pasase a los demás países, algunos le atribuyen una procedencia americana y señalan la región del Chaco; otros, como J. Marino, el de Yucatán (Nueva España). Curt Sachs se inclina por la América Central, entre otras razones porque "la flauta de pico guatemalteca se llama zarabanda", y añade —y hay que reconocer que su autoridad en materia de danzas es grave—: Jamás instrumento alguno ha tomado su nombre de una danza, mientras que, al contrario, muy frecuentemente, los nombres de danzas se han derivado de las designaciones de instrumentos", por ejemplo, la piva, la musette, la siga, el tambourín, etc."

"Ante estas diversas opiniones, —continúa Querol— es razonable pensar que la zarabanda fuese en el fondo una danza de origen americano, importada por los españoles, y que al ser trasplantada a un país europeo, y tan culto como por entonces era España, adoptase ciertas modalidades y giros que la hicieran aparecer como un baile espontáneamente nacido en España."

Si por una parte las referencias a la zarabanda las encontramos en México y aún tenemos una Zarabanda en una tablatura del siglo XVII, la chacona no la localizamos en la literatura novohispana ni en los escritos musicales de la misma que hemos tenido ante nuestros ojos.

En las pocas tablaturas musicales mexicanas que se conocen aparecen varias de las danzas mencionadas por Cervantes, como *El Canario*, del que se encuentran algunas composiciones musicales del siglo XVIII y se menciona en un expediente inquisitorial formado a un titiritero el año 1704, quien formaba parte de un conjunto integrado por tocadores de harpa, vihuela y violín, que tocaban otros sones; de *la folia* el mismo Querol, al mencionarla dice que entre los muchos manuscritos que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid hay *folias* simplemente, *folias de España* y *folias italianas*, y me parece curioso que sólo en los manuscritos que tenemos en nuestro poder aparecen *folias*, *folias francesas*, *folias portuguesas*, *folias italianas* y de otras procedencias. Igualmente aparece *la Gallarda* y alguna con el nombre de Ga-

llarda del Rey don Juan en un manuscrito de la primera mitad del siglo XVII; después, en el XVIII siguen apareciendo gallardas, así como jácaras, moriscas, seguidillas, villanos, zarabandas y multitud de villancicos, éstos cultivados tanto literaria como musicalmente en abundancia. Y aunque dijimos hace un momento, no hemos localizado la *chacóna* entre nosotros, las fuentes de la literatura española nos señalan una gran cantidad de autores que afirman de una manera clara y categórica que es de procedencia de Indias, mientras que los recientes musicólogos españoles no quieren aceptar el origen americano, negando, de paso, la autoridad que merecen los testigos presenciales de su aparición en España. Adolfo Salazar, el gran musicólogo hispano mexicano, da como probable que el vocablo castellano quizá sea una pronunciación viciosa de la manera de escribir la palabra *chanson* desde el siglo XIII al XV; pero por nuestra parte les oponemos la autoridad de Lope, Cervantes, Quevedo, Aguado y otros que dicen lo que vieron y no lo que suponen. Ustedes pueden decidir con qué opinión se quedan.

Además de las obras musicales que con tanto detalle menciona Querol, nos encontramos en México con la presencia de otras referencias de distintos tipos, como lo vamos a exponer a continuación y antes de que iniciemos el programa musical y de danza.

xx xx xx

En el mismo año en que se publicó el primer tomo de *Don Quijote* (1605), llegaron a México más de 250 ejemplares del mismo, que lo hizo muy popular en poco tiempo, al grado de que en 1621 era tan conocido, que el pueblo entero de la ciudad de México se maravilló y festejó con nutridos aplausos "la más grandiosa máscara que hasta hoy se ha visto en la Nueva España, en esta forma (dice la Verdadera relación de una máscara, que los artesífes del gremio de la platería de México y devotos del glorioso San Isidro el labrador de Madrid, hicieron en contra de su gloriosa beatificación, compuesta por Juan Rodríguez Abril, platero, impresa en México por Pedro Gutiérrez, en la calle de Tacuba, año de 1621); que por su extremada rareza reproduce el salmantino guanajuatense José Rojas Garcidueñas en *Presencias de don Quijote en las artes de México* (UNAM, 1968); y que no me resisto a hacer lo mismo en la parte conducente a nuestro intento, por cuanto la fama, que encabezaba el desfile, tocaba una trompeta, y posiblemente se efectuó a la usanza de España, "con música de ministriles en el cabildo", o en la casa del Marqués del Valle, que la organizó juntamente con el señor arzobispo de México don Juan de la Serna:

"Domingo veinte y cuatro de enero de mil y seiscientos y veinte y uno año, salió a pasear las calles del patio del Mariscal, que están enfrente del convento de San Francisco, dando principio a ella una figura de la fama, en un caballo blanco con vestidura de tela rosada y tocado vistoso, de donde partía un velo de plata, cuya caída pasaba sobre las ancas del caballo, con muy volantes alas de varias plumas y sonora trompa en los labios.

"Seguíale un bizarro labrador (en un caballo morcillo, el más pequeño que se conoce en la Nueva España, y de los mejores brazos y traza que se puede pintar, hermosísimo de crín, con rico y vistoso jaez), con máscara de plata, calzón y camisa ricamente labrado de pita, caperuza, sayo y polai-

nas de paño pardo con todos los vivos guarnecidos de jacintos engarzados en oro, y todo el campo lleno de mucha diversidad de piedras preciosas, diamantes, rubíes, esmeraldas, girasoles, perlas y muchas otras joyas de oro, en tanta copia, que no es posible hacer suma de su riqueza. Llevaba en la mano derecha una asta de plata melcochada, y pendiente de ella un excelente retrato de las armas de Madrid, y delante de sí, por grandeza y ornato, todos los caballeros andantes autores de los libros de caballerías, Don Belianís de Grecia, Palmerín de Oliva, el Caballero del Febo, y otros, yendo el último, como más moderno, *Don Quijote de la Mancha*, todos de justillo colorado, con lanzas, rodelas y cascos, en caballos famosos; y en dos camellos Meliá Encantadora y Uganda la Desconocida, y en dos avestruces los Enanos Encantados Ardian y Bucendo, y últimamente a Sancho Panza y Doña Dulcinea del Toboso, que a rostros descubiertos, los representaban dos hombres graciosos, de los más fieros rostros y ridículos trajes que se han visto, llevaba por todos cuarenta hombres. . . .”

Y tres siglos después, el 12 de octubre de 1919, dice el mismo Rojas Garcidueñas, en desfile organizado por estudiantes de la Universidad Nacional de México, se vieron marchar “por las avenidas feéricas de la Metrópoli —copiando al Lic. Miguel Medina Hermosilla, cronista de aquellos festejos— tal cual si fueran las desoladas llanuras de Castilla, en que el ensueño hiciera levantar todo un mundo de estupendas aventuras, el Manchego inmortal con sus ojos alucinados en contemplación eterna del ideal. . . y Sancho Panza, el socarrón y sufrido escudero. . . Este grupo fue igualmente objeto de cariñosas demostraciones de aplauso”. Y “fue de tal suerte aplaudido el desfile estudiantil. . . que se puede asegurar, sin temor de incidir en exageración de ningún género, que muy pocos habrán tenido en el país éxito semejante”. Pero nuestro salmantino Rojas deja asentada la advertencia que “en otras ocasiones la magra silueta del caballero y la rechoncha de su escudero habrán cabalgado por la capital y por otras ciudades de nuestro país”. Otras presencias más de la obra cervantina en México las encontramos en el precioso libro citado de Rojas Garcidueñas, directamente relacionadas con la música, como son las que describe acuciosamente y con gran conocimiento cuando Don Quijote está en los escenarios de México.

La primera vez, el 28 de diciembre de 1794, en *Las bodas de Camacho*, episodio que don Juan Meléndez Valdés arregló y estrenó en Madrid en 1784, que aunque de poca o mediana importancia “tiene cierto interés —dice nuestro Rojas— porque la obra se puso con una parte musical, de modo que es un antecedente bastante directo de lo que en nuestros días hizo, con muchísima mayor calidad, Manuel de Falla en *El Retablo de Maese Pedro*. La obra de Meléndez Valdés tenía cuatro coros cuya música escribió el compositor Pablo Esteve”.

Si bien en 1850 “la compañía Monplaisir estrena la pantomima en cinco actos *Don Quijote de la Mancha*” (según escriben Rafael Heliodoro Valle y su esposa Emilia Romero, ambos entrañables amigos de grata memoria, en su *Bibliografía cervantina en la América Española*, también citada por Rojas), seguro es que no tuvo música porque lo hubiera dicho, no fue sino hasta los días 9 y 12 de febrero de 1871 cuando volvió a verse en un escenario operístico, el del Teatro Nacional de la ciudad de México, la figura de Don

Quijote, en la ópera *Don Quijote en la Venta Encantada*, de Miguel Planas, cuyo original tengo en mi poder, el cual tiene una gran cantidad de correcciones, tachaduras, supresiones y enmendaduras, seguramente hechas después de la primera ejecución, pero es muy poco lo que puedo decir sobre ella.

Originariamente pensamos en incluir algún fragmento en el programa de este día; pero su ejecución no encajaba en ningún momento del mismo, ni siquiera al final, por su carácter operístico de tipo italiano, cuya melodía y armonización están muy lejos del estilo polifónico de las demás obras, y por tal motivo hubo que omitirlo. Dejamos para mejor oportunidad dedicarle mayor espacio a Planas con objeto puramente histórico de volverlo a oír.

Rojas Garcidueñas pone en duda, o más bien plantea el problema de dilucidar si el señor A. García, que aparece como el autor del libreto utilizado por Planas es el mismo Adolfo García que escribió para Antonio Reparaz el libreto de la zarzuela en un acto *La venta encantada*, que se publicó en Madrid en 1859 sin la música. Aunque "la cuestión parece tan obvia, que no vale la pena de investigar más, pero ¿pudo un libreto de 'zarzuela en un acto' serlo, también, de una ópera en tres actos?"

Posteriormente, el 31 de enero de 1903, en el Teatro Principal, también de la ciudad de México "se puso la zarzuela, libreto de Fernández Shaw y música de Ruperto Chapí, *La Venta de Don Quijote*", que había sido estrenada en Madrid dos meses antes.

Y si bien es cierto que "en realidad *El Retablo de Maese Pedro* no puede ser considerado como una obra teatral" —dice Rojas Garcidueñas—, "el mérito de la obra está todo en la música, extraordinaria como de quien es".

También registrada por Rojas, ya muchas veces citado, es la versión que Salvador Novo hizo de *Don Quijote* para teatro infantil, estrenada en el Teatro del Palacio de Bellas Artes, el 6 de agosto de 1947, con música de Jesús Bal y Gay para el primer acto, Carlos Chávez para el segundo y Blas Galindo para el tercero y en la dirección escénica estuvieron la profesora Clementina Otero de Barrios y Novo. Como el primer acto se desenvuelve en la *Venta*, ya tenemos en Bal y Gay el cuarto autor musical que se oye en escenarios mexicanos con ese tema. A Chávez tocó componer la música para el combate de Don Quijote con el rebaño de abejas, para las aventuras con los molinos de viento y con los galeotes y al finalizar el acto el combate con el Caballero de los Espejos. Y Galindo puso música a las escenas de los Duques en la Sierra Morena y Sancho en la insula Barataria hasta que la abandona; las de Merlín y finalmente con la salida de Don Quijote y Sancho montados en Clavileño.

Por último, aquí en Guanajuato, en los Entremeses Cervantinos, iniciados en los comienzos de 1953, "en ocasión de la asamblea de la Asociación de Universidades que se hallaba reunida... (Alcanzaron) "a mediados de marzo de 1963... muy aproximadamente, mil representaciones". Y como ya han corrido diecisiete años más y van en su vigésima octava temporada, seguramente que suman muchos cientos más las representaciones, tanto en Guanajuato, como fuera de la ciudad, ya en territorio mexicano o en el extranjero, y en muchas de ellas ha estado presente la música.

Y en este Festival Internacional Cervantino, desde su primer programa ha estado presente la música, y en casi todos los siete Festivales anteriores se ha escuchado alguna música relacionada con la obra de Cervantes.

VIII FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO. Coro Académico de la UNAM, (Guanajuato), Templo de la Compañía, lunes 12 de mayo (de 1980).

Programa de la conferencia y concierto.

Conferencia: La música y la danza en las obras de Cervantes y algunas presencias en México, Gabriel Saldívar y Silva.

Concierto de Música y Danza:

- 1.— ¿Dónde estás, Señora mía? Coro, Anónimo, s. XVI.
- 2.— Con pavor recordó el moro. Soprano y Laúd, Luis Milán, s. XVI.
- 3.— Pavana. Danza no mencionada por Cervantes, Amor que me cautiva, s. XVI.
- 4.— Ya cabalga Calaynos. Soprano y Clavecín, Enríquez de Valderrábano, s. XVI.
- 5.— Ya ¿Sospirastes, Valdovinos? Tenor y Laúd, Luis Milán.
- 6.— Por unos puertos arriba. Coro, A. Ribera, s. XVI.
- 7.— Caballero, si a Francia ides. Coro, Anónimo, s. XVI.
- 8.— De la dulce mi enemiga, canción. Coro, Gabriel, s. XV.
- 9.— La mañana de San Juan, romance. Tenor y Clavecín, Diego Pisador, s. XVI.
- 10.— Tres morillas me enamoran en Jaen. Coro y Laúd, Luis de Narváez, s. XVI.
- 11.— Paseábase el rey moro. Tenor y Laúd, Anónimo, s. XVI (?)
- 12.— Dulce esperanza mía, canción. Tenor y Clavecín, Anónimo, s. XVI.
- 13.— Romericó florido, folía. Soprano y Clavecín, Mateo Romero, s. XVI-XVII.
- 14.— La Jácara, danza. Coro y Clavecín. Anónimo, s. XVII.
- 15.— El Villano Oh, qué bien baila Gil. Coro, Anónimo, s. XVI.
- 16.— Al villano se lo dan, canción. Soprano, alto y tenor. Anónimo, s. XVI.
- 17.— Chacona, danza. Coro, J. Arañés, s. XVI-XVII.
- 18.— Vuelve, vuelve barquilla, romance. Anónimo, s. XVI.
- 19.— Tres epitafios. Rodolfo Halffter, s. XX.

En el próximo número de Heterofonía terminará esta conferencia inédita leída por su autor en el Festival Cervantino. (La Redacción).

EL FESTIVAL CERVANTINO

ORQUESTAS SINFONICAS

Fueron cinco: Filarmónica de la Ciudad de México; Sinfónica de Guanajuato; Gewandhaus de Leipzig, Sinfónica Nacional y Sinfónica de Xalapa. Como se sabe, la Sinfónica de Filadelfia, aunque era parte del Festival, sólo actuó en la ciudad de México y otras del interior de la República.

FILARMONICA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Llegó al Festival un día después del regreso de su gira por el Japón; no obstante el cansancio de los músicos y la diferencia de horarios, cumplió con su cometido de inaugurar los actos musicales del Cervantino en el Teatro Juárez. Tocaron algunas de las obras que habían llevado a Tokio y le acompañaron a Martha Argerich el Tercer Concierto de Prokofiev. Su segundo concierto los llevó al Templo de la Compañía (pobre acústica), donde le acompañaron a Guadalupe Parrondo el Segundo Concierto de Rajmaninoff. La proximidad de las ejecuciones de estas dos pianistas permitió comparaciones de esas que detestan los verdaderos artistas: ambas lo son y por tanto nos abstenemos de recurrir a tan odioso procedimiento. Cada cual con sus características propias: ambas tocaron muy bien y complacieron a sus numerosos auditorios.— En un tercer concierto de esta orquesta, en el que debió ser solista el pianista soviético Berman, Fernando Lozano, Director Titular de la OFCM cedió esta vez su batuta a José Guadalupe Flores. Como Berman no se presentó, fue sustituido por *Jorge Federico Osorio*. Tratóse, pues, de dos sustituciones que beneficiaron tanto a José Guadalupe como a Jorge Federico, sin las que ninguno de los dos hubiera tenido la oportunidad de tomar parte en el Festival, como director y como solista. José Guadalupe tiene talento y puede llegar lejos. Jorge Federico necesitaba menos de esa oportunidad, pero no le vino mal sustituir a un artista como Berman. En el último programa de la OFCM Fernando Lozano volvió al podio y acompañó a la espléndida Christine Walewska el Concierto para Violoncello de Dvorak (poco antes se lo habíamos escuchado en esta ciudad de México). Ella nos dijo al día siguiente que se había sentido a sus anchas con el acompañamiento de la orquesta de Fernando Lozano. "Fernando es un director que le permite al solista concentrarse en la obra, sin preocupación alguna".

Fernando Lozano es una persona que sabe apreciar el significado de una misión trascendente que se le haya confiado. En este programa ya se pudo aquilatar su talento y su dedicación. Lógicamente se le puede augurar un futuro alentador como director de orquesta. Tanto el *Sensemaya* de Revueltas, como la Quinta Sinfonía de Chaikovski fueron escuchadas con interés. Se pregunta uno si en un Festival como el Cervantino se debe, o no se debe programar una o dos obras de vanguardia, bien escogidas y entreveradas con la música de cajón.

ORQUESTA SINFONICA DE XALAPA.—Para la autora de estas líneas, la OSX fue la sorpresa entre sus congéneres nacionales. No habiéndola escuchado desde "antes de Herrera de la Fuente" me pareció una orquesta sin-

fónica de primera línea. Aparte de esa sonoridad tersa que es propia de las grandes orquestas, la conjuntación era perfecta; pero esto último se debe al trabajo que con tan excelentes músicos ha realizado *Herrera de la Fuente* en el término de unos cuantos años. Si con la Obertura de "La Flauta Mágica" de Mozart y la Segunda Sinfonía de Brahms brilló la pericia artística y profesional del director, "Till Eulenspiegel" de Strauss le permitió a uno percatarse de la pureza sonora de los cornos, oboes, trombones, demás maderas, etc. solos, o aunados a una cuerda disciplinada, pareja, armoniosa. Pepe Limantour le dio su primer "jalón" al conjunto (¡hace tantos años!), cuando todavía no se contaba ni siquiera con uno solo de esos instrumentistas profesionales como los de ahora. Herrera de la Fuente es el "hacedor".

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—Esta, la primera orquesta oficial, descendiente de la Sinfónica de México que fundara Carlos Chávez en 1928, hizo su anunciada presentación en el Teatro Juárez. El conjunto ha pasado por tal cantidad de altibajos que cuando la tomó *Sergio Cárdenas* (su actual Titular) en sus manos, no le fue fácil meterla al redil con la rapidez deseada. Dicen los músicos mexicanos de atril que ellos pueden tocar bien sin director; pero no es verdad: el director es el responsable número uno de su actuación conjunta, de su colorido sonoro (descontando la calidad "física" de los instrumentos que, por lo general, había sido deplorable entre nosotros). A Sergio Cárdenas podrá faltarle experiencia, porque es todavía muy joven para estos complejos menesteres, pero tiene el talento necesario. Necesita aún tiempo para probar sus méritos reales. Dirigió en el Festival "Tierra de Temporal" de Moncayo y la Sexta Sinfonía de Beethoven (afortunadamente programó una obra mexicana de uno de nuestros principales sinfonistas), y dirigió el acompañamiento aparentemente fácil del Primer Concierto de Chopin (en realidad el Segundo). Esta obra demanda varios ensayos con el solista para la buena conjuntación del rubato chopiniano, y no los hubo. El solista Sigi Weissenberg no pudo, pues, haberse sentido del todo a sus anchas. Sigi es un buen intérprete de Chopin.

ORQUESTA SINFONICA DE GUANAJUATO.—Este conjunto me es conocido casi desde su fundación. Me son, pues, familiares los méritos de *José Rodríguez Frausto*, su fundador y "hacedor" de casi cada músico (desde el do-re-mi). Para no redundar en repeticiones, véase la entrevista de la página 26.

Rodríguez Frausto le presentó al Festival su orquesta en la Alhóndiga de Granaditas, lugar no muy adecuado para lucir cualidades, pero sí para presentar defectos. Tocaron la Obertura de "La Gazza Ladra" de Rossini, dos suites de "Carmen" y "Seis Danzas de Jachaturian" sobre "La Viuda de Valencia" de Lope de Vega, que le parecieron muy apropiadas a R. F. para el caso. Cumplieron su cometido.

ORQUESTA GEWANDHAUS DE LEIPZIG.—Dejamos para el final a la "estrella" entre las orquestas sinfónicas del Festival. Pero, ¿qué méritos hay en que una orquesta de tan larga y brillante trayectoria alcance el estrellato mundial? Cambian sus músicos y cambian sus directores con el inflexible andar de los años, pero queda la esencia y los principios inalterables. Mi maestro, Antonio Gomezanda, alcanzó todavía a "escuchar" en Alemania a Nikisch, el gran director que casi casi sucedió a Mendelssohn en la dirección de

esta orquesta. Y sabido es que Shumann la dirigió también durante algún tiempo. Ahora tienen allí su propia escuela de música para educar a sus atrilistas. Y por lo referente a las obras, la elección es muy variada, tanto en terrenos de la música tradicional como de la contemporánea. Se hacen actualmente encargos de obras en el país y en el extranjero. Entre los jóvenes compositores de Alemania Oriental hay por lo menos 15 talentos, según informes que nos dio en rueda de prensa el Director Masur. Al tratar el asunto de supremacía entre las orquestas mundiales, dijo Masur que quizá la de Chicago se la llevara, pero que ellos no podían soportar las interpretaciones brahmianas de esta orquesta. Cree Masur que las orquestas norteamericanas son de primera clase, pero carecen de "musicalidad anímica" por decirlo así.—Hablando de directores latinoamericanos elogió a nuestro *Eduardo Mata* como "número uno": "un director excelente". Muchas cosas más dijo, pero no es este el momento de exponerlas.—En su primer programa se escucharon la Segunda Sinfonía de Beethoven y número cuatro de Chaikovski.

El segundo programa —Concierto No. 1 para piano y orquesta, con *Claudio Arrau* como solista y la Primera Sinfonía del propio autor— nos traía a todos con gran expectación. Para ejemplo de aquellos artistas jóvenes, o medianamente maduros, que al obtener sus primeros triunfos internacionales le hacen el feo a quienes osan criticarles algún defecto, allí tenemos a Claudio Arrau, cuya evolución total no se le dio sino hasta después de los 70 años —más específicamente hasta los 75 años. ¡Qué gran aliciente resulta testimoniar su altísimo grado de perfeccionamiento! Además del aliciente, el goce de irle siguiendo la elaboración de cada motivo, de cada frase, de cada período musical; los cambios de color pianístico; hasta las sutilezas de los matices. Y, ante todo, la comprensión de la música de Brahms— germana en su esencia; latina en su amplitud expresiva. Los pianistas jóvenes de ahora no la sienten así, por muy espectacular técnica que posean.

Y tampoco los directores jóvenes entienden que el sinfonismo de Brahms (Primera Sinfonía) no entrega fácilmente su estructura interna, como Masur la entiende y sus músicos la proyectan. ¡Cuánto tiempo necesitarán esos intérpretes para no quitarles ni ponerles un ápice a las frases apasionadas! Brahms exige restricción.



Masur.



Sergio Cárdenas.



Cuarteto de Tokio.

Música de Cámara

TRIO MEXICO.—Tres jóvenes mexicanos: los hermanos Manuel y Jorge Suárez y el violocellista Carlos Prieto, forman este trío desde 1975. En estos últimos 3 años han obtenido logros importantes para su futura carrera (en caso de continuar trabajando juntos). En el Cervantino tocaron los tríos "Romántico" de Ponce; Op. 110 de Shumann y Op. 18 de Saint-Saens. Con Carlos Prieto el Trío México va adquiriendo mayor solidez. Puesto que él es, además de muy buen músico, ingeniero metalúrgico, esperamos que prevalezca en su persona el amor por su arte. Los hermanos Suárez tienen ya un largo historial de éxitos nacionales e internacionales; pero los conjuntos de cámara sólo se consolidan a través de una larga práctica. Fue un regalo escucharles el bello Trío de Saint-Saens, tan raramente programado y tan deliciosamente ejecutado, como el "Ponce" y el "Shumann".

CUARTETO TEL AVIV.—Este distinguido conjunto israelí ofreció dos programas: uno con obras de Mozart (K.575); Bela Bartok (No. 6) y el Quinteto de Shumann con Jorge Federico Osorio al piano. Las tres obras presentan diferentes características y son aptas para poner a prueba los dones de un cuarteto de cuerdas; más aún si éste tiene la oportunidad de volver a tocar tres días después cuartetos de Haydn (el padre de esta forma), (Op. 20 No. 4); Shubert (Op 161) y el para nosotros novedoso No. 1 del compositor israelí *Josef Tal*. El Tel Aviv posee todas las cualidades para ser un excelente conjunto. Nos alegró que Jorge Federico haya tenido la oportunidad de tocar con este cuarteto, pues habiendo ejecutado la especialmente bella parte del piano con tanta perfección, debe de haber sido un verdadero placer para él unirse a tan distinguidos músicos y no desmerecer un ápice en la conjuntación general.

CUARTETO DE TOKIO.—Los cuatro jóvenes músicos japoneses que forman este Cuarteto me hicieron pensar en el Cuarteto Lener, antes de la muerte del primer violín que le dio su nombre al conjunto: el mismo refinamiento de sonoridades; la misma adaptación al estilo de cada compositor; el mismo virtuosismo "de cámara". Para la Op. 125 No. 1 de Shubert desplegaron un fulgor especial; el No. 11 de Beethoven, llamado "Serioso", fue el que comenzó a suscitar el recuerdo de los Lener y con el único cuarteto que escribió Debussy gozó uno las sonoridades y el estilo del impresionista francés con plenitud. En los pasajes apasionados de la obra hubiera podido

competir con el más debussista de los cuartetos franceses. Para la autora de estas notas escuchar al "Tokio" fue uno de los más grandes placeres del Festival (quizá por ser una apasionada del cuarteto de cuerdas en ejecuciones de este nivel artístico).

La Mina

LA MINA.—Puesto que este corto drama del escritor húngaro* me impresionó como una obra literaria "de cámara", por decirlo así, invado terrenos ajenos. El Director de Teatro Enrique Ruelas tuvo la feliz idea de escenificarla en una mina real: la situada en las afueras de la ciudad de Guanajuato, donde se halla la Escuela de Minas, con sus oficinas adjuntas. Ofreció el director Ruelas varias funciones de la obra, que sólo podían ser escuchadas por 40 auditores, a quienes se proveía de cascos de mineros (por el peligro de algún ligero derrumbe de material rocoso). Entramos en medio de una profunda oscuridad a aquella especie de "cámara", con su escenario natural, donde los dos únicos actores representarían —con las consiguientes incomodidades— su tragedia de ser los solitarios supervivientes de una hecatombe minera, pero en peligro inminente de perecer. Primero aparece un joven trabajador desesperadamente perdido en aquel laberinto lóbrego. Su encuentro con un hombre maduro que resulta ser el ingeniero en jefe de la mina —un ser desconocido y altivo. El diálogo entre ambos va aproximándolos poco a poco a una inexorable condición de igualdad que al joven —pese a malos recuerdos de su amo— le da ánimos y al ingeniero le llena de humildad. Sabedor éste que su compañero de infortunio había caminado hacia donde podía ser la salida de la mina, le pide que cante la canción con que se había dado ánimos mientras caminaba, para poder así medir el tiempo empleado en el recorrido. Cantada en tan trágicas circunstancias, la dulce canción adquiere un significado trágico en aquel lugar y momento. El ingeniero se las ingenia para medirla y al terminar se da cuenta de que se hallan justamente a la entrada de la mina; pero ¿cómo salir? El muchacho había podido llevar consigo una caja de pólvora, pero la escondió desde su encuentro con el hombre maduro. Y la escondió en un lugar por donde ya se aproximaba una corriente de agua que al anegar la "cámara" los ahogaría inexorablemente. Convencido del cambio operado en el ingeniero, se arriesga a buscar su pólvora, se la entrega al ingeniero y éste provoca una explosión para romper las rocas. El maestro Ruelas dio realismo a esta escena final, produciendo una pequeña e inofensiva explosión que no siendo esperada por nosotros en las tinieblas donde nos hallábamos, nos produjo una impresión de "shock". Inmediatamente se encendieron unas lámparas de mano y salimos todos para ver la liberación de los actores que tan bien representaron sus papeles. El maestro Ruelas logró la intensidad dramática requerida y conmovió a sus auditores. La MINA no estaba anunciada como parte del Festival, pero en realidad lo fue y con gran dignidad.

* Ferenc Herczeg.



Claudio Arrau.



Angélica Morales.

Recitales

CLAUDIO ARRAU

Quienes le escuchamos el Primer Concerto de Brahms con la Orquesta de la Gewandhaus y creíamos que no era posible mejorar su interpretación, esperábamos el recital de Claudio Arrau con premura. En el ápice de su larga y resplandeciente carrera, nos escocía el deseo de escucharle su programa formado con las sonatas Op. 109 y 53 (Waldstein); el primer libro de *Imágenes* de Debussy una Balada de Liszt, el Scherzo No. 1 de Chopin y los Juegos de Agua de la *Villa de Este* de Liszt. Famoso por sus interpretaciones beethovenianas, a la estupenda 109 le extrajo su contenido por medio de un fraseo articulado con el mejor de los lirismos. Llegó Claudio Arrau a adquirir un gran poder de penetración del sentido musical en cada obra que interpreta. Uno no puede menos que comprenderlo todo, porque él toma su tiempo para expresarlo y hacerlo llegar al auditorio. En la Waldstein nunca precipitó los acordes repetidos del primer movimiento, por lo que desapareció la trivialidad que le confieren otros intérpretes.—Aquel primer cuaderno de *Imágenes* fue un dechado de perfección debussista. Siempre destacadísimo ejecutante de obras lisztianas, ahora recordó los "Años de Peregrinación" con aquellos Juegos de Agua tan descriptivos que en sus manos se sienten líquidos y cristalinos....

ANGELICA MORALES

Angélica Morales, pianista mexicana por antonomasia, programó al padre de todos los compositores: Juan Sebastián Bach, de quien tiene en su repertorio la obra completa para claves. Es, pues, una pianista insuperada entre

sus colegas mexicanos jóvenes y maduros. En el Templo de la Compañía (donde se efectuaron todos los recitales), se sintió en un elemento ad hoc para Bach, aunque la música del Kantor pueda también ser mundana y propia para las más alegres salas de concierto. Eligió una obra austera, si las hay, y otra entre las más ligeras y sutiles: las Variaciones Golberg y la Primera Partita. Para sus 30 Variaciones eligió Juan Sebastián un tema que había compuesto para la dulce Ana Magdalena, su segunda esposa. Y luego le dedicó la obra a Johann Goldberg, joven brillante alumno suyo. Con esta melodía escribió una de las obras más profundas de su repertorio clavicembalístico. Sus dificultades técnicas hacen que pocos pianistas le metan manos. Angélica Morales es uno de ellos. Sólo se permite usar discretamente el pedal de los resonadores, pero se siente en ella la veneración con que va recreando cada una de las variaciones, tan diversificadas por la imaginación de Bach.

CHRISTINE WALEVSKA

La notable violoncellista norteamericana, discípula de Piatigorsky, fue presentada un par de veces en el Festival: como solista del Concierto de Dvorak que ejecutó con la Filarmónica se sintió remunerada con el perfecto acompañamiento que le brindó la Filarmónica de la Ciudad de México, bajo la dirección de Fernando Lozano. Ella es una intérprete ideal de la obra.—En su recital ejecutó acompañada por Harold Martina al piano, un variado programa de obras de Couperin (Sonata Op. 69), Ginastera (Pampeana No. 2); Chopin (Sonata Op. 65) e Introducción y Polonesa brillante Op. 3 del propio Chopin, que si no fue estreno en México, tal vez se haya escuchado alguna vez. Una de las más grandes cualidades de esta artista es su precisión rítmica, como base de un lirismo extraordinario que puede llegar al apasionamiento, sin pérdida de línea o musicalidad.

ALEXIS WEISSENBURG

Este pianista rumano, quien pasó parte de su niñez y adolescencia en México, se marchó a estudiar en el extranjero y dejó de venir a este país durante largos años; sin embargo, puede decirse que es todavía joven y que ha conservado varios rasgos de sus tempranos años. Como pianista, por ejemplo, sigue teniendo gusto por las velocidades extremas, que su brillante técnica le permite llevar a cabo. Así, su Fantasía Cromática y Fuga de Bach alcanzó un extremo de casi inaudibilidad, que el pedaleo y la acústica del templo ayudaron a producir. En los Estudios Sinfónicos de Schumann (que tocó con todas sus variaciones póstumas), no se le podían objetar aquellas características, puesto que siendo estudios de virtuosismo les va bien. Por fin, la Sonata en si menor de Chopin se adaptó al temperamento de Sigi Alexis, pese a sentirse un poco malhumorado por el local (quizá) donde se veía obligado a presentarse.

EVA OSINSKA

Esta pianista polaca no tenía por qué hacerse una publicidad desmedida. ¿Para qué anunciar que "está contratada para grabar todos las mazurkas y los scherzi de Chopin, así como sus 24 Preludios y dos conciertos de Mozart cuando no se es, ciertamente una intérprete ideal del compositor polaco, puesto que ni siquiera demostró poseer la técnica idónea para proyectar el variadísimo colorido de la música chopiniana, ni se siente la forma de rubato a que nos tienen acostumbrados sus verdaderos intérpretes? Pero debíamos haber comenzado por la Sonata en sol menor de Schumann que tocó en forma demasiado arrebatada. De esta obra el pianista francés Yves Nat (de inolvidable memoria) mostró una versión insuperable y ejemplar que debe de estar grabada. Después de ésta resulta difícil contentarse uno con lo superficial en una de las obras más profundas y líricas de Schumann, pese a que su forma no peque de perfección. Creemos que la Tercera Sonata de Prokofiev fue lo mejor de este programa.

SHURA CHERKASSKY

Fue al Festival Cervantino para sustituir a Lazar Berman que por razones no confirmadas, faltó a su cita. A Cherkassky lo escuchamos en Nueva York desde sus verdes años. Era un joven muy joven y lleno de promesas que cuajaron plenamente; porque pronto fue un pianista internacional distinguido. Para Guanajuato ejecutó los Trozos Frantásticos de Shumann; las "Variaciones y Fuga sobre un tema de Haendel"; "Variaciones sobre un tema de Corelli" de Rajmaninoff, "Diario de Vacaciones" de Britten, "Tercera Consolación" y "Rapsodia Húngara" No. 12 de Liszt. Shura sigue siendo un artista de su instrumento.

El pianista *Peter Serkin* estuvo ausente y al violinista *Albert Markov* no pudimos escucharlo por carecer de ubicuidad.

ENTREVISTAS CON CHRISTINE WALEWSKA

(en rueda de prensa)



Christine Walewska, la eximia violoncellista norteamericana, es una mujer de una simpatía extraordinaria. Ese fluido especial que emana de su per-

sona hace que todo mundo la quiera. Y no tiene más que comenzar a tocar su instrumento para que, además de quererla, todo mundo la admire, gozando de su arte. La entrevista que sigue fue un retrato fiel de su persona:

C.W.—Pienso que hoy en día la música es más importante que nunca, por los problemas y crisis que se presentan por todas partes. Según mi opinión, el violoncello es el más expresivo de todos los instrumentos; el que más puede llegar hasta el fondo de la sensibilidad. Se halla cerca de Dios, de la espiritualidad y la comunicación de las almas. Creo que la gente, después de escuchar un concierto de violoncello se convence de que es el instrumento más bello.

Pregunta.—¿Qué problemas ha tenido usted en la música?

C.W.—En ciertos planos hay problemas, pero no en la música. Como mujer, mis problemas han consistido en esquivar coqueteos e insinuaciones amorosas de los hombres, pero nunca ningún otro.

Esperanza Pulido.—Usted, como discípula que fue de Piatigorsky, ¿nos podría decir algo de este gran artista?

C.W.—Mi padre fue compañero de Piatigorsky, para ayudarlo. No tuvo mucho éxito en esa primera gira, pero mi padre, que tocaba todos los instrumentos le dijo que no debía sorprenderse, porque era él el primer cellista pionero absoluto como concertista de su instrumento. Antes de él los cellistas eran aburridos, pero él, un gran artista, formó un público, como Segovia lo hizo con la guitarra.

E.P.—¿Era amigo de Casals?

C.W.—No lo creo. Creo que la fama de Casals provenía de ser enemigo de Franco.

E.P.—Y también por haber descubierto las Suites de Bach para violoncello solo.

C.W.—Sí, es verdad.

Otra voz (un poco disgustada con E.P.).—¿Le fue difícil, como mujer, Sra. Walewska, aprender a tocar el violoncello?

C.W.—He tenido la suerte de poseer una buena constitución y aunque se necesita más fuerza para tocar el cello que el violín, he vencido esa dificultad.

P.—¿Qué problema tiene el solista con el director de orquesta?

C.W.—Esto depende del director y de la obra que se va a tocar. Con una buena orquesta no hay problemas, pero hay algunos directores egoístas que no quieren acompañar solistas. Ahora tuve aquí la suerte de que la orquesta fuera la Filarmónica de la Ciudad de México que es formidable y también que el director —que es una maravilla— la dirigiese. Me siento completamente libre cuando toco con Fernando Lozano, porque está siempre conmigo en cada nota, en cada respiración. Hay una comunión musical entre nosotros que es poco común. Yo soy de Los Ángeles. Una vez que toqué en el Hollywood

Bowl había unas 16,000 personas en el auditorio. Los músicos eran de esos que se sienten solistas. Sólo uno de ellos me saludó. Aquí, por lo contrario, todos están con uno. En este Festival toqué también el año pasado. Ahora le hago propaganda por todo el mundo. Me parece el mejor organizado de todos los que conozco. En otros el artista tiene sus fechas preparadas y nada más. Aquí sentimos amistad por todos lados y una edecán para cada uno. Es formidable el trabajo de la primera dama de su país. Estupendo lo que ha realizado. Tiene energía y sus planes son muy efectivos. Todo es de primera.

P.—¿Considera usted que la música sea una proposición política?

C.W.—Nada de eso. Si toco para gente imposibilitada de pagar la entrada lo hago gratis con gusto. He tocado para gente que nunca había escuchado música. Me gusta tocar para los huérfanos y para todo el mundo. La música no tiene fronteras.

P.—¿Ha tocado usted en Cuba?

C.W.—Cuando estaba en Lima un Embajador le envié a Fidel Castro programas y noticias sobre mí como artista. Fidel me mandó invitar. Mi país se rehusaba a darme el permiso de ir a Cuba, porque no existían precedentes. Pero yo le dije que quería ser la primera y me lo concedieron. Tuve un gran éxito en La Habana.

CON MARTHA ARGERICH

Es muy incitante entrevistar a una artista joven que de la noche a la mañana pasó a la primera plana de la celebridad. Cuando se comenzó a hablar de ella era casi una adolescente. Ahora, que acaba de rebasar su tercera década (aunque conserve el aspecto de una veinteañera), es tan conocida en el mundo del concertismo que nada permanece oculto en lo referente a su persona, ni siquiera en lo de su vida privada que debe ser cosa solamente suya.

Después de un breve ensayo con la Filarmónica de la Ciudad de México, tuvo Martha la amabilidad de conversar unos minutos con la autora de estas líneas. Un poco antes me había dicho su mamá —la popular Juanita Algerich— que Martha podría, si quisiera, convertirse en una buena directora de orquesta, campo que la atraía demasiado. El ensayo que acababa de escucharse era únicamente del último movimiento del 3er. Concierto de Prokofiev que ejecutaría esa noche. Pude, no obstante, darme cuenta de la minuciosidad con que analiza las partituras de orquesta de la obra elegida. Por lo que inicié nuestra breve conversación así:

—¿A usted le agradecería dedicarse en el futuro a la dirección de orquesta?

—Le dijo algo mi mamá, ¿no es verdad?

—Pero pude percibir hace unos momentos cómo conoce usted bien cada detalle de la partitura de este Concierto de Prokofiev.

—Sólo se trata de que soy muy exigente y quisiera obtener la mayor exactitud en lo que el compositor quiere de su partitura.

—Por otra parte usted, que ha tocado bajo las batutas de algunos de los más grandes directores mundiales, está acostumbrada a la perfección —o casi— en las colaboraciones, o acompañamientos de las orquestas; este que va usted a tocar no es un concierto con acompañamiento, sino un todo aunado en su constitución esencial, con prominencia de la parte pianística, que es muy difícil. Noté algunas de las indicaciones que le hizo usted a Fernando Lozano y la buena voluntad con que él la escuchó y puso en práctica los puntos de vista de usted. Hablando de otra cosa ¿cómo ve usted este festival, en relación con algunos europeos en los que ha participado?

—Este es un buen festival y muy bello el sitio donde se lleva a cabo. En Europa, como usted debe saberlo, hay una cantidad inmensa y variada de festivales. Ultimamente, por ejemplo, se lleva a cabo uno en Menton (Francia) cuya orquesta la dirige IVRI GITLES. Este festival es muy informal. Se realiza en las calles y después del concierto los artistas continúan haciendo música hasta las dos de la madrugada, con la mayoría del auditorio presente. Gitles piensa llevarlo pronto a Israel. El año pasado toqué allí el Tercero de Rachmaninof (por primera vez). Me lo pidieron con sólo tres días de anticipación.

—Lo que para usted no significaría gran cosa, puesto que aprende la música más peliaguda con sólo leerla camino a su casa. Pero volviendo a la ejecución del Tercero de Prokofiev, del que usted podría llamarse una "intérprete ideal", ¿quisiera decirme algo acerca del acompañamiento, o mejor dicho colaboración de la orquesta, en su caso?

—No olvide usted que Lozano dirige esta obra por primera vez y no es fácil, ni mucho menos. Considero que su colaboración es muy buena, así como la de la orquesta.

—¿Se marchará usted pronto?

—Mañana mismo. Tengo un compromiso en Europa ahora y otros varios en un futuro próximo.

—Seguramente lleva a cabo una gran cantidad de conciertos anualmente.

—Unos ochenta, entre recitales y obras con orquesta. Pero también hago mucha música de cámara, que me fascina: con conjuntos, con solistas (sonatas), a dos pianos, a cuatro manos.

—¿Con qué pianistas ha tocado?

—Entre otros, con Nelson Freyre y Steven Bishop.

—Por último: creo que usted no hace música contemporánea, ¿o me engaño?

—No hay muchas oportunidades.

—Pero le gustan a usted, por ejemplo, Penderecki, Lutoslawski, Stockhausen, para no nombrar a los más radicales?

—Sí me interesan. Sobre todo Lutoslawski; pero usted sabe que en la generación actual del concierto sigue predominando el gusto por la música clásica y la romántica.

—Y me parece que apenas la impresionista. Sólo una élite especial gusta de la música de nuestros días, entre la que hay un buen número de joyas que todo mundo debería conocer ya y gustar. ¿Regresará usted a México en un futuro próximo?

—Con mucho gusto, si me lo piden en circunstancias convenientes.

CON

ALICIA ALONSO



Simpática y sencilla, como siempre, la famosa bailarina y coreógrafa cubana Alicia Alonso concedió una conferencia a los periodistas del Festival. He aquí algunos de sus conceptos más importantes.

Respecto a la cooperación del Ballet Cubano con el arte de la coreografía y el ballet de México, expresó Alicia su sentir de que se ha avanzado bastante aquí. Se sigue cooperando con la Escuela de Ballet mexicana, aunque, habiéndose desarrollado muy rápidamente las aportaciones de ellos, se debe proceder con sumo cuidado para que no se pierdan los talentos. El grupo que fue a Cuba obtuvo varios premios.

En cuanto a las características del Ballet Cubano, el romanictismo sigue vigente como en todos los países, lo cual no significa que en Cuba no se acepten otras tendencias, ni se practiquen en sentido internacional; pero lo que varía es la forma de aplicar las tendencias universales del movimiento corporal, de los ejercicios específicos destinados al desarrollo de la espalda o de los pies.

Ellos acentúan ciertos ejercicios en lo referente a su forma. En la técnica cubana se da especial énfasis a lo expresivo con el cuerpo entero. Su escuela trata de ser sumamente específica en este respecto. Aun el folclore se ha enri-

quecido hasta en los pasos. Y de la América Latina hemos tomado lo que puede exaltar nuestras propias posibilidades.

A una pregunta respecto al estado de salud de Alicia Alonso, manifestó haber estado un poco enferma últimamente, pero sintiéndose mejor al presente. Tanto así que esa misma noche bailarí­a ella misma su propia versión coreográfica (y no la de Dolin) del *Pas de Quatre* de "El Lago de los Cisnes". Y estrenaría, además, su versión del *Pas de Deux* con su partenaire Antonio Esquivel que para ella sería una primera ejecución personal.

Respecto al desarrollo del ballet en Cuba, en su país ha habido siempre un gran amor por el ballet clásico. Siempre se ha tenido allá cultura para el pueblo, pero antes no existía el ballet profesional. Alicia sintió la necesidad de bailar y al regresar después de sus giras por el extranjero, lo hacía con la idea de que algún día se formara una escuela cubana de ballet. Entre muchos colegas fueron aprendiendo varias escuelas. En la que ellos fundaron, los niños no iban con la intención de convertirse en profesionales y como los hombres jóvenes eran ya mayorcitos resultaba imposible el profesionalismo en tales condiciones. Así, pues, con los hombres tuvieron más dificultades. Y por lo que se refería a la coreografía, carecían de cultura para hacerlos coreógrafos. En 1951 el Estado se ocupó de la educación total del niño. Entonces ya les fue posible trabajar con ellos todo el día y comenzaron a hacer propaganda por radio y TV. Al cabo de 21 años ya se había producido un desarrollo muy considerable en todos los sentidos. Y tuvieron la oportunidad de dirigirse a cualquier fuente con un grupo de personas muy unidas.

Dijo después que siendo la danza una expresión humana, habían podido conocer por medio de ella la historia.

A una pregunta acerca de su aportación personal al ballet contestó que había ayudado a crear la escuela cubana de danza clásica; una metodología de la enseñanza; cuidado y preocupación por comprender que lo clásico es diferente. "He bailado" —añadió con peculiar modestia—; pero lo más importante es amar la danza y no sólo pensar en ser una gran bailarina, sino llevar este arte por todas partes. Para el *Pas de Deux* que estrenaré esta noche usaré música de "Roberto el Diablo" y será un estreno especial para este Festival Cervantino.

—¿Cómo se siente hoy Alicia Alonso?

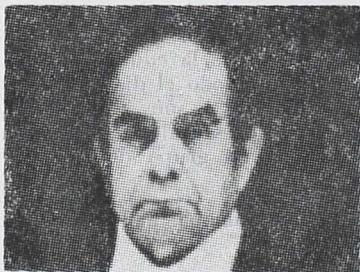
—He tenido cuatro operaciones de los ojos. Mi visión no es muy saludable, pero puedo ver lo suficiente. Como soy perfeccionista, la disciplina me ha ayudado a conservar mis fuerzas y a proseguir mi carrera. A nadie se le da todo hecho, pero como me gusta bailar, todos los días me adiestro durante una y media horas. En seguida tengo que aprender ballets nuevos, ocuparme un poco de los trabajos de oficina, etc. Algún día tendré que dejar de bailar, pero entonces seguiré como coreógrafa y adiestradora.

A otra pregunta respecto a si hacía coreografías con música cubana respondió: —Ya tenemos algo sobre obras de *Amadeo Roldán*. Vamos a montar el único ballet de Caturla: "El Drama del Olvido", así como el ballet para

una ópera del mismo compositor. En el próximo Festival de Ballet de La Habana montaremos ballets cubanos.

Y terminó: "El artista debe ser una comunidad y no él solo. Crear para el ser humano y para la historia es el compromiso de todo artista".

(Esa misma noche, en la "Era Romántica" con que terminó el Festival Cervantino, Alicia Alonso, a sus 70 años de edad, bailó con tal perfección y firmeza muscular de piernas y pies, que el asombro montaba con cada paso de la excepcional bailarina. Todavía se producen milagros. ¿O es la fuerza de voluntad y el trabajo ininterrumpido?)



Con José Rodríguez Frausto, Orquesta Sinfónica de Guanajuato

E.P.—Cuántos años hace que no tenía el gusto de verlo, estimado amigo.

R.G.—El tiempo pasa sin que se dé uno cuenta.

—¿Andaba usted de gira con la orquesta?

—Sí. Acabamos de regresar. Esta vez recorrimos Salamanca, Córdoba, Huachinango, Río Blanco y Poza Rica. Tenemos pendientes otras giras por Veracruz y Tabasco, Campeche y Oaxaca.

—Comparando estas giras de ahora con las que hacían ustedes hace diez años ¿qué cambios ha notado y cuáles son las ciudades donde han tenido más éxito?

—Ha aumentado el gusto por escuchar buena música, pero las ciudades que dan las mejores sorpresas no son siempre las más grandes, ni las más importantes. Esta vez, por ejemplo, Reynosa se llevó las palmas, con un público en verdad entusiasta, con el Concierto para violín de Chaikovsky, la Obertura de "Guillermo Tell" y las Suites 1 y 2 de "Carmen". Nuestro solista fue Hermilo Novelo.

—Sé que su hijo Mario está estudiando ahora la dirección de orquesta con éxito. Me da mucho gusto y quisiera saber algunos detalles.

—Lo patrocinó la señora Carmen Romano de López Portillo. Después de pasar un año en la Escuela de Música de Island, Oregón, fue a Aspen con

el mismo patrocinio. Allá tomó el curso anual que se da regularmente. El año pasado estuvo en Italia y éste irá a Niza, Francia. Ya tomó un curso con Barzin.

—Lo felicito sinceramente. Ahora hay varios jóvenes mexicanos muy deseosos de convertirse en buenos directores de orquesta y seguramente Mario lo logrará, pues me dicen que tiene mucho talento y es esforzado y estudioso. Volviendo a la orquesta de usted ¿qué problemas actuales le preocupan?

—Ante todo el de músicos y presupuestos para formarlos o adquirirlos. Tenemos 9 millones de presupuesto anual; pero el año pasado sólo teníamos 6, por lo que hemos mejorado un poco. El Gobernador del Estado, que es amante de la música, nos ha escuchado con mucha atención y parece que desea estimularnos más.

—¿Ha podido contratar algunos músicos extranjeros?

—Tenemos diez actualmente. No sé cómo se ha producido el milagro de retenerlos con los insuficientes honorarios que les damos. Quizá les guste la ciudad y no puedan sufrir la de México, con sus actuales problemas. Y aun más: estamos contratando otros 2 extranjeros adicionales. Naturalmente el trabajo de estos músicos dentro de la orquesta es un enorme aliciente para nuestros elementos mexicanos que no hayan logrado una calidad apreciable de eficiencia. Tenemos ahora 51 músicos.

—¿Cuántas obras recuerda usted haber estrenado aquí?

—Entre primeras audiciones guanajuatenses y mundiales unas 40. De los compositores mexicanos hemos estrenado las tres bellas "Danzas Michoacanas" de Bonifacio Rojas, un alumno de Bernal Jiménez y del propio Bernal Jiménez una "Calenda", que es una Cantata para coros, solistas y orquesta; y otras.

—Y de los compositores actuales tocan algo?

—Manuel Enríquez ejecutó aquí su Concierto para Violín. Y tocamos otra obra que le compuso especialmente a Sonia Amelio. Así como varias cosas del grupo "Asociación de Compositores de Concierto".

—¿Qué repertorio tiene la orquesta?

—428 obras, de las cuales 117 son mexicanas. Por fortuna nosotros no tenemos límites para nuestros ensayos y así podemos preparar bien nuestros programas.

—¿Quedó contento con el concierto que dieron como parte del Festival?

—Programamos la obertura de "La Gazza Ladra" de Rossini, dos Suites de "Carmen" y Seis Danzas de Jachaturian sobre la comedia de Lope de Vega "La Viuda de Valencia" que nos parecieron muy apropiadas para el caso.

—Como guanajuatense que es, ¿qué le parece el Festival Cervantino?

—Me siento orgulloso de este evento que está tomando relieve internacional de los más elevados. Ojalá que conserve largo tiempo su vigencia.

—Recuerdo que cuando fundó usted la orquesta, hace casi 30 años, tenía que formar a casi todos sus músicos, desde la base. ¿Esto ya pasó a la historia?

—Usted debe saber que algunos de esos músicos que yo formé personalmente han sido recibidos por las grandes orquestas de México. Ahora sólo tengo que enseñarles a estudiar, porque esto es algo de lo más difícil con lo que tropieza el maestro de música en la enseñanza; pero ya no tomo principiantes, porque con la influencia de los buenos músicos extranjeros que tenemos en la orquesta se siguen remediando muchos problemas. Como el 11 de febrero de 1982 cumpliremos 30 años de vida, estoy ya preparando unas Memorias que serán publicadas entonces.



CON FERNANDO LOZANO

Como Fernando Lozano, Director de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, concedió una entrevista de prensa, creí impropio solicitarle otra especial para HETEROFONIA, puesto que lo que se dijo allí ofrecía bastante interés. Ciertamente es que, entre los que nos ocupamos de la música, sólo estábamos en Guanajuato José Antonio Alcaraz y la que esto escribe. Raúl Cosío andaba esporádicamente por allí, pero, por desgracia, se ha retirado de la brega periodística que probablemente le ha acarreado algunos disgustos, porque Raúl es un crítico que no se muerde la lengua para escribir lo que él juzga su verdad. Elisa Kahan también estuvo 3 días en Guanajuato. Pero vayamos al asunto. (La Redacción).

Pregunta.—¿Cuáles son los problemas de un músico para integrarse a una orquesta?

Fernando Lozano.—Encontrar un medio favorable para su formación. El estudiante que no nace para músico tiene una capacidad aún inferior a la del artista nato. Aquel carece del nivel requerido. Por este motivo ha sido establecida una escuela denominada "Vida y Movimiento". Allí se le da al

estudiante un período hasta de cuatro años de preparación y después se le pasa a un nivel superior.

P.—Existen rumores de que la orquesta ha hecho muchos cambios en los últimos tiempos, así como de que hay por allí un gran porcentaje de músicos extranjeros.

F.L.—Entre los extranjeros hubo un cambio de 13 músicos. Y un número menor de mexicanos.

P.—¿Han surgido ya algunos productos de la escuela "Vida y Movimiento"?

F.L.—Unos diez o quince. En la Orquesta Sinfónica Nacional han sido ya contratados.

P.—¿Hay alguna otra iniciativa en el terreno de la enseñanza y preparación de músicos para las orquestas sinfónicas?

F.L.—En Monterrey fue fundada la Escuela "Carmen Romano de López Portillo", en la cual se compraron instrumentos musicales por valor de 20.000.000 de pesos. Esto último por iniciativa privada.

P.—¿Les exigen ustedes a los músicos extranjeros contratados que instruyan a los músicos mexicanos?

F.L.—Pero no crea usted que todos son buenos maestros. Franco Ferrari, por ejemplo, que fue uno de los mejores concertinos que hemos tenido en México, era mal maestro. No así Robert Blow.

P.—¿Existe falta de aliento por el malinchismo?

—Desde el punto de vista nacional, en todo México hay unas 10 orquestas sinfónicas. Estas requieren de 710 a 800 músicos, de los cuales unos 450 son mexicanos. Si quitáramos a los 450 extranjeros restantes, ¿de dónde íbamos a sacar a los mexicanos? En las pequeñas orquestas que se están ahora formando aquí hay unos 350 músicos de atril que darán frutos más adelante.

P.—Desde el punto de vista de la música del futuro ¿qué realiza la Orquesta Filarmónica del Estado de México?

F.L.—Hasta ahora hemos hecho ya 10 encargos y acabamos de hacer otros 10: una ópera a Mario Lavista; otra obra a José Antonio Alcaraz, etc.

P.—Usted, como funcionario público que es, aparte de su trabajo como director de la OFCM, ¿no encuentra conflictivas ambas tareas?

F.L.—Como Subdirector del Departamento de Música y Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, he tratado de dar cumplimiento a mis obligaciones. Nunca se había promovido tanto al creador. Por otra parte, nada hago que no esté autorizado por el Lic. Bremer, Director General del INBA.

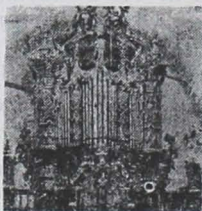
P.—¿Cómo les fue en su gira por el Japón?

F.L.—Por la prensa internacional deben ustedes saber que la orquesta tuvo mucho éxito. (En Tokio que desde hace muchos años acogió la música

occidental con una exuberancia que pronto habría de colocar el país en un sitio muy prominente, era fácil que una buena orquesta como la OFCM obtuviera laudos, pero en Hong Kong no era lo mismo; sin embargo la orquesta visitante fue acogida con gran cordialidad. Así lo revelan las crónicas que se trajeron de allá, de las que, como dato curioso entresacamos el asombro que les producía ver en los programas *S. Revueltas* como autor de "Sensemayá". Esta y otras iniciales continuaban siendo "un misterio" para aquella gente que encontraba la música mexicana exótica, (tal como a nosotros nos lo parece la suya). (La Redacción).

P.—¿Fue conveniente que una orquesta compuesta de extranjeros en su mayoría, haya representado a México en una gira de esta clase?

F.L.—En casi todas las buenas orquestas del mundo hay elementos extranjeros y no por ello dejan de considerarse nacionales esos conjuntos. Lo que cuenta es la organización, la dirección, los objetivos que, en este caso, justificaban la empresa. La OFCM toca bien, suena bien y no deshonra al país de donde procede, sino al contrario.





Con el Cuarteto de madrigalistas de Madrid

Cuatro magníficos cantantes y cuatro voces bellas de timbre, que se entienden a maravilla entre sí. Como que todos proceden de la escuela madrileña de canto de Doña Lola de Aragón, antigua cantante ella misma, que habiéndose retirado a tiempo de su profesión, dedicó desde entonces todos sus grandes talentos didácticos a una escuela de canto que se ha hecho famosa por todo el mundo, en virtud de los productos surgidos de allí. Ella ha logrado reunir en su plantel a los mejores profesores españoles del arte vocal, más un cuerpo impresionante de maestros de materias teóricas, en el que se destaca ostensiblemente *Adelino Barrio*.

Para este Festival Cervantino los Madrigalistas de Madrid trajeron dos programas de canciones del Renacimiento español, que es su especialidad y como fueron lo suficientemente amables para concederme unos breves minutos de conversación (para desesperación de Carmen Rodríguez, la soprano) he aquí los resultados. El amable tenor Tomás Cabrera asumió la responsabilidad del disgusto de Carmen. El es una persona sumamente educada y amable y cuando le dije que era amiga de Adelino Barrio me acogió con exquisita cortesía. Por otra parte, quienes hemos testimoniado aquí y en otras partes del mundo la cantidad de entrevistas a que se ven sujetos los artistas que toman parte en los festivales, comprendo perfectamente su disgusto y acepto que protesten, pese a tratarse de ese "Quinto Poder" tan dizque necesario y casi siempre tan molesto. No obstante, quienes hacemos entrevistas, tenemos por fuerza que sujetarnos a recibir chubascos de vez en cuando.

E.P.—En la Edad Media, tiempo de la dominación mozárabe en España, quizá hayan entrado a España algunas influencias marcadas de los grandes compositores flamencos, franceses e italianos de aquella época, como Machault, Dufay, Josquin des Pres, etc. Ustedes son madrigalistas de canciones del Renacimiento. ¿Comienza su repertorio con el Cancionero del Palacio?

T.C.—No solamente con el del Palacio, sino también los de Upsala, Medinaceli y Tonos Castellanos de la Biblioteca de Medinaceli, de la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII. En realidad, no faltaron las influencias flamencas y francesas en la España mozárabe. Se recibieron en cantidad suficiente para influir a los compositores hispanos de la Edad Media.

E.P.—Tengo entendido que estas influencias le llegaron a España por medio de un alumno de des Pres: Nicolás Gambert. Pero entre las canciones que cantaron anoche tan gratamente, sólo había cuatro de compositores conocidos. Entre las anónimas algunas eran de las más bellas.

T.C.—Sí, pero hay que tener presente que entre esas canciones anónimas varias aparecen publicadas bajo nombres conocidos; mas como no se conoce de seguro su autenticidad, preferimos hacerlas pasar como anónimas.

E.P.—Después de Cristóbal de Morales, Bartolomeo Escobedo, Antonio de Cabezón, etc., recibió un gran impulso el madrigal, el motete, la canzoneta. ¿El repertorio de ustedes llega sólo hasta fines del Renacimiento? Por otra parte, ¿cantan madrigales de Monteverdi y Frescobaldi?

—T.C.—Ya lo creo que sí. Tenemos un buen número de madrigales en nuestro repertorio.

E.P.—Ociosa pregunta la mía, pues por algo se titulan “madrigalistas”. Pero siendo madrigalistas, probablemente no se salen de su género.

T.C.—Sí, solemos cantar canciones románticas, como las de Schubert, por ejemplo. Y aun de contemporáneos, como Stravinsky y otros.

E.P.—Hablando de otra cosa, ustedes le deben todos sus estudios y la estética de sus actuaciones a la Escuela de Canto de Doña Lola de Aragón ¿no es así?

T.C.—Absolutamente.

E.P.—Supongo que les haya molestado la acústica del templo.

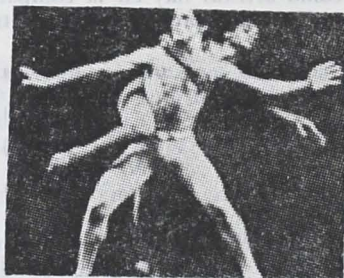
El barítono Manuel Bermúdez: —Sí, nos chocó bastante. Quizá sea buena esa acústica para los instrumentos, pero no para la voz. (Ya antes había intervenido mi segundo amable interlocutor para decirme que había algunas obras del Cancionero de Upsala atribuidas a Mateo Flecha el Viejo que fue el recopilador del Cancionero. La mezzo María Aragón no intervino.)

E.P.—Por último, ¿conocen las canciones de Adelino Barrio?

T.C.—Son preciosas, en realidad, e interesantísimas.

M.B.—Ultimamente ha estado haciendo un Tratado de Armonía.

E.P.—Lo sé y espero recibirlo tan pronto como lo termine.



Conferencia de Guillermina Bravo

LA CONFERENCIA DE GUILLERMINA BRAVO (BALLET NACIONAL DE MEXICO) Y SU PROGRAMA COREOGRAFICO DEL FESTIVAL

En su magnífica conferencia (Foro de la Universidad de Guanajuato), Guillermina Bravo, Directora del Ballet Nacional de México, se mostró como una mujer de muy aguda inteligencia. Con qué talento, con qué anhelo y perseverancia ha ido colocando poco a poco "su" Ballet en el sitio prominente que ocupa actualmente. Ella nunca se lamenta, ni hace alardes de vanidad, pero quien conozca su labor ímproba de muchos años podrá aquilatarla en la debida forma.

Comenzó Guillermina su conferencia recordando y reconociendo a *Antonia Quiroz*, cuya historia es paralela a la del Ballet Nacional de México, durante aquella "época de oro" de la danza en México. Antonia Quiroz participó en las postrimerías de aquel auge. "Es posible que su ingreso al ballet haya aflojado resortes", porque tal parece como si la vida de la danza en México fuera contra la corriente. Los influjos indígenas del ballet se reencontraron más tarde. Antonia vivió derrumbes y fracasos hasta que Ballet Nacional buscó y halló algo nuevo. Pero entonces volvió a aparecer la época de las "vacas flacas". Producen obras deplorables y todos les vuelven las espaldas. Se derrumba, pues, el auge por diversas circunstancias y Ballet Nacional inicia entonces un anonimato de diez años que, al mismo tiempo, sería principio de su propio ascenso. En 1942 no había ningún conocimiento del instrumento dedicado a la expresividad. Sólo se buscaba la técnica. Se hizo indispensable

salir del país para aprender nuevos métodos que despojara al ballet de amarantamientos. Se iniciaron métodos de enseñanza.

Desde hace 18 años Ballet Nacional va buscando un lenguaje que acceda a la diversificación de cada acto. Un lenguaje con tanta variedad de formas como artistas hay en la compañía. El proceso de que se valieron para lograr un lenguaje propio abarca cuatro etapas:

- a) Conocimiento
- b) Investigación
- c) Selección
- d) Elaboración

Guillermina Bravo analizó el desarrollo y formas de cada uno de estos procesos y se lamentó de que fuesen pocos los bailarines capaces de integrar un lenguaje propio. A propósito de preguntas que se le han dirigido respecto a una intercomunicación entre la danza clásica y la moderna, dijo que aunque ellos no rechazan las imágenes de formas clásicas de arte, su lenguaje sólo abarca lo nuevo y lo más nuevo. Como disciplina conocen y estudian técnicas clásicas. Aun dentro de las disciplinas de Ballet Nacional muchos bailarines no resistieron el cambio y decidieron retirarse.

Terminó Guillermina su conferencia con esta cita de Schiller: "Es un arma, (nuestro lenguaje) con la que nos sentimos capaces de desafiar al siglo".—Después, dos distinguidos críticos de arte le hicieron algunas preguntas pertinentes: *Raquel Tibol* objetó las prerrogativas "nacionalistas" del Ballet Nacional de México". El motivo del "quiebre"; la mística del proceso que es la búsqueda del lenguaje del quehacer diario.

"El quiebre —contestó Guillermina— lo produjeron —además de los motivos expresados— lo que sufrimos a causa del mismo". Ciertamente que nunca permanecieron sin algún apoyo, aunque fuera "pequeñito". En realidad el Estado nunca los abandonó completamente. No cree Guillermina que el nacionalismo sea solamente el pasado. Es el hoy. Hay actualmente un espíritu nacionalista "La estafeta nos la proporcionan los campesinos y seguimos produciendo. El México moderno es el que deseamos representar".

José Antonio Alcaraz quiso saber cómo realizaba Guillermina la interpretación de los códices antiguos.

Hay que encontrar —contestó ella— el secreto de la contracción de los cuerpos indígenas —la contracción *chacmool*, que es obvia en imágenes de los códices. Mis mejores maestros de coreografía han sido los antiguos indígenas".

—¿Cómo tuviste la concepción del espacio móvil?, volvió a preguntar *José Antonio*.

—Tomando el centro como referencia de movimientos que se producen al mismo tiempo. Basándose en los cuatro esquemas, cada bailarín hace sus

propios movimientos. Es una especie de composición aleatoria, como dirían los músicos (Guillermina recurre, asimismo a los movimientos corpóreos de los animales, que le interesan sobremedida). Y aquí entra una somera descripción del programa coreográfico.

XX XX XX

El platillo fuerte del programa estaba en la segunda parte, con una sola obra: EPICENTRO; pero antes vimos otras dos coreografías de Guillermina: Segundo *Trazo sobre un Toro de Creta* y Estudio Número Ocho (Leona Cazadora). Y otra de Jaime Blanc: *Dos Piezas Fáciles*; y Planos de Federico Castro, para las que se usaron, respectivamente, música de Wagner, J. S. Bach, Ginastera y Revueltas. Estas coreografías constituyeron muestras de lo que está produciendo el trabajo de Guillermina: su actual inclusión del reino animal dentro de sus conceptos básicos del movimiento corporal; en *Leona Cazadora*, la admirada Antonia Quiroz bailó personalmente una representación abstracta de lo que tienen en común el cazador y su presa. Sólo un coreógrafo como Guillermina puede sentir esa amalgama inseparable, de la que no siempre sale triunfante el cazador. No se trata de un realismo (pienso) como el que puede ser la Danza del Venado que presenta el Ballet Folklórico de México. Guillermina: va mucho más adentro y capta con su propia "esencia" la esencia del acto.

Asimismo se la hizo captar al bailarín Juan Caudillo en su trazo sobre un "Toro de Creta", que fue estrenado en este Festival. Jaime Blanc le puso el siguiente epígrafe a su coreografía: "Nombrar una a una las partes de un cuerpo, como quien desgrana entre sus manos un fruto". Esto que realizan tres bailarines, sólo puede percibirlo el público en la medida que sus centros sensoriales se lo permitan.

En las dos coreografías iniciales de Guillermina Bravo la música de Rafael Elizondo le sirvió para una realización muy moderna del *Juego de Pelota* que la mayoría de las principales civilizaciones prehispánicas de México practicaban con tanto fervor como actualmente el foot ball en las civilizaciones actuales (sólo que ahora no culmina el juego con ninguna clase de decapitaciones). Guillermina hizo una abstracción geométrica del "sentido mágico-mítico de esta actividad ritual".—En su siguiente preciosa *Danza para una bailarina que se transforma en águila*, la perfecta anatomía de Victoria Camero se prestó a maravilla para esta transformación de dos reinos animales.

Pero EPICENTRO fue la más palpable demostración de lo que diez formidables solistas lograron dentro de la comprensión de este trabajo en equipo del que Guillermina Bravo se siente tan justificadamente orgullosa. Críticos de tan aguda percepción como Raquel Tibol y José Antonio Alcaraz casi no alcanzaban a percibir el juego rápido y tremendamente efectivo de aquellos cuerpos esculturales. Como les explicó Guillermina al día siguiente, ella elaboró todos los movimientos tomando como referencia el centro (y va de acuerdo con la etimología del título). Y cada bailarín hace aleatoriamente—como también ella lo informó— sus propios movimientos, basándose en los

cuatro esquemas que se indicaron al principio de estas notas. Pero, naturalmente, la base de esos movimientos procedieron de la imaginación y del trabajo de la coreógrafa. El total producía, en realidad, la visión de un "espacio móvil" como dijo José Antonio.



Nuevo impulso recibido por la FORMA SONATA en la Obra de SCRIABINE

Por SOPHIE CHEINER

Madame Cheiner nos ha relatado algo acerca de su amistad con Boris Schloezer, cuñado y amigo personal de Scriabine. Schloezer colaboraba asimismo con Prunieres, Director de la Revue Musicale de Paris. La autora de este artículo recibía, pues, información de primera mano sobre el famoso compositor ruso. La Redacción.

Las seis últimas sonatas compuestas por ALEXANDER SCRIABINE cuentan entre las más importantes que se han escrito en el mundo entero desde el año de 1908. Solamente las de *Sergio Prokofiev* (Op. 1 y 38), concebidas en un espíritu scrabiniano, se acercaron a las de Scriabine.

El modo de lenguaje chopiniano que se nota en la obra de Scriabine, hasta su Op. 40, no impidió que el uso del idioma del compositor polaco le hubiera impedido traslucir su propia personalidad. La estructura de sus motivos, el desarrollo de sus períodos musicales, provienen de la arquitectura y el equilibrio clásico que le era propio también para expresar sus ideas teosóficas y su misticismo en la parte más importante de su obra; pero el estilo scrabianiano propiamente dicho fue siempre fundamentalmente muy ajeno al de Chopin.

El erotismo que este compositor trata de introducir en su música, por medio de un impulso dinámico vehemente, en vez de representar una *pasión sensual*, se convierte en una ansiedad de *orden cósmico*.

Para expresar sus ideas, Scriabine descubrió un lenguaje armónico dentro de la *escala natural*, extrayendo de ésta el 7o., el 11o., el 9o., el 5o. y el 13o. armónicos, de los cuales sólo los armónicos *Do* y *Mi* son primarios. El resto son *secundarios* (no tonales). Estos armónicos forman la base del "*Acorde Místico*" de Scriabine y confirman la *potencia tonal* de las resonancias fundamentales del acorde tonal del compositor (Do-do-do-Do). Sobre estas sucesiones constantes, Scriabine coloca disonantes arabescos, componiéndolos con los *armónicos naturales secundarios* de su *escala*. La fuerza de Scriabine radica en su *impulso dinámico* que le hace ascender a sus propias y *elevadas regiones líricas*.

Las investigaciones de orden armónico llevadas a cabo por el compositor, introdujeron *curiosas novedades* en la composición musical.

Scriabine sentía el color de cada tonalidad; pero esta prerrogativa no era exclusivamente suya: Berlioz y Rimski-Korsakoff también la percibieron.

El poeta *Arthur Rimbaud* encontraba un color definido en cada vocal del alfabeto. Percibía la letra *A* en color negro; la *E* en blanco; la *I* en rojo, la *O* en azul y la *U* en verde.



CONCIERTOS

JOERG DEMUS CON BACH.—Nada menos que los 48 Preludios y Fugas del *Clave Temperado* y otra obra del Kantor en cada una de las cuatro sesiones. Fue espléndido que Demus pensara en ejecutar cada noche tres Preludios y Fugas del primer Cuaderno y otros tantos del segundo. Así, el auditorio que no estuviera bien adentrado en la monumental obra, podía comparar las diferencias de profundidad entre los contenidos de ambos volúmenes, separados temporalmente por más de una veintena de años: más profundas la mayoría de las obras del segundo, pero cuajadas de juventud y alegría algunas de las del primero. Demus hizo patentes las diferencias entre ellas, así como las simpatías que las unían en un todo monumental.

En estos últimos meses he tenido la oportunidad de comprobar la evolución que le puede presentar un gran artista a alguien que haya tardado mu-

chos años en volver a escucharlo: Arrau, a los setenta y cinco y Demus a los cuarenta y tantos. A este último le escuché el *Clave Temperado* en Viena hace 26 años, cuando lo tocaba por primera vez completo. A Arrau lo acabo de oír en Guanajuato después de un número igual de años (en Munich). Y ahora es un coloso más eminente que entonces. A Demus lo siento ahora más profundo en su receptividad artística y emotiva. Me bastó escucharle la primera noche las fugas en do sostenido menor de ambos cuadernos, para comprender lo que acabo de expresar relativo a la diferencia de conceptos y expresiones, así como el hecho de que en una fuga a cinco voces se escucharan perfectamente claras cada una de ellas, como si fueran tres. Ahora la polifonía de Demus es precisa. La expresión de cada frase de los preludios podría parecer romántica, pero ¿no era Juan Sebastián más emotivo de lo que varios musicólogos alemanes lo ponen en duda?

Lástima que no haya tenido Demus un local de mejor acústica que el muy bello Palacio de Iturbide...

CONCIERTOS DEL INSTITUTO ARTENE.—Este año lectivo serán nueve las audiciones de fin de cursos ofrecidas por el Instituto Artene. Los tres primeros serán desempeñados por niñitos de tres y medio a seis años (grupos M1 y M2). Los programas subsiguientes les corresponderán a los cinco grados sucesivos del programa general del curso. Solamente los dos primeros programas se realizaron en el mes de junio. Los siguientes se llevarán a cabo los días 5, 6, 7, 8 y 9 de julio, en el Museo Tecnológico del Nuevo Chapultepec, a las 19 horas. Habrá, además, dos conciertos de arpa los días primero y dos de este propio mes de julio en el Palacio de la Música (Durango 269), a las 20 horas. Estos dos últimos programas se interpretarán en el arpa diatónica construida y diseñada en el Instituto Artene.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—Este benemérito organismo terminó su temporada de 1980 con un recital de la niña pianista japonesa que se ha destacado como prodigio y estudia actualmente con María Teresa Rodríguez. Se llama Yukiko Ogura e interpretó obras de Bach, Mozart, Brahms, Poulenc, Ponce y Akutegrova, con la seguridad de una pianista madura (al decir de amigos que la escucharon).

Pedro Granillo, joven estudiante hermosillense, alumno de la compositora y maestra EMILIANA DE ZUBELDIA, fue presentado aquí por la Asociación Ponce. Con un programa de obras de Bach, Haydn, Debussy y la propia Emiliana de Zubeldía, este talentoso joven demostró poseer un *toucher* pianístico proveniente de una magnífica alumna de Blanche Selva, como lo fue Emiliana. Con Haydn demostró ligereza y buen fraseo; Bach y Debussy le fueron idóneos; pero su plato fuerte se reveló con los estudios de Emiliana sobre teorías de Novaro. Los ejecutó tan bien, que trajeron a la memoria las recreaciones que de ellos realizaba Francisco de Gyves, el malogrado pianista, artista que murió en plena juventud. El público se entusiasmó grandemente con este muchacho que es una promesa muy halagüeña.

SARMIENTOS Y BOLET.—En uno de los programas de la Orquesta Sinfónica Nacional que dirigió *Jorge Sarmientos*, compositor y director guatemalteco y *Jorge Bolet*, pianista cubano, actuó como solista del Concierto No. 1 y la Fantasía Húngara de Liszt. Fue programada una obra del propio Sarmientos: "Muerte de un Personaje" y la "Sinfonía Fantástica" de Berlioz. No es lo mismo escuchar la música por radio que en "vivo" y si no se posee un aparato radiofónico ideal las cosas empeoran; pero sí es posible obtener una idea aproximada de las obras y su recepción por el público y esta vez fue muy cálida y entusiasta en el caso de ambos artistas. Sarmientos es un compositor muy apreciable y Bolet un lisztiano de reconocida fama.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—Bátiz empezó su Temporada de este año con un concierto en la Nezahualcóyotl, donde continuará ofreciendo sus conciertos semanales, como de costumbre. En este primero se escucharía el Requiem de Verdi.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Para los conciertos del Palacio de Minería, Manuel Enríquez y Mario Lavista recibieron el encargo de sendas obras sinfónicas. Manuel escribió una Sonatina y Mario una obra que tituló "Ficciones" y es para orquesta completa. A Mario Kuri Aldana también se le pidió otra obra.

OPERAS EN CONCIERTO.—Primero El Trovador, dirigido por *Jorge Velasco* con la Orquesta de la Academia de Minería y cantantes tan famosos como *Florenzia Cossotto*, la muy famosa mezzo italiana y otros buenísimos elementos.—Después la "Tosca" con la Filarmónica de la Universidad y *Héctor Quintanar* al podio. El papel titular lo cantó *Gilda Cruz*.—*Martina Arroyo* cantó con la *Sinfónica del Estado de México* un *Requiem* de Verdi, dirigido por *Enrique Bátiz*. Por último la *Sinfónica Nacional* ofreció *Don Carlos* de Verdi, con *Sergio Cárdenas* al podio y cantantes de la talla de *Rosario Andrade*, *Eva Dodrawska*, *Roberto Bañuelas* y *Alfonso Orozco*. De todo este repertorio operístico, fue la obra menos conocida y tocada aquí. No carecen de encanto estas versiones concertísticas del repertorio operístico. Cómo nos gustaría escuchar así el *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Wozzeck* de Alban Berg, *La Macherata* de Lan Adomian, etc.

JEAN-PIERRE RAMPALL, el magnífico flautista francés ofreció dos recitales acompañado por la pianista *Ileana Carneiro*. El primero se efectuó en Tepozotlán.



Grabaciones

CARLOS CHAVEZ, *Invención para Piano*; RODOLFO HALFFTER, *Tercera Sonata para piano*; MARIA TERESA RODRIGUEZ, pianista. Universidad Nacional Autónoma de México. Oficina de Grabaciones. Serie "Música Nueva"/4.—No es de extrañar que Carlos Chávez se sintiera especialmente atraído por María Teresa Rodríguez como intérprete de su música. Tuvo el maestro un ojo de lince cuando decidió ayudarla a perfeccionar su carrera en tierras más propicias que la nuestra. Más adelante ella le correspondió plenamente, al hacerle escuchar cuanta obra nueva iba componiendo para el piano, en forma que él mismo —pianista no despreciable— no hubiera podido interpretar con la debida técnica, y, por ende, el correspondiente rigor anímico. Puede decirse que en campos de la música para piano de Carlos Chávez, el compositor y su intérprete formaron una dicotomía insustituible (por lo menos en México). Cuando una obra de tan vastas dimensiones como esta *Intención*, cuya factura no repetitiva lleva el peligro de cansar al oído más a menudo, corre como una corriente de agua que se desliza a tumbos, sin perder su fluidez, alguna fuerza mayor debe guiar su centro motriz. Con cambios de tiempo, ora perceptibles, ora imperceptibles, aumentó el interés de su ejecución, al extremo de gratificar la atención del audidor.

Al otro lado del disco ejecutó María Teresa la Tercera Sonata para Piano de Rodolfo Halffter. Con esta obra maestra del dodecafonismo, el compositor hispano-mexicano conservó intacto su estilo primordial básico: el de un músico español hasta la médula de los huesos, independientemente de la técnica de escritura que adopte en cada una de sus obras. María Teresa se adentró suficientemente en el estilo de Halffter y pudo así extraerle todo su jugo a la interesante obra.

MANUEL ENRIQUEZ, *Tres Formas Concertantes*. LEONARDO VELAZQUEZ, *El Brazo Fuerte, Bagatelas; El día que se soltaron los leones*. Conjunto Instrumental. Directores: Eduardo Mata y Leonardo Velázquez. Pianista: Marta García Renart. Universidad Nacional Autónoma de México. Oficina de Grabaciones. Serie *Música Nueva*/16.

Esta importante serie de grabaciones ha alcanzado ya un número impresionante de discos con música de nuestros compositores contemporáneos de mayor prestigio. Como hemos ido comentándolos según el orden en que se

reciben en esta Redacción. La calidad técnica, como procedente de la Columbia Internacional es por lo general muy satisfactoria.—La obra de *Manuel Enrique* (Tres formas Concertantes) fue compuesta en 1964, cuando todavía se complacía el famoso compositor mexicano con la politonalidad y ciertos asomos de expresión romántica. Tres trozos que todavía halagan los sentidos.—*Leonardo Velázquez* (en la segunda cara del disco equivocaron su nombre de pila por el de "Manuel") es el reverso de la medalla: aun cuando incursiona en las técnicas más radicales de nuestros días, nunca tiende a desprenderse de su innata sensibilidad, revelada por una vena melódica sui generis que evita —aun en momentos aparentemente vanales— de caer en la vulgaridad. En sus *Bagatelas*, tan finamente ejecutadas por *Marta García Renart*, se proyecta específicamente este lado tan amable de la inspiración de Leonardo.



L I B R O S

NESTOR ECHEVARRIA, *El Arte Lírico en la Argentina*.—Imprima, Editores, Buenos Aires, Rep. Argentina, 1979.—Nuestro amable y distinguido corresponsal bonaerense Néstor Echevarría acaba de enviarnos su tercer libro sobre el teatro lírico. Diplomado como arquitecto en la Universidad de Buenos Aires, Echevarría ha escrito además varias obras sobre su especialidad (que también lo es la crítica musical sobre todo en terrenos de la ópera). La obra que reseñamos ahora tiene su origen en conferencias y programas radiofónicos y televisados del autor, quien se revela un verdadero experto en estos menesteres.

Me encantó el epígrafe que tomó el autor de una obra de Unamuno y lo reproduzco aquí: "Se vive en el recuerdo y por el recuerdo, y nuestra vida espiritual no es, en el fondo, sino el esfuerzo de nuestro recuerdo por perseverar, por hacerse esperanza, el esfuerzo de nuestro pasado por hacerse porvenir..." En efecto, cuando escribimos un libro recurrimos al recuerdo, ora nuestro, ora ajeno, pero siempre atento a un porvenir... Y una obra tan profusamente ilustrada como ésta le ayuda a la memoria a preservar el contenido.

Dice Echevarría que "la ópera (en aquel país) surge con la argentinidad". Picassari se llamó el pionero a principios del XIX, pero no hasta 1825 pudo verse en el antiguo Coliseo un *Barbero de Sevilla* de Rossini que abrió plaza como espectáculo de teatro lírico. De allí en adelante le siguieron en sucesión a Rossini, Verdi, Boito, Weber, Donizzeti, etc. A principios del siglo XX con la visita de Puccini a Buenos Aires y el auge que tomaba el Teatro de la Ópera, fue creciendo paulatinamente el número de óperas puccinianas que desde antes de esta visita adornaban la vida musical de la gran ciudad. La apertura del Colón se vio envuelta en avatares diversos por sus dos aspectos: el Colón viejo y el nuevo y definitivo Teatro Colón. Un nuevo teatro de ópera —el Politeama— vio en su escenario a cantantes tan famosos como la Patti, la Paccini y la Barrientos. Antes de la consolidación del actual Colón, surgieron otros varios teatros líricos en los que actuaron las estrellas más famosas del momento. Este impresionante coliseo que el autor describe con lujo de detalles ha visto desde entonces pasar por su escenario a los más grandes cantantes que el mundo ha escuchado, a algunos de los más famosos compositores de óperas, como Puccini, Saint Saens, Richard Strauss, a batutas tan espectaculares como las de Toscanini, Weingartner, Nikisch, Kleiber, Bohm, etc., etc. Después de informarnos, con plácido estilo, acerca de todo lo que puede interesarnos del Teatro Colón, dedica el autor un capítulo a la "Participación del interior en el movimiento lírico argentino"; y continúa con aportaciones de compositores nacionales al teatro lírico, desde el siglo pasado, hasta los contemporáneos, entre los que se ha destacado Ginastera, cuyo estreno mundial de "Bomarzo" en Washington (1967) alcanzó gran resonancia mundial. Dedicó Echeverría el último capítulo de su interesante obra al resto de las celebridades mundiales que han pasado en las últimas décadas por el Colón de Buenos Aires. Sólo nos hicieron falta algunos informes acerca de los directores que más esfuerzos le han dedicado al Colón, como administradores generales. Cierto es que allí aparecen los principales escenógrafos y directores de escena. E.P.



Noticias

INSTITUTO ARTENE.—Con una ceremonia de entrega de diplomas a los jovencitos de la segunda generación de alumnos del INSTITUTO ARTENE (1977-1978) que finalizaron sus estudios musicales mediante el método *Micro-Pauta* fundado y dirigido por el compositor y maestro *César Tort*, se pusieron nuevamente de relieve las altas cualidades que este sistema de educación musical para la niñez mexicana es capaz de producir. El maestro Tort habló brevemente acerca de la conveniencia demostrada de que cada país parta, en sus formas de enseñanza musical, de músicas nacionales infantiles. Debe ser una música nacionalista la que lo prepare para más adelante (ora continúe la carrera de músico o no). Se le ha reprochado a César Tort con una injusticia rayana en maldad, que su método sólo sirve para niños privilegiados. Sería bueno que los detractores hicieran un viaje por Chiapas, donde más de 50,000 creaturas indígenas y mestizas están siendo educadas musicalmente con el método *Micro-Pauta* y han demostrado ya, en estos últimos tres años, sus increíbles adelantos. Pero en el D. F. Tort y sus felices descubrimientos llevados por él y sus colaboradores a la práctica han sido rechazados por todas las autoridades de los planteles educativos de esta ciudad y la Secretaría de Educación Pública en su sección de enseñanza musical escolar. Esto solamente se puede creer pensando en el enorme poder que la propaganda extranjera logra al contar con subvenciones oficiales considerables.—Tort ha llevado sus investigaciones hasta establecer en el propio Instituto Artene un taller de laudería, donde les ha enseñado a artífices mexicanos a curtir las maderas y fabricar huéhuetsl y —últimamente— una arpa diatónica, cuyo éxito final le costó el vencimiento de numerosos fracasos. Esta arpa, en la que una de las hijas de Tort (graduada del Instituto) hizo una demostración ejecutando una obra de su padre, especialmente escrita para el instrumento, permitió escuchar el potente y bello sonido del instrumento ya introducido entre los que aprenden a tocar los niños del Instituto. En el pequeño concierto con que terminó el acto aludido, los maestros de guitarra, flauta y violoncello de la institución ejecutaron sendos trozos musicales. El violoncellista *Alejandro Falcón* posee un sonido potente y grato (es miembro de la Filarmónica universitaria y continúa estudiando con Leopoldo Téllez). Le acompañó al piano el maestro *Ramón Mier*, una de las piedras angulares del Artene y gran trabajador y músico.

NELLY ALVA.—En su recital de Málaga, España, esta pianista peruana, gran amiga nuestra, obtuvo críticas muy laudatorias de prensa. De "Sur 37" tomamos el siguiente fragmento: "Nelly Alva hizo que quedaran patentes su identificación con los pentagramas clásicos y románticos, pero también nos permitió ponernos en contacto con músicos de nuestro tiempo: Chávez, Valcárcel y Ginastera. La técnica de Nelly Alva es justa, el sonido claro y el estilo interesante. . . La Suite de "Danzas Criollas de Ginastera fue dicha con alto sentido del ritmo y la sonoridad".

ALEJANDRO BARRAÑON.—El niño de 12 años Alejandro Augusto Barrañón ganó el primer premio en un Concurso de Piano de FONAPAS, Televisa y A. C. Después volvió a obtener un primer lugar en el Concurso "Alejandro D. Cedillo". Es alumno de *Aurora Serratos* y una promesa en su instrumento.

DOS ORQUESTAS DE CAMARA.—El 18 de junio pasado la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México que fundó y dirige Miguel Bernal Matus, presentó un Ensamble Internacional de orquestas de cámara al aglutinarse con la American Chamber Orchestra, que dirige Sayard Stone. Tocarón en la Sala Nezahualcóyotl obras de Britten, Poulenc, (Concierto para Organó y Timbales, con Víctor Urbán como solista), Villalobos y Chaikovsky.

CENIDIM.—En el último Boletín Informativo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" se le dedica una página de homenaje a *Rodolfo Halffter*, con motivo del 80 aniversario de este músico hispano que hizo de México su segunda patria desde hace más de 30 años. En el mismo Boletín los jóvenes Karl Bellinghausen y Luis Matty comienzan a colaborar en la publicación del Centro. El primero informa de una nueva creación en el Laboratorio de Música Electrónica, debida al ingeniero Raúl Pavón: el *Icofón*, cuyas cualidades describe acertadamente. Luis Matty (L.M.) publica una entrevista con el compositor francés Antoine Tisné, discípulo de Milhaud y Rivier, cuya obra "Ondes Floyantes" fuera ejecutada en el Segundo Foro Internacional de Música Nueva, organizado por el propio CENIDIM y sobre el cual *Manuel Enríquez*, Director del organismo, agrega algunos datos a los informes aparecidos en el Boletín anterior.

ERNST KRENK, compositor y filósofo (Viena 1900) cumplirá 80 años en el próximo agosto. Sus obras juveniles fueron influidas por el romántico tardío y el impresionismo. Después se sintió atraído por Bartok y Hindemith. A partir de 1930 adoptó el dodecafonismo, donde parece haberse quedado definitivamente.

VARIOS CONCURSOS VENEZOLANOS.—Hemos recibido informes acerca del Primer Concurso de Canto *Carmen Teresa de Hurtado Machado* que se verificó del 11 al 26 de marzo pasado, organizado por el Instituto Latinoamericano de Investigaciones "Vicente Emilio Sojo" de Caracas.

Y el IV CONCURSO INTERNACIONAL DE GUITARRA "Alirio Díaz" que se llevará a cabo del 19 al 21 de octubre próximos en el Teatro Nacional de Caracas, con tres premios de 20,000, 10,000 y 5,000 bolívares.

Y el IV CONCURSO LATINOAMERICANO de PIANO "Teresa Carreño", que se efectuará en la propia capital venezolana del 17 al 22 de noviembre próximos, con premios de 25,000, 12,000 y 5,000 bolívares. Para informes dirigirse al mencionado Instituto.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM.—Bajo el auspicio del Instituto Goethe y Difusión Cultural de la UNAM, la Dirección de la Escuela Nacional de Música organizó, del 10. al 30 de abril un Curso de Conferencias y 2 Recitales del pianista y pedagogo alemán KLAUS SCHILDE, Catedrático de la Esc. Sup. de Mus. de Munich. El concierto en la Sala Nezahualcóyotl, con obras de Beethoven, Dukas y Schumann. Este fue complementado por otras 3 conferencias-conciertos, en el Auditorio "Huehucóyotl", que terminaron a dos pianos con las Visiones del Amen de Messiaen y la colaboración de Aurelio León P.

PROGRAMA PERMANENTE DE SUPERACION ACADEMICA.—La propia Escuela inició en abril en el Taller de Composición que dirige FEDERICO IBARRA GROTH una serie de audiciones sobre el *Impresionismo Musical* y otro sobre *La Guitarra en el Siglo XX*, a cargo de MARCO ANTONIO ANGUIANO, destacado guitarrista mexicano. Este se está llevando a cabo del 7 de abril al 23 del mes en curso en la propia Escuela.

FESTIVAL DE PRIMAVERA DE SAN LUIS POTOSI.—Bajo este título comenzó la bella San Luis Potosí a tener su Festival realmente internacional, por ahora de corta duración; seguramente el tiempo prolongará su estadía anual. Habiéndose iniciado casi al mismo tiempo que terminaba el Festival Cervantino de Guanajuato, nos fue imposible presenciar este que nos induce ahora a felicitar a sus organizadores, basándonos en las buenas noticias que nos han sido proporcionadas, ora por algunos testigos, entre los aficionados, ora por artistas participantes (como nuestros buenos amigos Guillermo Salvador y Aurora Serratos, quienes habiendo tomado parte en el Festival como el distinguido dúo de pianistas que son, regresaron encantados del éxito obtenido así como de las gentilezas recibidas). Ojalá que el año entrante tengamos la suerte de asistir al evento.

OBSEQUIO PRECIOSO.—El Lic. López Portillo, Presidente de México, recibió a mediados del mes pasado un regalo del Gobierno español, de esos que solamente pueden agradecerse con otro de igual o parecida categoría: una estupenda copia del Códice de las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X, *el Sabio*, quien las escribió en lengua gallega. Con el original, fue adjunta una traducción castellana del documento. En los números 49, 50 y 51 (págs. 3, 6 y 10) de "Heterofonía" publicamos un jugoso artículo de Juan José Escorza sobre estas Cantigas, al que remitimos al lector, para que tenga una idea de lo que el precioso documento contiene: aparte de su extraordinaria importancia musical, hay una impresionante galería de pinturas que ofrecen material de carácter étnico y arqueológico.

CONSERVATORIO NACIONAL.—Con motivo de fines del año lectivo 1979-1980 todos los principales planteles musicales de esta ciudad realizaron sus exámenes el mes pasado. El Conservatorio cerró sus puertas con la promesa ya casi convertida en realidad, de un cambio en sus programas de estudio que le permitan iniciar el próximo año lectivo en forma mucho más profesional. Por otra parte se ha conseguido que los maestros conservatorianos que por circunstancias carecían de títulos académicos oficiales, los recibieran al comprobar un requerido número de años de enseñanza productiva y actividades profesionales y artísticas de alta categoría. Estos logros les han tocado al actual Director del plantel, maestro *Armando Montiel Olvera* y a la subdirectora *Awa Pacheco*, pero también a un grupo especial de estudiantes que lucharon denodadamente porque los maestros y el plantel recibieran estas y otras prestaciones.

ESCUELA DE PERFECCIONAMIENTO "VIDA Y MOVIMIENTO".—

Esta institución organizó unos Cursos de Verano que serán impartidos a partir del mes de julio y terminarán el 15 de septiembre en las siguientes materias: Violín, Viola, Violoncello, Contrabajo, Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, Corno; Trombón, Trompeta, Conjuntos de Cámara, Pianista Acompañante y Piano. Con excepción de *Manuel Enríquez* para los Conjuntos de Cámara y *Arturo Reyes* para la Trompeta, todas las restantes materias serán impartidas por maestros extranjeros. Sandor dará su IV Curso de Perfeccionamiento Pianístico.

Jorge Velasco fue invitado este año para dirigir un concierto sinfónico en el Festival Latinoamericano de Música que se celebra anualmente en Washington. Jorge formó su programa con "La Fiesta del Fuego" de *Antonio Comezanda*, cuyas danzas "de las Mujeres", "del Fuego" y "Cortejo de los Sacerdotes" fueron recibidos con gran entusiasmo por el público. En el resto del programa se escucharon la Segunda Sinfonía de Bernstein, en la que el compositor *Lukas Foss* actuó como pianista solista; y "Lyhannh" de Mario Lavista, obras ambas que también gustó el auditorio. Por cierto que el director huésped anterior fue Carlos Chávez, quien estrenó allí su Concierto para Trombón y orquesta, y dirigió allí por última vez en su vida. Jorge Velasco ya fue invitado de nuevo para el próximo Festival.



Héctor Vasconcelos, Esperanza Pulido y Lucía García Noriega.

En este número se quedó fuera un buen número de eventos importantes del Festival Cervantino: las óperas; ballets tan importantes como el Alwin Nicolais, el de Canadá, el venezolano; Pilar Rioja; todo lo folklórico; el teatro, que se halla fuera de nuestra jurisdicción, etc.

Héctor Vasconcelos reunió a la prensa para informarle acerca de los resultados presentes y los planes para el Festival del año entrante. Con la franqueza que le caracteriza, nada ocultó de los tropiezos, ni de los logros. Ojalá que el futuro le depare todo lo mejor, ya que pese a ser un Licenciado en Economía Política, posea las cualidades humanas requeridas por una empresa como la de este Festival.

DE ULTIMA HORA

IRMA GONZALEZ SE DESPIDE DE LA OPERA

Con una de las primeras óperas que cantó Irma González en su fructífera vida de diva operística, —*Madama Butterfly* de Puccini— decidió retirarse de los escenarios públicos del teatro lírico. Lo hizo únicamente porque ya le cansaba un poco el ajetreo de los preparativos que cada obra requiere, puesto que su voz se conserva fresca y su timbre aun más bello que cuando era muy joven. Además, como actriz alcanzó la perfección.

Lástima que no haya podido contar con un elenco digno de ese para ella supremo momento de su carrera y para nosotros, en el auditorio, un acontecimiento inolvidable, tratándose de una de las mejores cantantes de ópera que ha producido nuestro país en todos los tiempos; sin embargo, como la noche era de ella y nada más que de ella, se encontraron todas las atenciones en su persona. Empezó nerviosa, por la trascendencia del momento, pero muy rápidamente entró en plena posesión de su *magister ego*, para absorber totalmente la atención de su público que llenaba el Bellas Artes de bote en bote. Como el aria "Un bel di vedremo" es la más conocida de todo mundo, e Irma la cantó con tan profunda emotividad, no terminaba la ovación y hasta se escuchaban voces absurdas de ¡'bis, bis! Ciertas gentes creen que un momento psicológico intenso puede repetirse como quien se bebe dos copas de ambrosía sin tregua.

Como el primer maestro que dirigió a Irma fue *Salvador Ochoa* ella insistió en que él fuera también el último. Salvador puso gran empeño en seguir a la musical Irma en todo momento y dirigió los interludios con entusiasmo.

No vamos a referirnos ahora al resto del elenco, aunque Lupe Solórzano (Suzuki) lo hizo muy bien.



Emilio Angulo

Orquesta de Cámara de Viena

ORQUESTA DE CAMARA DE VIENA.— Corta en número de ejecutantes. Larga y abundante en cualidades musicales. Solamente escuchamos uno de sus conciertos en Bellas Artes. Formaron su programa con un Concierto de Vivaldi para cuerdas; el bello Concierto en La Mayor para piano y Orquesta de Mozart; cinco Danzas de Schubert y la Sinfonía de Haydn. Magníficos músicos y parejo instrumental.

Lo más extraordinario para nosotros era la inclusión de dos músicos mexicanos de primera en el programa: nada menos que el Director y el solista: FERNANDO AVILA subió al podio y EMILIO ANGULO se sentó ante el piano. Ambos han vivido tantos años en la capital austriaca que son, en parte, "vieneses" desde el punto de vista de la música. En Fernando Avila resaltó esta condición, no solamente en su comprensión de la contextura de los clásicos vieneses, que es distinta de la de los alemanes, por ejemplo, sino por el ritmo y ambiente de la música popular, de la que nos dio, con músicos nacidos y criados allá, cuatro muestras palpables de valsés, y otros ritmos de por allá. ¡Con qué gracia y sabor vieneses los dirigió! El acompañamiento del Concierto de Mozart fue un dechado de unidad mozartiana con el solista.

EMILIO ANGULO, por su parte, ejecutó la parte solista de la obra de Mozart con una maestría inigualable entre nuestros jóvenes pianistas y aun entre los de la propia Viena. La finura de su toco y su fraseo no podían ser más mozartianos y su musicalidad superó cualquier explicación. Emilio ha llegado a ocupar un primerísimo lugar en la fila de los jóvenes colegas de su generación, porque lo primero que aprendió en Europa —y especialmente en Viena— fue la indispensable disciplina para el trabajo. Y, además, nació super dotado para la música. A él y a su hermano Emilio los hemos perdido en México para siempre, porque ninguno de los dos va a abandonar lo bueno por lo dudoso. Es una lástima, pero esto nos pasa con casi todos nuestros verdaderos valores jóvenes.

DIGEST IN ENGLISH

GUANAJUATO'S FESTIVAL CERVANTINO

Guanajuato' is a Mexican Colonial town full of charm and attractions. It is the capital of its namesake State, as well as the seat of Mexico's first annual International *Festival Cervantino*. Almost 30 years ago the stage manager and theater professor ENRIQUE RUELAS had the idea of using one of the town's very attractive *plazuelas* (small squares) as a natural scenery for CERVANTES's *Entremeses* (one act farces). He trained as actors some students of the University of Guanajuato, and began performing with them those Cervante's comedies once a year to the enjoyment of local and out of town's audiences. In due time the *Entremeses Cervantinos* gave birth to today's Festival Cervantino. As most of the fine arts are included in the latter, one could properly call Guanajuato's three-week celebrations a 'Festival of the Arts': Music, Ballet, Folkloric Dances, Theater, Painting exhibitions, Lectures on several art subjects, Old Moving pictures, etc.—'Heterofonía' having been invited to the whole event, we are devoting our English section to the Festival. Lacking space for the principal articles, we shall just print now a list of the most relevant events for our English speaking readers. We are glad to inform them that Mexico has finally managed to have its first-rate international festival.—President and Patron of Festival Cervantino is Señora Carmen Romano de Lopez Portillo, wife of Mexico's President. General Director is Hector Vasconcelos (a graduate of Harvard and Oxford), son of México's one of the greatest philosophers and writers Jose Vasconcelos. Guanajuato lacks enough hotels for the ever increasing amounts of national and foreign visitors; so the Festival authorities are planning the building of new hotels and tourist quarters.

We are of course beginning with Music: four Mexican and two foreign symphony orchestras: Filarmónica de la Ciudad de Mexico; Sinfonica Nacional; Sinfonica de Guanajuato; Sinfonica de Xalapa; Gewandhaus from Leipzig and Philadelphia Orchestra. Conductors (by same order): Fernando Lozano, Sergio Cardenas, Jose Rodriguez Frausto; Luis Herrera de la Fuente; Kurt Masur and Stanislaw Skowaczewky (the latter in Mexico City and Acapulco).

Opera companies: New York City Opera and Real Deutsch Opera from Antwerp.

Chamber Music: *Tel-Aviv Quartet*, with the young Mexican pianist Jorge Federico Osorio as pianist for Schumann's Quintet in E flat major; *Tokio Quartet*; *Trio Mexico*; *Madrigal Quartet from Madrid*; *Academical Choir* from Universidad Autonoma de Mexico.

Soloists with orchestras: Claudio Arrau, Martha Argerich, Guadalupe Parroondo, Christine Walewska, Alexis Weissenberg.

Recitals: Claudio Arrau, Angelica Morales, Christine Walewska, Alexis Weissenberg, Albert Markov, Eva Osinska, Shura Cherkassky.

Ballet companies: Canadian International Ballet; Canadian National Ballet; Ballet Nacional de Mexico; Nikolais Dance Theatre; Ballet Nacional de Cuba; Ballet Internacional de Caracas; Pilar Rioja.

Folkloric Dance: Ballet de las Americas from Ballet Folklorico de Mexico; Ballet Folklorico de Mexico; National Folkloric Ballet from Hungary; Folkloric Ballet Dimitrovec from Checoslovaquia; Folkloric Ballet from Guadalajara (Mexico); Ballet Gallego Rey de Viana.

Theater: Manuel Collado's Spanish Company; Old Vic Theatre Company; Renaud-Barrault Theatre Company; Costa Rica National Theatre Company; Studio 212 from Yugoslavia (Tito's death prevented their second performance); Hellenic Cultural Mexican group; Theatre Group from the University of Guanajuato. Teatre Group from UNAM; Studio-Theatre from Warsaw; City Theatre General San Martin; Puppet Theatre Obraztsov.

Popular Music: Georges Ben, Ray Charles, Mercedes Sosa, Ignacio Lopez Tarso and Raquel Olmedo, Carlos Mejia Godoy y los Palacagiina, Pedro Vargas.

Lecturers: Juan Acha ("Structural Appreciation or Art"); Guillermina Bravo ("The Dance's Language"); Pablo de Ballester: ("Socrates, Plato and Aristotle"); Juan de la Cabada: ("Alleg-walks in the 16th Century"); Salvador Elizondo: ("The Literary Reexperience"); Juan Marias: ("Routes of Don Quijote" and Ortega and Gasset's "Vision of Don Quijote"); Elena Poniatowska and Susana Alexander: "Why if I am a woman nobody can prove it"; Raquel Tibol: ("Frida Kahlo's Seventy years"); Guillermo Tovar y de Teresa (: "Painting and Sculpture in Mexico's Renaissance"); Elena Urrutia: ("What do Mexican women read and write in Mexico").

A novelty: the University of Mexico Academatical Choir's performance, which was a mixture of songs and choreography. The singers performed also as dancers, but not being trained as such, their movements, although nicely choreographed by *Rodolfo Reyes*, were not yet ready for public performance. *Guadalupe Campos* conducted the songs from Cervantes' time.

As part of this novelty, the noted Mexican music historian *Gabriel Saldivar y Silva* read a lecture on the music in Cervantes' time (See page 3). He dealt with the music and songs mentioned by Cervantes in his "Don Quijote", as well as by Lopez de Vega and Calderon de la Barca. He thus enlightened the performance that followed.

Moving Pictures.—There was also a moving picture cycle at the Festival. Only old very famous pictures were shown there (Bergman's, Saura's, Rivette's, Hitchcock's, Pasolini's, Buñuel's, Handke's, Wajda's, etc.). And a few art exhibitions, among which Jose Luis Cueva's engravings.

"*La Era Romantica*".—The Festival closed with a ballet: a world's premiere of a program specially prepared for the Festival by *Joseph Wisly* under the title of "La Era Romantica" (The Romantic Era). Four internationally famous dancers were invited for the event: Alicia Alonso, Carla Fracci, Ghislaine Thesmar and Eva Evdomova. With their respective male *partenaires*, each one was to dance a "Pas de Deux" based on last century's ballets. At the end the four ballerine brought back to life the famous *Pas de Quatre* that other four ballet stars had made famous in the 19th century: Taglioni, Cerrito, Grisi and Evfokimova. Before this climax, the four male dancers did a choreography that Anton Dolin had created for them. It was a most impressive "show" that brought foreign Televisions to Guanajuato.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

México 5, D. F. Massaryk 582 (Polanco) Tel: 520-10-13

Para el año 1980-1981 el Conservatorio contará con un nuevo plan de estudios Realizado por las Academias de las especialidades.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM

Xicotencatl 126, Coyoacán, D. F. Zona 21 Tel 549-74-90

**CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA
INICIACION MUSICAL**

tres niveles paralelos a los estudios de Primaria, Secundaria, y
Bachillerato

ESTUDIOS A NIVEL DE LICENCIATURA

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.

pianos
Y
organos,
s. a.
rhin 27



T. 546-08-11 ~ 546-08-12

IMPORTADORES

BECHSTEIN

BLÜTHNER

WEINBACH

PETROF

Rösler

August Forster

MELODISRAND

G. RICORDI & Co.

Ana Luisa Frega	Audioperceptiva
Alicia Bokser	El mundo sonoro en el Jardín (guía didáctica para la actividad musical en el Jardín de Infantes)
Judith Akoschky	Flauta Dulce y Educación Musical (guía para la enseñanza colectiva)
Eduardo Grau	Baja Edad Media "Ars Nova y Renacimiento (1300/1550)
Violeta H. de Gainza	Fundamentos, Materiales y Técnicos de la Educación Musical (Ensayos y Conferencias 1967/74)
Perla Jaritonsky—Carlos Gianni	El Lenguaje Corporal del Niño Preescolar

Paseo de la Reforma 481-A México 5, D.F. 553.75.06