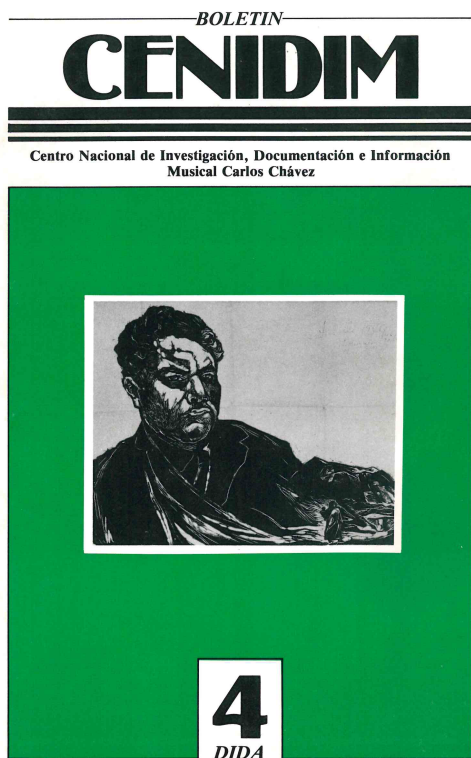


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del
Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Boletín Cenidoim, núm. 4, octubre-diciembre, 1986.

BOLETIN

CENIDIM

**Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
Musical Carlos Chávez**



4

DIDA

Portada: *Silvestre Revueltas*. Grabado del Taller de la Gráfica Popular para el homenaje al compositor, llevado a cabo en 1949.

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

Las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad de los autores

Impreso y hecho en México.

BOLETIN CENIDIM

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez

Nueva época / octubre-diciembre 1986

INDICE	CENIDIM DIFUSION
EDITORIAL	3
AVANCES DE INVESTIGACION	
Mi Trabajo sobre Silvestre Revueltas	
<i>Luis Jaime Cortez</i>	5
<i>La Coronela</i> . Ballet Póstumo e	
Inconcluso de Silvestre Revueltas	11
ACTIVIDADES MUSICALES	15
RESEÑAS	
Manuel M. Ponce según Horst Klee: una Visión Alemana de la Guitarra Mexicana	
<i>José Antonio Robles-Cahero</i>	19
Estreno Mundial de una Opera de Melesio Morales	
<i>Karl Bellinghausen</i>	24
SERVICIOS	
Publicaciones CENIDIM	26
Adquisiciones Recientes	28

4
DIDA

CENIDIM
DIFUSION



Silvestre Revueltas

EDITORIAL

Sabemos que gran parte de los escritos y testimonios orales acerca de Silvestre Revueltas tienden a enfocar únicamente la parte anecdótica de su vida, lo que ha propiciado controversias que de alguna manera han empañado la verdadera esencia de su música. Revueltas fue un verdadero revolucionario, tanto en su manera de pensar musicalmente como en su actitud hacia la problemática social; todo ello se refleja magistralmente en su obra, de ahí la importancia de ésta para el arte mexicano.

En el presente número, hemos incluido dos artículos sobre Revueltas. El primero, trabajo que realiza Luis Jaime Cortez, se perfila como un importante aporte por la seriedad y talento del autor. El segundo artículo trata de la desaparición de la partitura orquestal del Ballet *La Coronela* de Revueltas. Esta obra quedó inconclusa a la muerte de Don Silvestre; fue Blas Galindo quien la terminó y Candelario Huízar el encargado de la orquestación.

El último trimestre de este año, ha tenido interesantes conciertos, los cuales hemos incluido en nuestra sección de Actividades Musicales.

El lector encontrará una reseña de José Antonio Robles Cahero acerca del disco reciente de Horst Klee, guitarrista alemán, dedicado integralmente a la música de guitarra de Manuel M. Ponce, el cual es desde hace tiempo uno de los compositores más representativos para este instrumento.

También se incluye un avance de lo que será el estreno mundial de la ópera *Anita* de Melesio Morales, en febrero de 1987, en el Conservatorio Nacional. Dicha ópera data de principios de siglo y fue "desempolvada" por Karl Bellinghausen quien propuso y actualmente organiza la puesta de tan importante evento.



HOMENAJE a SILVESTRE REVUELTAS

VIERNES 4 DE NOVIEMBRE
A LAS 20 HORAS

CONCIERTO DE LA
ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

PALACIO DE BELLAS ARTES

AVANCES DE INVESTIGACION

Mi Trabajo sobre Silvestre Revueltas

5

Luis Jaime Cortez

Referir en el escaso tiempo de dos cuartillas las divertidas aventuras vividas por mi pensamiento al reflexionar sobre Silvestre Revueltas, al entrar en sus partituras como a una casa, al presentir el misterio de su vida como si yo fuese un novelista, es ilusorio.

Más prudente es hablar de los tenues senderos que he andado, de los hilos secretos que han ordenado mi imaginación.

Escribir una biografía parece ser una tarea facilísima, sobre todo, cuando se trata de la biografía de un músico. Todo parece consistir en la sencilla operación de reunir conocimientos (¡por el cielo, qué de engendros metafísicos hacen un conocimiento!) sumarios sobre el biografiado, ordenarlos, y darles una rápida redacción. Si luego se anexa un catálogo, y si se han comentado los aspectos más generales de las obras, el resultado será considerado generalmente bueno y suficiente. El infierno de la historia de la música está empedrado con libros que responden a esta maravillosa visión.

Ahora bien, yo no podía proceder de tal manera por varias razones. Primero, porque los datos generales de la vida de Silvestre Revueltas son suficientemente conocidos por el público; sumar a ellos otros datos más minuciosos (en sí insignificantes), sería verter agua en el vino, edificar una inmensa catedral de tedio (y ya hay suficientes). Por otro lado, existen versiones ya publicadas y casi completas de su catálogo. Además, se han publicado ya muchos textos que llenan las necesidades mínimas de conocimiento. Mi problema no podía ser solamente un problema de información, de fuentes o datos.

En el comienzo de mi investigación, entonces, había un ejército de preguntas al que tenía que hacer frente. Atacaba por dos lados. A la derecha, la vida: ¿es posible una biografía? ¿Es posible conocer la vida de una persona más allá de las anécdotas más superficiales? ¿Podemos saber realmente lo que pasaba por la cabeza de Revueltas cuando escri-

bía, por ejemplo, *Sensemaya*? ¿Podemos responder a esto a partir de los hechos de su vida, o es la partitura un mapa secreto? ¿Hay alguna relación significativa entre la “vida” y la “obra”, como dicen los egregios habitantes de los lugares comunes? ¿No podríamos prescindir de la vida y dedicarnos religiosamente al estudio de la música? A la izquierda atacaba la música frenéticamente: ¿qué significa la palabra “análisis”, que suena tan clara, científica y orgullosa en la boca de los músicos? ¿Sirve de algo decir que una obra está dividida en tres partes y que tiene interesantes modulaciones y que la orquestación es brillante? ¿Sirve de mucho decir de una obra que es “tonal” o “atonal”? ¿No equivale esto a clasificar a los poetas por sus signos de puntuación? La palabra análisis, que ya referida a la música de Mozart, por ejemplo, es ambigua ¿no se vuelve sorprendentemente enigmática en la música del siglo XX? ¿Qué es entonces lo que podemos “decir” de la música? ¿Quizá el problema consiste en encontrar un lenguaje que nos ayude a entrar en la música como a un libro?

Preguntas fascinantes a las que la historia del hombre ha dado respuestas más fascinantes aún. Sigmund Freud escribió que una biografía es imposible, y Jorge Luis Borges intuyó que es una paradoja. Henry Bayle Stendhal conjeturó que la música es una cifra, más misteriosa aún que los más antiguos jeroglíficos.

Dicho de manera menos copiosa: escribir sobre ese ser gigantesco de la música mexicana que es Silvestre Revueltas exige una actitud ante todas estas cuestiones. Después de varios meses de libros sólo he conseguido una certidumbre: en el ensayo escrito por Octavio Paz sobre nuestro compositor está cifrado todo lo que puede decirse. Mi trabajo será sólo una variación o un desarrollo, como esos que suceden a veces en las sonatas y las sinfonías.



Waldeen

Danza de los Desheredados del Ballet La Coronela

Handwritten musical score for "Danza de los Desheredados" from the Ballet La Coronela. The score is written on multiple staves, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The title "Danza de los Desheredados" is written in a stylized font at the top. The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The notation is dense and expressive, with many slurs and ties. The score is marked with a circled "6" and a circled "1". The word "Allegro" is written above the first staff, and "Meno Mosso" is written above the second staff. The word "Allegro" is also written below the first staff. The word "Meno Mosso" is written below the second staff. The word "Allegro" is written below the third staff. The word "Meno Mosso" is written below the fourth staff. The word "Allegro" is written below the fifth staff. The word "Meno Mosso" is written below the sixth staff. The word "Allegro" is written below the seventh staff. The word "Meno Mosso" is written below the eighth staff. The word "Allegro" is written below the ninth staff. The word "Meno Mosso" is written below the tenth staff. The word "Allegro" is written below the eleventh staff. The word "Meno Mosso" is written below the twelfth staff. The word "Allegro" is written below the thirteenth staff. The word "Meno Mosso" is written below the fourteenth staff. The word "Allegro" is written below the fifteenth staff. The word "Meno Mosso" is written below the sixteenth staff. The word "Allegro" is written below the seventeenth staff. The word "Meno Mosso" is written below the eighteenth staff. The word "Allegro" is written below the nineteenth staff. The word "Meno Mosso" is written below the twentieth staff. The word "Allegro" is written below the twenty-first staff. The word "Meno Mosso" is written below the twenty-second staff. The word "Allegro" is written below the twenty-third staff. The word "Meno Mosso" is written below the twenty-fourth staff. The word "Allegro" is written below the twenty-fifth staff. The word "Meno Mosso" is written below the twenty-sixth staff. The word "Allegro" is written below the twenty-seventh staff. The word "Meno Mosso" is written below the twenty-eighth staff. The word "Allegro" is written below the twenty-ninth staff. The word "Meno Mosso" is written below the thirtieth staff. The word "Allegro" is written below the thirty-first staff. The word "Meno Mosso" is written below the thirty-second staff. The word "Allegro" is written below the thirty-third staff. The word "Meno Mosso" is written below the thirty-fourth staff. The word "Allegro" is written below the thirty-fifth staff. The word "Meno Mosso" is written below the thirty-sixth staff. The word "Allegro" is written below the thirty-seventh staff. The word "Meno Mosso" is written below the thirty-eighth staff. The word "Allegro" is written below the thirty-ninth staff. The word "Meno Mosso" is written below the fortieth staff. The word "Allegro" is written below the forty-first staff. The word "Meno Mosso" is written below the forty-second staff. The word "Allegro" is written below the forty-third staff. The word "Meno Mosso" is written below the forty-fourth staff. The word "Allegro" is written below the forty-fifth staff. The word "Meno Mosso" is written below the forty-sixth staff. The word "Allegro" is written below the forty-seventh staff. The word "Meno Mosso" is written below the forty-eighth staff. The word "Allegro" is written below the forty-ninth staff. The word "Meno Mosso" is written below the fiftieth staff. The word "Allegro" is written below the fifty-first staff. The word "Meno Mosso" is written below the fifty-second staff. The word "Allegro" is written below the fifty-third staff. The word "Meno Mosso" is written below the fifty-fourth staff. The word "Allegro" is written below the fifty-fifth staff. The word "Meno Mosso" is written below the fifty-sixth staff. The word "Allegro" is written below the fifty-seventh staff. The word "Meno Mosso" is written below the fifty-eighth staff. The word "Allegro" is written below the fifty-ninth staff. The word "Meno Mosso" is written below the sixtieth staff. The word "Allegro" is written below the sixty-first staff. The word "Meno Mosso" is written below the sixty-second staff. The word "Allegro" is written below the sixty-third staff. The word "Meno Mosso" is written below the sixty-fourth staff. The word "Allegro" is written below the sixty-fifth staff. The word "Meno Mosso" is written below the sixty-sixth staff. The word "Allegro" is written below the sixty-seventh staff. The word "Meno Mosso" is written below the sixty-eighth staff. The word "Allegro" is written below the sixty-ninth staff. The word "Meno Mosso" is written below the seventieth staff. The word "Allegro" is written below the seventy-first staff. The word "Meno Mosso" is written below the seventy-second staff. The word "Allegro" is written below the seventy-third staff. The word "Meno Mosso" is written below the seventy-fourth staff. The word "Allegro" is written below the seventy-fifth staff. The word "Meno Mosso" is written below the seventy-sixth staff. The word "Allegro" is written below the seventy-seventh staff. The word "Meno Mosso" is written below the seventy-eighth staff. The word "Allegro" is written below the seventy-ninth staff. The word "Meno Mosso" is written below the eightieth staff. The word "Allegro" is written below the eighty-first staff. The word "Meno Mosso" is written below the eighty-second staff. The word "Allegro" is written below the eighty-third staff. The word "Meno Mosso" is written below the eighty-fourth staff. The word "Allegro" is written below the eighty-fifth staff. The word "Meno Mosso" is written below the eighty-sixth staff. The word "Allegro" is written below the eighty-seventh staff. The word "Meno Mosso" is written below the eighty-eighth staff. The word "Allegro" is written below the eighty-ninth staff. The word "Meno Mosso" is written below the ninetieth staff. The word "Allegro" is written below the ninety-first staff. The word "Meno Mosso" is written below the ninety-second staff. The word "Allegro" is written below the ninety-third staff. The word "Meno Mosso" is written below the ninety-fourth staff. The word "Allegro" is written below the ninety-fifth staff. The word "Meno Mosso" is written below the ninety-sixth staff. The word "Allegro" is written below the ninety-seventh staff. The word "Meno Mosso" is written below the ninety-eighth staff. The word "Allegro" is written below the ninety-ninth staff. The word "Meno Mosso" is written below the hundredth staff.

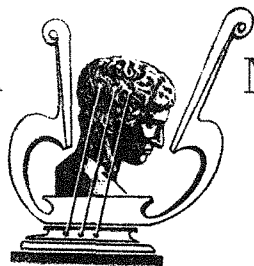
Handwritten musical score for "L'Alceste" by Gluck. The score is written on ten staves, with the top staff being the vocal line and the bottom staff being the piano accompaniment. The music is in 12/8 time, as indicated by the "12" above the first staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes several markings and annotations:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked "Allegro".
- Staff 2:** The piano part begins with a bass clef and a key signature of one flat. The tempo is marked "Allegro".
- Staff 3:** The vocal line continues with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked "Allegro".
- Staff 4:** The piano part continues with a bass clef and a key signature of one flat. The tempo is marked "Allegro".
- Staff 5:** The vocal line continues with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked "Allegro".
- Staff 6:** The piano part continues with a bass clef and a key signature of one flat. The tempo is marked "Allegro".
- Staff 7:** The vocal line continues with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked "Allegro".
- Staff 8:** The piano part continues with a bass clef and a key signature of one flat. The tempo is marked "Allegro".
- Staff 9:** The vocal line continues with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked "Allegro".
- Staff 10:** The piano part continues with a bass clef and a key signature of one flat. The tempo is marked "Allegro".

The score includes various musical notations, including notes, rests, and accidentals. There are also handwritten markings such as "L", "M", "12", "Allegro", "Molto Menuto", "Se unite", and "L'Alceste".

Handwritten musical score for "Non troppo Allegro" in 3/4 time. The score is written on five systems of staves, each with a treble and bass staff. The music is in G major and 3/4 time. The first system is marked with a circled "3" in the top right corner. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

ORQUESTA
SINFONICA NACIONAL



CONCIERTO

1

VIERNES 4 de noviembre a las 20.30 horas
HOMENAJE A REVUELTAS

Director: JOSÉ PABLO MONCAYO

Coreógrafa: WALDEEN

Itinerarios
Ventanas
Redes

INTERMEDIO

CON EL BALLET WALDEEN:

OCHO X RADIO

"Tres Estampas de la Vida Patria"
Son de Aguamiel — Velorio — Corrido

Bailarinas: Amalia Hernández, Hermila Guerrero, Ofelia Ramos, Rosaura Revueltas y Waldeen.

Voz hablada: Rosaura Revueltas
Escenografía y Vestuario: Julio Prieto

LA CORONELA

Tres Danzas:

1) "Danza de los Desheredados"

Mujeres del pueblo: Amalia Hernández, Hermila Guerrero, Ofelia Ramos, Rosaura Revueltas y Waldeen.

Peón: Ricardo Silva (del Instituto Nacional de Bellas Artes).

Voz hablada: María Douglas.

2) "El Pelado y la Gatita"

Bailarines: Lourdes Campos y Nicolás Meza.

3) "La Coronela"

Instrumentación: Candelario Huízar (después de la muerte de Revueltas)

Bailado por Waldeen

Vestuario: Gabriel Fernández Ledesma.

* HOMENAJE A GARCIA LORCA

Son — Duelo — Baile

Bailarinas: Lourdes Campos, Amalia Hernández, Hermila Guerrero, Ofelia Ramos, Rosaura Revueltas y Waldeen.

Escenografía y Vestuario: Leopoldo Méndez.

* Primera ejecución como ballet.

Programa del segundo estreno del ballet *La Coronela*, cuando ya estaba extraviada la partitura original de Candelario Huízar

La Coronela
Ballet Póstumo e Inconcluso
de Silvestre Revueltas

11

La *Coronela* es la obra última de Silvestre Revueltas, que no logró terminar debido a su muerte prematura. Se trata de un ballet en cuatro episodios (*La Coronela*, *Danza de los desheredados*, *Pesadilla de Don Ferruco* y el *Juicio final*), basado en un argumento que sobre la revolución mexicana hizo Waldeen, bailarina y coreógrafa rusa, directora del Ballet de Bellas Artes en los años cuarenta.

Revueltas compone totalmente los tres primeros episodios y empieza el cuarto el día 4 de octubre de 1940 un día antes de su muerte, de éste sólo pudo escribir el tema inicial para violín solo que predestinadamente denominó *La muerte chocarrera*.

Inmediatamente se le encarga a Blas Galindo la conclusión de la música de este último episodio y a Candelario Huízar la orquestación del ballet completo, y se estrena el 25 de noviembre de 1940. La partitura y partes fueron depositadas en la SACM (Sociedad de Autores y Compositores de Música) el 5 de diciembre del mismo año.

En 1949 se organiza un homenaje al citado compositor, en donde se pretendía incluir *La Coronela* en la versión coreográfica completa de Waldeen, pero la partitura y partes habían sido sustraídas ilegalmente de la SACM, por lo que solamente se presentaron algunos cuadros con material (fotocopias básicamente) que se logró juntar en lugares diversos.

En 1962, José Ives Limantour, director de orquesta y devoto admirador de Revueltas, logra reconstruir, después de muchos esfuerzos, este ballet con copias de la parte de piano, la cual tenía Waldeen para sus ensayos. También tuvo a su disposición las partichelas de las cuerdas que misteriosamente le facilitaron, aunque aparentemente no las utilizó. Eduardo Hernández Moncada se encarga de la orquestación de los tres primeros episodios y el mismo Limantour rehace una vez más el cuarto y se presenta esta nueva versión ese mismo año.

La importancia que tiene esta obra para la música mexicana es ineludible. Creo que todos los que sabemos de su existencia, y también aquellos que tuvieron la suerte de escucharla en su primera versión, deseamos que algún día cercano ésta sea recuperada para incorporarla a nuestro repertorio musical, no sólo porque se trata de una obra más de Revueltas, sino porque representa la culminación (cuando debió de haber sido la transición) del pensamiento musical de uno de los compositores más controvertidos de este siglo.



Colaboración del Taller de Gráfica Popular

Oratorio menor en la muerte de SILVESTRE REVUELTAS

CUANDO un hombre como Silvestre Revueltas vuelve definitivamente a la tierra, hay un rumor, una ola de voz y llanto que prepara y propaga su partida. Las pequeñas raíces dicen a los cereales: "Murió Silvestre", y el trigo ondula su nombre en las laderas y luego el pan lo sabe. Todos los árboles de América ya lo saben y también las flores heladas de nuestra región ártica. Las gotas de agua lo transmiten, los ríos indomables de la Araucanía ya saben la noticia. De ventisquero a lago, de lago a planta, de planta a fuego, de fuego a humo: Todo lo que arde, canta, florece, baila y revive, todo lo permanente, alto y profundo de nuestra América lo acogen pianos y pájaros, sueños y sonido, la red palpitante que une en el aire todos nuestros climas, tiembla y traslada el coro funeral. Silvestre ha muerto, Silvestre ha entrado en su música total, en su silencio sonoro.

Hijo de la tierra, niño de la tierra, desde hoy entras en el tiempo. Desde hoy tu nombre lleno de música volará cuando se toque tu patria, como desde una campana. Con un sonido nunca oído, con el sonido de lo que fuiste, hermano. Tú corazón de catedral nos cubre en este instante, como el firmamento, y tu canto grande y grandioso, tu ternura volcánica, llena toda la altura como una estatua ardiendo. ¿Por qué has derramado la vida? ¿por qué? has vertido en cada copa tu sangre? ¿por qué? has buscado como un ángel ciego, golpeándose contra las puertas oscuras? Ah, pero de tu nombre sale música y de tu música, como de un mercado, salen coronas de laurel fragante y manzanas de color y simetría.

En este día solemne de despedida eres tú el despedido, pero tú ya no oyes, tu noble frente alta y es como si faltara un gran árbol en medio de la casa del hombre.

Pero la luz que vemos es otra luz desde hoy, la calle que doblamos es una nueva calle, la mano que tocamos, desde hoy tiene tu fuerza todas las cosas toman vigor en tu descanso y tu pureza subirá desde las piedras a mostrarnos la claridad de la esperanza.

Reposa, hermano, el día tuyo ha terminado, con tu alma dulce y poderosa lo llenaste de luz más alta que la luz del día y de un sonido azul como la voz del cielo. Tu hermano y tus amigos me han pedido que repita tu nombre en el aire de América, que lo corra el zorro de la campiña y la nieve, que lo arrebathe el mar, que lo discuta el viento.

Ahora son las estrellas de América tu patria, y desde hoy tu casa sin puertas es la Tierra.

PABLO NERUDA



Oratorio Menor en la Muerte de SILVESTRE REVUELTAS

CUANDO un hombre como Silvestre Revueltas vuelve definitivamente a la tierra, hay un rumor, una ola de voz y llanto que prepara y propaga su partida. Las pequeñas raíces dicen a los cereales: "Murió Silvestre", y el trigo ondula su nombre en las laderas y luego el pan lo sabe. Todos los árboles de América ya lo saben y también las flores heladas de nuestra región ártica. Las gotas de agua lo transmiten, los ríos indomables de la Araucanía ya saben la noticia. De ventisquero a lago, de lago a planta, de planta a fuego, de fuego a humo: Todo lo que arde, canta, florece, baila y revive, todo lo permanente, alto y profundo de nuestra América lo acogen pianos y pájaros, sueños y sonido, la red palpitante que une en el aire todos nuestros climas, tiembla y traslada el coro funeral. Silvestre ha muerto, Silvestre ha entrado en su música total, en su silencio sonoro.

Hijo de la tierra, niño de la tierra, desde hoy entras en el tiempo. Desde hoy tu nombre lleno de música volará cuando se toque tu patria, como desde una campana. Con un sonido nunca oído, con el sonido de lo que fuiste, hermano. Tú corazón de catedral nos cubre en este instante, como el firmamento, y tu canto grande y grandioso, tu ternura volcánica, llena toda la altura como una estatua ardiendo. ¿Por qué has derramado la vida? ¿por qué? has vertido en cada copa tu sangre? ¿por qué? has buscado como un ángel ciego, golpeándose contra las puertas oscuras? Ah, pero de tu nombre sale música y de tu música, como de un mercado, salen coronas de laurel fragante y manzanas de color y simetría.

En este día solemne de despedida eres tú el despedido, pero tú ya no oyes, tu noble frente alta y es como si faltara un gran árbol en medio de la casa del hombre.

Pero la luz que vemos es otra luz desde hoy,
la calle que doblamos es una nueva calle,
la mano que tocamos, desde hoy tiene tu fuerza
todas las cosas toman vigor en tu descanso
y tu pureza subirá desde las piedras
a mostrarnos la claridad de la esperanza.

Reposa, hermano, el día tuyo ha terminado,
con tu alma dulce y poderosa lo llenaste
de luz más alta que la luz del día
y de un sonido azul como la voz del cielo.
Tu hermano y tus amigos me han pedido
que repita tu nombre en el aire de América,
que lo conozca el toro de la pampa y la nieve,
que lo arrebate el mar, que lo discuta el viento.

Ahora son las estrellas de América tu patria,
y desde hoy tu casa sin puertas es la Tierra.

Pablo Neruda



Orquesta Sinfónica Nacional

La Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) tuvo su Tercera Temporada 1986 del 21 de septiembre al 14 de diciembre, con una serie de doce programas. La OSN y su director Francisco Savín tuvieron de directores huéspedes a Luis Samuel Saloma, Helmut Hossner, Jeannine Wagar, Manuel Duchesne Cuzan y Manuel de Elías; y de solistas a Fernando García Torres (piano), Victoria Zúñiga (soprano), María de la Gracia Alvarez (mezzo), Fernando Mejía (tenor), Juan José Martínez (bajo), Lidia Guerberof (clavecín), Eva María Zuk (piano), Einar Steen-Nök-leberg (piano), Edison Quintana (piano), María Luisa Salinas (soprano), Estrella Ramírez (mezzo), Jorge Valencia (tenor), Rufino Montero (bajo), Arturo Guerrero (violín), Jorge Suárez (piano), Guillermina Higareda (soprano), Encarnación Vázquez (mezzo), Ana María

Tradatti (piano), Carlos Prieto (cello), Coro de la UNAM, Coro Convivium Musicum, Coro de Teatro de Bellas Artes, Coro del Conservatorio Nacional y los Solistas Ensamble del INBA.

Dentro de la programación se incluyeron las siguientes obras mexicanas: *Concierto para violoncello* (estreno mundial) de Manuel Enríquez, *Sinfonía No. 1* de Carlos Jiménez Mabarak, *Concierto para guitarra* de Raúl Ladrón de Guevara, *Homenaje a Cervantes* de José Pablo Moncayo, *Uilotl* (estreno mundial) de Federico Alvarez del Toro, *Himno* de Héctor Quintanar y *Sonante No. 8* de Manuel de Elías.

En Torno a los Sonidos Electrónicos

En Torno a los Sonidos Electrónicos es uno de los festivales de música contemporánea que ha venido realizando la Dirección de Música del INBA en los últimos años. Estos conciertos

relacionan la música y la electrónica, ya se trate de cinta magnetofónica (con o sin instrumentos tradicionales) y/o sintetizadores en vivo. Este ciclo tuvo como recintos por primera vez el Museo Rufino Tamayo, la Sala Manuel M. Ponce, el Museo Nacional de Arte. Dentro de los 5 programas que se llevaron a cabo del 26 de octubre al 5 de noviembre, se incluyó música de Julio Roloff (Cuba), Morton Subotnick (EUA), Alfredo del Mónaco (Venezuela), Erick Graebner (Gran Bretaña), Beatriz Ferreira (Argentina), Luis S. Naon (Argentina), Andrzej Dobrowolski (Polonia), Juan Blanco (Cuba), Paul Mefano (Francia), Aurelio de la Vega (EUA), Michelín Coulombe Sain-Marcoux (Canadá), Juan Marcos Blanco (Cuba), Andrés Lewin Richter (España), Pawel



Max Lifchitz

Szymansky (Polonia) y Samir Menaceri (Francia).

El tercer programa fue dedicado a la música de Francois Bayle, compositor francés; pilar importante de la música electroacústica. Bayle mismo estuvo presente y al final del concierto hubo un diálogo con el público acerca de su música y de la corriente musical electrónica.

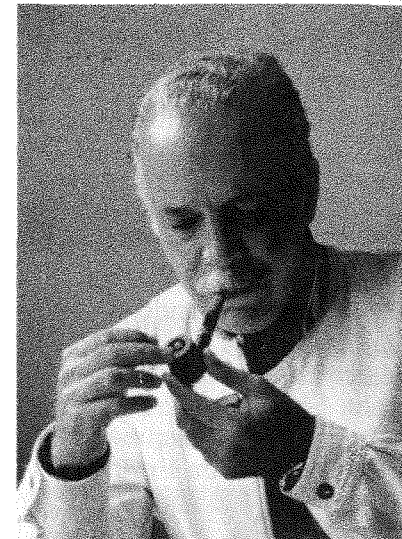
Las obras mexicanas fueron: *Vestigio* de Antonio Russek, *Fisiones* de Alejandro Esbri, *Night Music* de Max Lifchitz, *Paisaje interior* de Leandro Espinoza, *Relámpagos azules* de Roberto Morales y *Contravox* de Manuel Enríquez.

Orquesta de Percusiones de la UNAM

Este conjunto, formado por Julio Viguera (director), Alonso Mendoza, Alfredo Bringas, Raúl Tudón, Antonio Segura, Ricardo Gallardo y Juan Sepúlveda, tuvo su cuarta temporada 1986 del 6 de septiembre al 4 de diciembre. Una de las características de dicho grupo ha sido la de promover, con gran profesionalismo, el amplio repertorio que existe para estos instrumentos, así como el estreno de una cantidad considerable de obras mexicanas, lo que le ha merecido que sea considerado como el mejor grupo de percusiones en nuestro país.

Los conciertos, llevados a cabo en la Sala Xochipilli y en la Sala Covarrubias, tuvieron una rica variedad de obras de los compositores Carlos Luyando, Isaías Noriega de la Vega, Guillermo Noriega, Max Lifchitz, Mario Kuri Aldana, Lejaren Hiller, Henry Cowell, B. Konowalski, Bela Bartók, Jorge Sarmientos, José Carlos Campos, José Loyola, Mario Stern, Alejandro Rossi, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Kazimiers Serecky, N.I. Dao, Marlos Nobre, Eduardo Soto Millán, Jorge Córdova, Raúl Tudón, Verónica Tapia, Eugenio Delgado, Martha Ptaszyuska, Maurice Ohana, Charles Wuorinen, Silvestre Revueltas, J.S. Bach, J. Strauss, P.I. Tchaikovsky, M. Mussorgsky, G. Crumb, D. Milhaud, Luigi Nono y George Antheil.

Los directores huéspedes fueron Mario Kuri Aldana, Armando Zayas y Jorge Córdova; los solistas invitados, Pedro Tudón, Olga Ruíz, Victoria Espino, Gonzalo Macías, Alberto Cruzprieto, Conzuelo Luna y Areli Ricaldi, pianistas; Arón Bitrán y Cristina Mendoza, violinistas; Guadalupe Millán, Margarita González, Lourdes Ambriz e Ignacio Clapés, cantantes; Lidia Tamayo, arpa; Bozena Slawiska, cello y Guillermo Portillo, flauta.



Mario Kuri Aldana

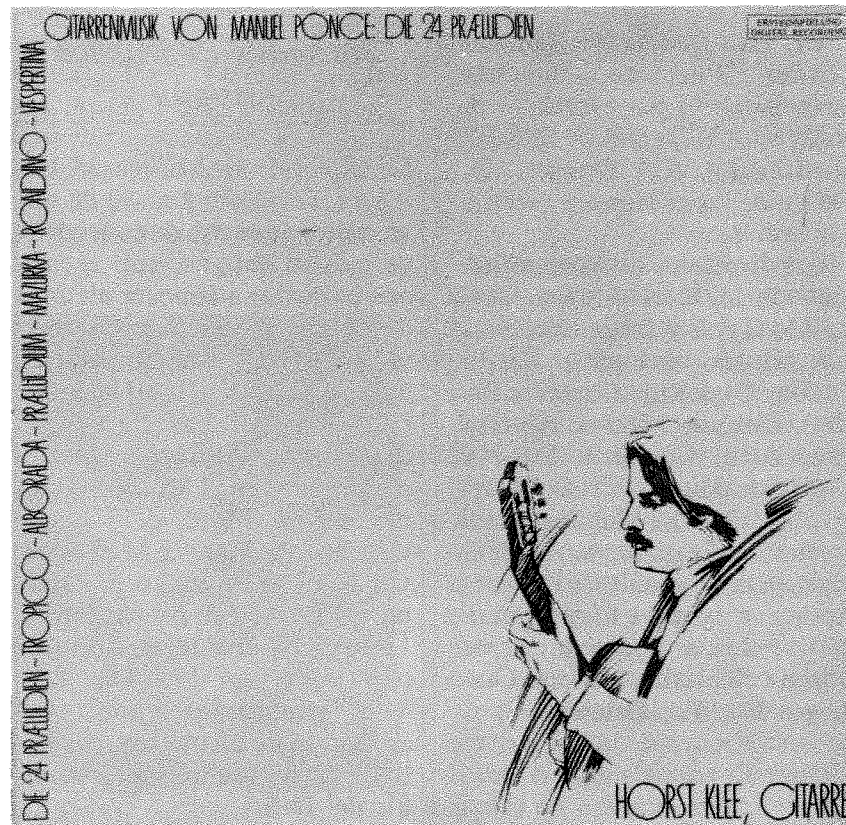
Jornadas de Música Antigua

La Dirección de Música del INBA organizó del 8 al 30 de noviembre, una serie de conciertos de música antigua, con el propósito de dar a conocer algunas de las diferentes manifestaciones musicales que imperaban hasta el siglo XVII, en la cultura occidental. Las "Jornadas de Música Antigua" fueron presentadas en el Museo Nacional de Arte, Museo del Carmen y en la Sala Manuel M. Ponce, y participaron el grupo Hermes, "Los Tiempos Pasados", Lidia Guerberof (clavecín), Octeto vocal del ISSSTE, Dúo Villey-Hinojosa, Horacio Franco (flauta de pico), José Suárez (clavecín) y los solistas Ensamble del INBA.

Festival de Orquestas

Para el X Aniversario de la Sala Nezahualcóyotl, la UNAM organizó un Festival de Orquestas en el que participaron diez agrupaciones de diferentes partes del país: Sinfónica del ISSSTE con Fernando Lozano, Filarmónica de la Ciudad de México con Enrique Batiz, Orquesta Sinfónica Nacional con Francisco Savín, Orquesta Vida y Movimiento con Enrique Barrios y Jesús Medina, Orquesta

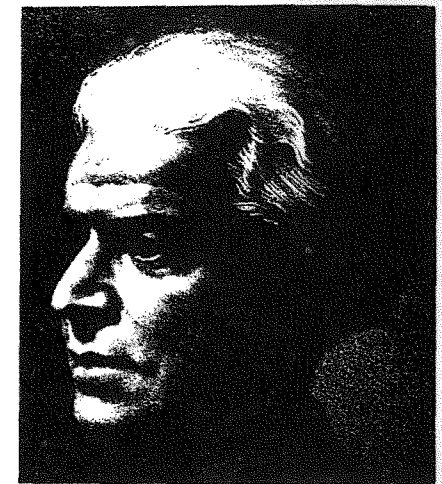
de Percusiones de la UNAM con Julio Viguera, Orquesta del Teatro de Bellas Artes con Jorge Delezé, Orquesta Sinfónica de Xalapa con Enrique Diemecke, Orquesta Filarmónica de la UNAM con Jorge Velasco, Orquesta Sinfónica del Estado de México con Eduardo Díaz Muñoz y la Orquesta Filarmónica del Bajío con Sergio Cárdenas. Dicho festival se llevó a cabo del 25 de noviembre al 15 de diciembre en la propia Sala Nezahualcóyotl.



Manuel M. Ponce según Horst Klee: Una visión Alemana de la Guitarra Mexicana

19 José A. Robles Cahero

Más allá de su irresistible sabor hispánico —que sabe a flamenco y canto jondo— y de su entrañable voz popular, la guitarra, “corazón malherido por cinco espadas” (como soñaba García Lorca), se ha ganado pasaporte con visa abierta hasta los más remotos rincones de la tierra. Para nadie es un secreto el florecimiento que la guitarra ha experimentado durante las últimas décadas, en diversas latitudes de la geografía musical. La sutil —y frágil a la vez— sonoridad de la guitarra “española” ha logrado cautivar la sensibilidad musical de los auditorios no sólo de España y la América hispánica —lo que es comprensible—, sino también de Francia, Inglaterra, Alemania, Holanda, Estados Unidos y hasta del Japón y la Unión Soviética. Pero no debemos olvidar que este florecimiento en el siglo XX no es sino un “renacimiento” de una tradición guitarrística que se remonta, por lo menos para Europa y América, hasta los



Manuel M. Ponce

siglos XVI y XVII.

El renacimiento actual de la guitarra podría significar, cuando menos, tres cosas: primero, que el público “amante” del popular instrumento de seis cuerdas ha cultivado un “amor guitarrístico” tan intenso como para pagar las entradas a los numerosos conciertos internacionales de guitarra, hasta hace poco predominantemente “romántico”, se ha enri-

quecido con bastantes ediciones de obras del pasado y del presente (por lo menos 450 años de música para guitarra), suficientes para interesar a cada vez más compositores actuales que no habían descubierto —o que habían ignorado— las posibilidades musicales del instrumento. Y, por último, que las grabaciones del repertorio guitarrístico son ya lo suficientemente amplias como para satisfacer los más diversos gustos del heterogéneo círculo de coleccionistas de discos de guitarra. En otras palabras, no sería inexacto afirmar que hoy día existe un verdadero mercado internacional de la guitarra (de conciertos, festivales, concursos, ediciones y grabaciones), donde confluyen breves cantidades de solícitos “vendedores” y ávidos “compradores”.

Por lo tanto, la aparición de un disco de música de guitarra viene a incrementar el ya nutrido acervo de grabaciones guitarrísticas que día con día crece en



todo el mundo. Tampoco asombra que el compositor elegido sea esta vez Manuel M. Ponce (1882-1948), célebre mexicano que disfruta de un merecido lugar entre los autores predilectos de la guitarra, tanto de México como del resto del mundo, y quien rara vez está ausente en las grabaciones de los guitarristas más destacados. Lo que no es tan frecuente es que se dedique todo un disco para grabar obras para guitarra de Ponce, y que el intérprete sea un guitarrista alemán.

Horst Klee (1952), guitarrista de la República Federal de Alemania, que empieza a ser conocido en el ámbito internacional de la guitarra, se aventuró a grabar el disco *Gitarrenmusik von Manuel M. Ponce*, privilegio que pocas veces disfruta un compositor en un medio disquero que prefiere, por razones comerciales, la producción de retacería musical. La grabación, realizada entre 1984 y 1985 en Frankfurt del Meno, da testimonio, en primera instancia, del conocimiento que se tiene en Alemania de la obra para guitarra de Manuel M. Ponce, pero también del aprecio que allí se tiene por el Ponce “miniaturista”, que no es el mismo Ponce del espléndido *Concierto del Sur* ni de las famosas sonatas para guitarra. Un disco así no deja de despertar interés, porque no se trata precisamente del Ponce más conocido y frecuentado por aquellos que aman y graban su música para guitarra.

El joven guitarrista alemán, quien ya tiene en su haber otros

discos de guitarra con el repertorio habitual (*Meisterwerke der Gitarre*, *Die Spanische Gitarre*, *Barockmusik für Gitarre*), decidió ocuparse en esta ocasión de los 24 preludios para guitarra de Ponce (lado 1), así como de otras seis obras pequeñas, no mucho mayores que los preludios: *Trópico*, *Alborada*, *Preludio*, *Mazurka*, *Rondino* y *Vespertina* (lado 2). Ciertamente, no es la primera vez que se graban estas obras de Ponce, pero se trata de una de las pocas grabaciones integrales de los 24 preludios que, normalmente se graban por separado y aislados (sobre todo los preludios I al XVII), cuando no se incluyen simplemente para rellenar un disco con obras más extensas. Las obras restantes tampoco se encuentran tan a menudo en recitales y grabaciones de música guitarrística.

Escuchar los 24 preludios para guitarra es enfrentarse con un Ponce fabricante de miniaturas musicales que con frecuencia no rebasan unos pocos segundos y raramente llegan al minuto de duración. Un Ponce que muestra su sabiduría en el manejo del discurso musical pequeño pero intenso, especialmente en una de las formas musicales más libres —y por ello más difíciles— de la tradición occidental: el preludio. Un preludio que no cuenta con las bondades de otras formas musicales más extensas: el recurso del contraste formal y temático así como la posibilidad de manejar un tiempo y un discurso más amplios para desarrollar los

temas y las ideas. Pero también un preludio que tiene ante sí todo tipo de recursos melódicos, tímbricos, armónicos, rítmicos y estructurales —a diferencia de otras formas— por ser quizá la más abierta de las formas tradicionales de la música occidental, emparentada con la fantasía, el impromptu y otras formas basadas en la improvisación (*toccata*, *etc.*). En este sentido los 24 preludios se acercan a la concepción antigua del preludio para laúd y teclado (siglos XV y XVI) pero también a la pianística decimonónica (Chopin, Scriabin, Debussy), combinando el estilo de ritmo libre de pasajes melódicos y acordes con un título que refiere una pieza de carácter impreciso generada por una figura o motivo corto.

El preludio, concebido como pieza muy reducida y entidad musical autónoma, le permite a Ponce, por añadidura, adentrarse en los problemas de la técnica



guitarrística, a la manera de los estudios de Fernando Sor o los preludios de Leo Brouwer, sin descuidar el rigor o atractivo musicales que con frecuencia están ausentes en las obras de estudio so pretexto de desarrollar la técnica de un joven intérprete. ¿Qué guitarrista novel no ha estudiado algún preludio de Ponce con el ánimo de elevar su técnica, encontrando al mismo tiempo una bella música que lo lleva a olvidarse de la técnica? Muy pronto transitará de los problemas técnicos a los interpretativos, pues los preludios de Ponce son una buena forma de estudiar, amen de la técnica, la “música” en el más complejo sentido de la palabra.

Así, el guitarrista siempre encontrará, además de los arpeggios (preludios IV, VIII, XII, XXII y XXIII), el trémolo tradicional (preludio II), los ornamentos rápidos (preludio XIV) y el rasqueo (preludio XXIV), el bello efecto de las campanelas barrocas laudísticas y las progresiones armónicas (preludio I), el contrapunto imitativo en un pequeño canon a dos voces (preludio III) y hasta ciertos ecos medievales (uso de cuartas, quintas y melodías llanas, preludios VIII y XIII) y modales (preludio XVI). También descubrirá las dos vetas que están presentes en muchas de las obras para guitarra de Ponce, características de su “estilo” guitarrístico: el folclor español (preludio X y XI), especialmente el flamenco y andaluz (preludios XXIII y XXIV), y la canción popular mexicana (preludios V, VI y XIX:

arreglo de *Pájaro pinto*). Lo sorprenderá también, sin duda, una delicada cajita de música sobre un tema infantil (preludio XV).

Las seis obras grabadas en el lado B, también participan en alguna medida de las características de los preludios. *Trópico* no es más que una rítmica habanera que hace homenaje a la guitarra popular. *Alborada* desarrolla un ostinato armónico, también con un acentuado matiz popular. El *Preludio*, un poco más largo que los 24 anteriores, despliega una conversación musical entre los bajos y los agudos de la guitarra. La *Mazurka* se aleja de Polonia para aproximarse al estilo “español” de Ponce: armonía elemental con exhuberantes adornos flamencos. El *Rondino* es un mesurado y expresivo rondó mientras que la *Vespertina* transpira el matiz romántico que poseen otras obras para guitarra de Ponce: una pieza inspirada para ver —y oír— el atardecer.

En todas las obras grabadas en este amable disco, se respira un aire de tranquilidad, meditación, serenidad. Ninguna de las piezas es de extremada dificultad técnica o interpretativa, pero todas requieren de una buena técnica de ejecución para que la música surja y cumpla su misión estética o efectiva. No se trata del Ponce del *Concierto del Sur*, pues está ausente del virtuosismo digital aún en las piezas de corte flamenco. Son más bien delicados bocadoillos musicales, sin demasiadas pretensiones estéticas o formales, que nos entrega Ponce



Horst Klee

para degustar en algún momento del reposo vespertino o nocturno (Es inevitable, casi, la atmósfera romántica).

Miniaturas para guitarra que recrea Horst Klee con la actitud musical apropiada, con una sensibilidad digna de la idea de Ponce. Guitarrista correcto, preciso, muy limpio en su ejecución, Klee hace buen uso del frasco y la articulación guitarrísticas, es decir, del discurso musical. Sin ser un guitarrista deslumbrante, Klee hace gala de una pulcritud poco común en la interpretación de la guitarra, amen de una aceptable musicalidad. Por añadidura, no abusa de la tímbrica excesivamente contrastante a la que nos tienen acostumbrados tantos gui-

tarristas; su versión ocupa una hermosa región media de la guitarra que se adapta muy bien a las miniaturas de Ponce. No se necesita ser mexicano para interpretar la guitarra de Ponce (como algunos creen), ni un virtuoso famoso para tocar estas pequeñas obras del compositor mexicano. Ponce estaría orgulloso de este regalo que le ofrece un guitarrista que lo ama desde uno de los países más musicales del tiempo y del espacio: la robusta Alemania de Bach y Mozart. Los mexicanos de hoy recibimos, a nombre de Ponce, este presente germánico para uno de nuestros más queridos compositores de la primera mitad del siglo XX.

Estreno Mundial de una Ópera de Melesio Morales

24

Karl Bellinhausen

El acervo documental de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música esconde en sus secretos una riquísima fuente para conocer la música mexicana del siglo XIX, en ella hay partituras de diversos géneros, compuestas por músicos mexicanos de ese siglo tales como Alfredo Bablot, José Camacho, Alfredo Carrasco, Aniceto Ortega y Felipe Villanueva, por sólo citar algunos, con la certeza de ser injusto al omitir otros nombres.

Quizá el más interesante de todos los fondos sea el del compositor Melesio Morales (1838-1908), en el que figuran infinidad de canciones, piezas para piano, obras orquestales y óperas, género en el cual se distinguió particularmente, al grado de ser considerado sin reservas como uno de los máximos exponentes del arte lírico mexicano.

Morales compuso nueve óperas, de las que sobreviven seis: *Romeo* (1863) *Ildegonda* (1866), misma que presentó en Florencia

con gran éxito en 1867, *Gino Corsini* (1877), *Carlo Magno*, *Cleopatra* (1891) y *Anita* (1903).

Esta última es la única ópera de Morales con un tema nacional aunque, como todas las demás, el libreto está en italiano.

En el Conservatorio Nacional de Música nos hemos reunido un grupo de profesores y alumnos del área de canto para montar y estrenar en el mes de febrero de 1987 la última ópera del maestro Morales, en una labor sin precedente en la historia moderna de dicha institución, ya que se trata del rescate de una obra inédita de un compositor injustamente olvidado en nuestros días.

Al profundizar en el estudio de la ópera *Anita*, aumenta nuestra sorpresa, constatando el inmenso conocimiento que Morales tenía en el manejo de la voz humana y en el dramatismo lírico de sus escenas, superando por mucho, el artificioso y débil libreto de Enrique Golisciani.

El autor de esta nota fue quien

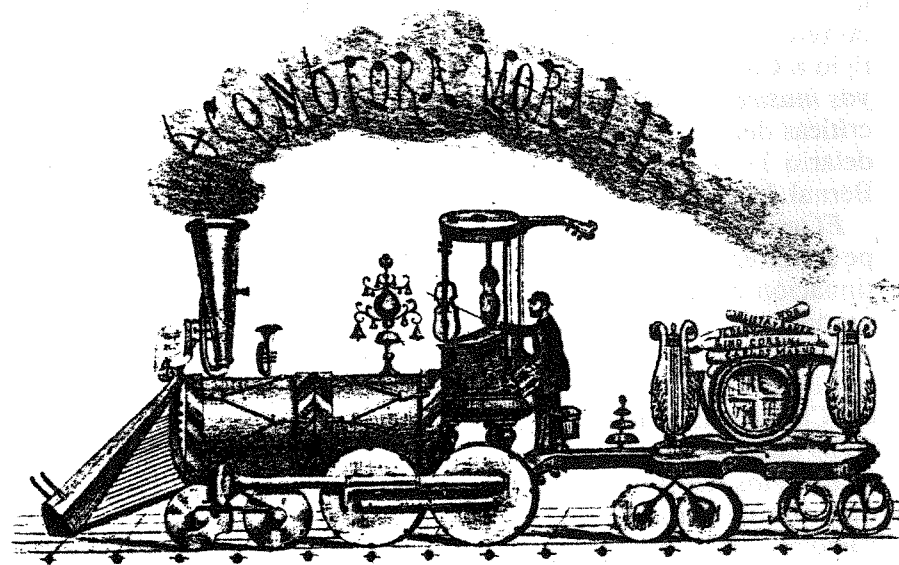
urgando en el fondo documental de Melesio Morales, escogió la ópera *Anita* para ser presentada con motivo del 120 aniversario de la fundación del Conservatorio, y también se ha encargado de la coordinación artística de esta producción, escogiendo el elenco entre los más selectos alumnos de canto de la máxima casa de estudios musicales en México.

El elenco estuvo formado por Liliana Gómez y Gabriela Herrera (Anita); José Guadalupe Reyes (Gastón); Ricardo Santín (Rodrigo); Guillermo Meléndez (Manuel). Participan también Alfredo Domínguez, Maestro interno; José Antonio Espinal, Repasador; Héctor del Puerto, Dirección escénica; Alberto Alba, Dirección de coros y Dirección de la Orquesta Filarmónica del CNM, Pedro Cortinas.

Como se mencionó anterior-

mente, el tema del libreto de *Anita* se desarrolla en México, refiriéndose a un episodio melodramático e imaginario alrededor de la batalla del 2 de abril de 1867 en Puebla. Anita se enamora de un soldado francés (Gastón) que es a su vez hijo del Coronel que mató a su padre y que fue hecho prisionero por el hermano de Anita (Manuel) y su pretendiente (Rodrigo). Anita, al ser sorprendida en su intento de salvar a Gastón, es asesinada por Rodrigo, en un arranque de celos disfrazado de patriotismo.

La música es fundamentalmente al estilo italiano, que estuvo muy de moda en la época de mayor esplendor de Morales, aunque también utiliza algunos elementos de la canción mexicana y parodia una de las famosas canciones de la intervención francesa: *Adiós Mamá Carlota*.



Publicaciones CENIDIM

El CENIDIM ha publicado, durante los últimos seis años, distintos trabajos relacionados con el desarrollo musical mexicano. Dichas ediciones van acorde con los propósitos musicológicos de nuestro Centro. A manera de síntesis, a continuación se mencionan sólo algunas de éstas:

La electrónica en la música y en el arte del ingeniero Raúl Pavón es un extenso trabajo sobre la música electroacústica que reúne, de la forma más completa posible, la historia y la teoría y práctica de los sintetizadores y computadoras aplicados a la composición musical. Es verdaderamente un libro necesario para todos aquellos interesados en esta materia (compositores, intérpretes y músicos aficionados) además de ser único en su género y en español, que podemos encontrar en el mercado mexicano.

José Antonio Alcaraz ha publicado con el CENIDIM dos libros: *Con un estrépito de plata* y *Con el ahínco de su voz pretérita*. El primero es un interesante trabajo sobre Candelario Huízar (1883-1970); el segundo es un acercamiento crítico sobre la carrera internacional de Angela Peralta (1845-1883). *Julián Carrillo y Microtonalismo: La visión de Moisés* de José Rafael Calva examina la vida y obra de este compositor. Calva enfoca su trabajo hacia las teorías acústicas y microtonales que habrían de darle gran prestigio a Carrillo. El libro más reciente, *Tabiques rotos: siete ensayos musicológicos* de Luis Jaime Cortez, trata de las impresiones críticas del autor acerca de cuatro compositores mexicanos: Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, Manuel Enríquez y Miguel Bernal Jiménez.

El tesoro de música polifónica en México (Vol. II y III) por Felipe Ramírez Ramírez y Aurelio Tello, respectivamente, son la continuación de un proyecto iniciado con la aparición, en 1952, del primer volumen de esta serie, realizado por el maestro Jesús Bal y Gay, y que aún se puede encontrar en las librerías de Bellas Artes. Este primer volumen contiene obras del Códice del Convento del Carmen. El volumen II cuenta con trece obras de la Colección Jesús Sánchez Garza, y el tercero, música de Manuel de Sumaya, Juan de los Reyes y José Mariano Mora. Cada volumen comprende la transcripción a notación actual de sus obras, y notas y observaciones sobre la música y época del material musical incluido.

Se han editado partituras de compositores del siglo XX, con el objeto de promover la música y los diversos lenguajes de nuestros músicos nacionales. Desafortunadamente algunas de estas partituras están agotadas.

Hasta la fecha hemos concluido tres discos. El primero, *Diciembre en la tradición popular* (agotado), contiene villancicos de diferentes regiones de México. El segundo, *Festival nacional de música y danza autóctonas*, vol. I, comprende algunas selecciones que se grabaron en dicho evento, en 1979, con la música de los Chontales, Yaquis, Huaves, Mazatecos. La serie *Siglo XX* inició con el disco *Los cuartetos de cuerdas* de Manuel Enríquez. Dichas obras son representativas en el lenguaje musical de este compositor y básicos en el repertorio camerístico de la música mexicana. La interpretación está a cargo del Cuarteto Latinoamericano.

Actualmente se encuentran en proceso de publicación algunos otros libros, partituras y discos que oportunamente daremos a conocer al público. Todas estas ediciones y discos los pueden encontrar en las librerías de Bellas Artes, en algunas tiendas de música y en el propio CENIDIM.



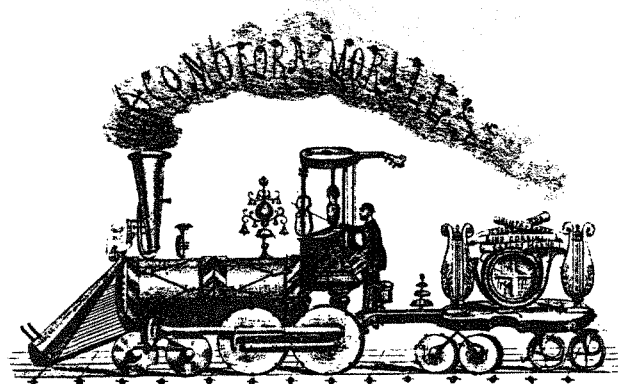
Adquisiciones Recientes

Partituras

Bonifacio rojas
Paz en la tierra
 José Morales
Siete palabras
 Manuel Enríquez
Poemario
 Miguel Bernal
 Jiménez
Misa guadalupana
 Miguel Bernal
 Jiménez
Juguetes
 Miguel Bernal
 Jiménez
El juglarcillo
Mambru
Elegía H.

Miguel Bernal
 Jiménez
¡No Susana!
Los remeros del
Volga
Crepúsculo en
Suecia
¡A dónde va la
niña!
 Miguel Bernal
 Jiménez
Missa aeternae,
Trinitatis
 Miguel Bernal
 Jiménez
Salve
 Miguel Bernal
 Jiménez
Evocaciones
 Miguel Bernal
 Jiménez
Para las
 bendiciones
eucarísticas

Miguel Bernal
 Jiménez
Misa nupcial
 Miguel Bernal
 Jiménez
Autógrafos
juveniles
 Miguel Bernal
 Jiménez
Dos motetes
 Miguel Bernal
 Jiménez
Siete palabras
 Romano Picutti
Pinceladas
 Rubén Valencia C.
Evocación
 Salvador Carvajal
El trovador
 Salvador Carvajal
Serenata playera



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

Miguel González Avelar
Secretario

Martín Reyes Vayssade
Subsecretario de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Manuel de la Cera
Director General

Raymundo Figueroa
Subsecretario General de Difusión
y Administración

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

Jaime Labastida
Subdirector General de Educación e Investigación
Artísticas

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

Ma. Esther Pozo
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

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

Coordinador del boletín
 Arturo Márquez

