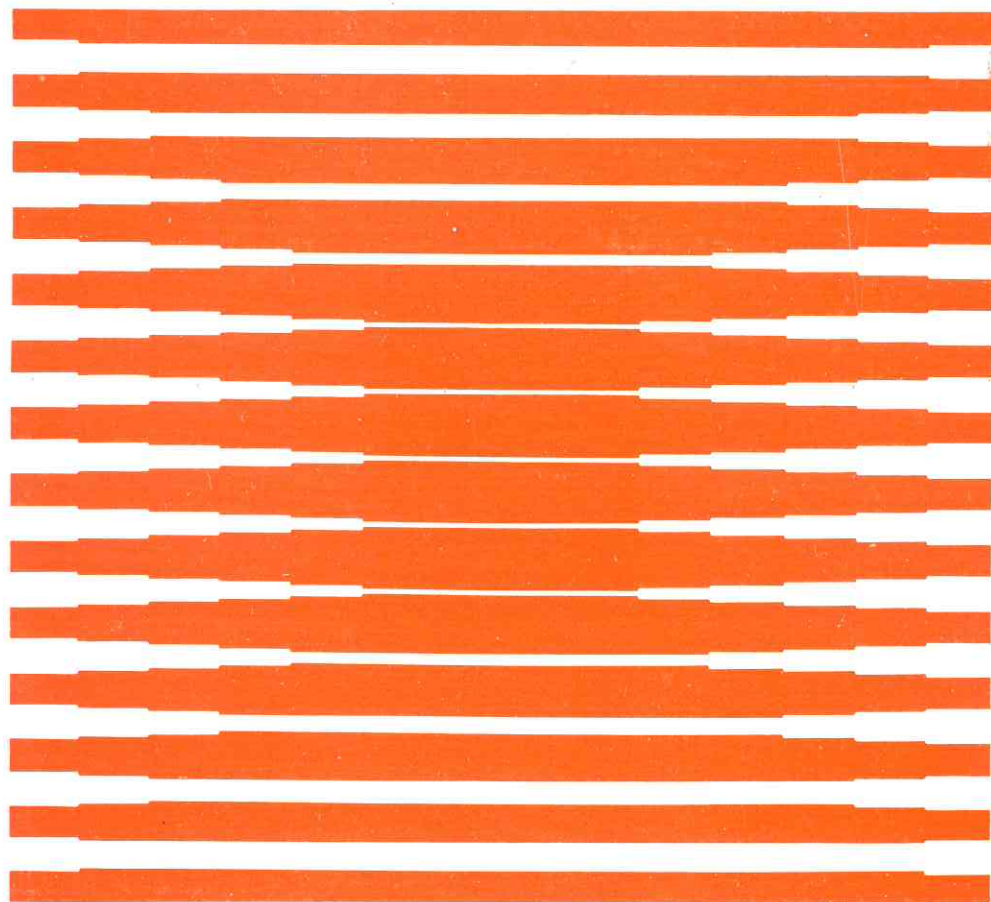




BOLETIN DE PROGRAMACION MENSUAL No. 31

SEP
RADIO
EDUCACION
SEPTIEMBRE 1981



VISITE UD. nuestras exposiciones permanentes

Museo de San Carlos

puente de alvarado 50



LUCAS CRANACH
Adán y Eva óleo / tela

Pintura Europea del Siglo XIV al XIX
del gótico al impresionismo

OBRAS DE: ESPALLARGUES, BELLINI, CRANACH,
CEREZO, VAN DYCK, RUBENS, GOYA ENTRE OTROS.

MARTES A DOMINGO, 10:00 A 19:00 HRS.

Pinacoteca Virreinal

dr. mora 7



BALTAZAR DE ECHAVE ORIO
El entierro de Cristo

Pintura del siglo XVI al XVIII

OBRAS DE: SIMON PEREYNS,
BALTAZAR DE ECHAVE ORIO,
MIGUEL CABRERA ENTRE OTROS

MARTES A DOMINGO, 10:00 A 17:00 HRS.

Museo de Arte Moderno

bosque de chapultepec



SIQUEIROS

8 Décadas de pintura
mexicana de 1900 a 1980

OBRAS DE: SIQUEIROS, OROZCO, HERRAN,
RIVERA, TAMAYO, FRIDA KALO,
LEONORA CARRINGTON ENTRE OTROS

MARTES A DOMINGO, 11:00 A 19:00 HRS.



Instituto Nacional de Bellas Artes Cultura/SOP

apuntes

El Arte de Hablar a Todos



El texto que se reproduce a continuación es uno de los capítulos del libro Estética Radiofónica, de Rudolf Arnheim, publicado por vez primera en 1936. La radio de la que habla el autor ya no existe. Muchas cosas han cambiado desde entonces, sobre todo en el aspecto técnico, y él no pudo preverlas cuando escribió su texto ahora clásico entre las obras sobre comunicación. Sin embargo, otras muchas cosas de la radio-difusión actual no son considerablemente diferentes de las que Arnheim estudió cuando publicó Estética Radiofónica. Por ello, resulta interesante revisar algunos conceptos del comunicólogo alemán que tienen plena vigencia en nuestros días.

NUESTRA PORTADA:
VASARELY

Boletín mensual de programación de Radio Educación. Editado por el Departamento de Publicaciones de la Subdirección Editorial de Radio Educación. Oficinas generales: Angel Urraza 622, Col. del Valle, Z. P. 12. Tel: 559-80-75. 1060 se distribuye gratuitamente.

En la radio de nuestros días, lo habitual es que el locutor lea lo que deba decir al radioyente. Noticias, comunicados, relatos, poesías, informes, todo está ya preparado en negro sobre blanco. Pero, ¿es éste el sistema correcto?

En primer lugar, cuando una persona se coloca ante la gente para hablar, se comportará con mayor naturalidad si habla para ellos, y esto no sólo en el sentido intelectual, dado que su disertación capta la atención del radioyente por estar de acuerdo a sus aptitudes y necesidades, sino también en el sentido externo, comportándose como si aquellos a los que dirige la palabra estuvieran sentados delante suyo y pudieran responderle. Esto es lo más natural, pues el hecho de hablar no sólo a la gente, sino para la gente, se va desarrollando históricamente, habiendo surgido, en cierto modo, en los dramas griegos con sus coros narrativos y sus solistas, los cuales, por estar la fábula dramática encerrada en la escena, ignorando al espectador, poco describirían sin el narrador; la tarea del coro es mantener contacto personal entre actores y espectadores. Estas necesidades son las mismas que obligan a que las charlas de la radio no sólo sean "textos sonoros", sino que la persona o personas que se ocupan de su emisión deban darse a conocer a quienes les escuchen.

Existe otra necesidad. Cuando una persona habla a otra, no es natural que tenga un texto plasmado sobre papel o retenido en su memoria, lo corriente es que se vea afectada por lo que está sucediendo en el momento de la transmisión, y utilice palabras procedentes de su memoria y que sean fruto de sus conocimientos y vivencias anteriores.

Así pues, lo que se dice no debería ser una reproducción, sino una improvisación. En consecuencia, el habitual relato escrito ha de ser sólo la previa fase en bruto de la charla radiofónica. El desarrollo debería ocuparse de que a partir de una creación literaria se hiciera una creación para el micrófono, que en el mismo momento de su producción en el escritorio ya fuera pensada para la radio, evitándose con ello tener que adaptarla posteriormente. El proceso literario para plasmar sobre el papel ideas y sentimientos parece una improvisación, fruto de una necesidad, para hacer accesible el producto intelectual a mayor número de personas y fijarlo para el futuro. La grabación para la radio y en disco, tanto para su divulgación como para su comentario, es lo que sobrevive al escritor, puede hacerse resucitar al improvisado cantante, tocar su arpa ante el micrófono, puede conseguirse que una nueva cultura llegue inmediatamente a la gente, elevando el atrofiado arte hablado. . . ¡Y puede hacerse ahora! Queremos explicar bien todo esto.

En lo que a la primera condición se refiere, hay que preguntarse si se dirige realmente la palabra al radioyente o no. Se exige el contacto con el radioescucha al emplear locuciones como: "Ahora, tal vez querrán saber si yo. . ." o "Imagínese por un momento que. . ." o "Cada uno de ustedes ya ha. . ."; este sistema se utiliza muy a menudo y, por tanto, se desgasta rápidamente. Cuando se encuentra esquemáticamente en las conferencias, muy pronto irritarán a quien las escuche. Su empleo ha de ser limitado, utilizándose sólo en aquellos casos en que el contenido exija una relación personal con el

oyente, como ocurre en sermones, consultas, declaraciones, proclamas, y también en la radio, cuando sea necesario poner de manifiesto que se habla al radioescucha o que se persigue crear el ambiente de una conversación íntima.

Lo más importante de todo es que el contenido de la charla resulte comprensible para su auditor. Por tanto, es fundamental que el lenguaje empleado sea claro. Los defectos de este tipo son más evidentes para el oyente que para el lector, y en este aspecto la radio tiene un importante papel educativo, incluso sobre la palabra escrita. Siempre que se habla de la lengua alemana, se le recrimina su difícil comprensión, debido, por un lado, a la casi inagotable conjugación de formas y significados de las palabras, lo que puede hacer que un párrafo, aparentemente sin dificultad, se convierta en un caos, y, por otro lado, a la predilección que tenemos de entrelazar las frases entre sí. Mark Twain escribió en cierta ocasión sobre la construcción alemana, utilizando como ejemplo este cómico párrafo:

"Una vez preparadas las maletas, él salió, después de haber besado a su madre y a su hermana y vuelto a abrazar a su adorada Margarita, la cual, en un sencillo y blanco vestido de muselina, un nardo entre las ondulaciones de su bello pelo moreno, bajaba las escaleras, desfallecida, pálida todavía por el susto y la agitación de la noche anterior, pero llena de anhelo por apoyar su pobre y dolorido cuerpo en el pecho de aquellos a quienes amaba más que a su propia vida, de viaje."

Mucho peor que para el lector, que puede releer el párrafo una segunda vez, resulta para el oyente seguir una

construcción como ésta. Cuando se redacta algo destinado a ser escuchado, hay que tener en cuenta, por un lado, hasta qué punto el empleo de palabras y frases rebuscadas exige la atención del oyente, sin que realmente sea necesaria, y por otro lado hasta qué punto es preciso representar, por medio de relaciones lógicas, las ideas dependientes pero separadas entre sí; pues no es buena solución formar esquemáticas proposiciones periódicas muy cortas; tal tipo de obras echa de menos las relaciones. Una serie de ideas se pueden expresar mediante frases claras y cortas y precisamente por ello su continuidad llegue a ser incomprensible; mientras que una frase puede durar un par de minutos y, no obstante, ser tan clara que el oyente la puede seguir sin ninguna dificultad.

Además hay que rechazar el empleo de pseudoelegantes referencias, como "el primero" y "el último", "éste", o "aquel", utilizando sin timidez los conceptos por su nombre. Hay que evitar también los conceptos profesionales, eligiendo un tema que, desde el comienzo de la exposición, emplee una fluidez de ideas en las que sólo aparezcan tales conceptos cuando sea realmente imprescindible, en el momento justo y sin que distraigan la atención del oyente.

Se opina que el oyente medio se introduce con lentitud en el tema y que, además, está poco acostumbrado a pensar, por tanto, no debe empezarse con tesis abstractas, sino con algo concreto que esté al alcance de dichos radioescuchas. La experiencia práctica demuestra que hay que estimular la reflexión y, fundamentalmente, facilitar la aclaración de conceptos abstrac-

tos. Hay que evitar el empleo de introducciones tales como "debo rehusarme", "puede que no esté en mi lugar", "permítame que resuma" y "antes de tratar del verdadero tema", pues las cuestiones y la forma de exponerlas es algo que depende sólo del conferenciante, quien sin duda parece saber más que la mayoría de locutores de radio. Es preferible una sencilla exposición, con pequeños ejemplos y con la condimentación de algunas curiosidades divertidas, evitando la forma rígida y vocalizada de los colegiales, pues el radioyente desea ser considerado como una persona inteligente, a la que no se debe ir con cuidados e indulgencias. Sobre todo, delante de los niños debe reprimirse toda la guasa a la que se inclinan las más antiguas "fábulas". Hay que tener las riendas sujetas, pues todo niño inspecciona con cara seria a los mayores, aunque sea sólo para decidir si ha de comportarse como un tonto o si ha de mostrarse alegre y divertido. Los títeres adultos perjudican a los niños.

Hay personas que tienen el privilegio de hablar de modo popular y, sin embargo, con un gran contenido, acomodando los temas más difíciles a los gustos del oyente. Una de las tareas de la radio es saber encontrar a esta clase de personas. Pero en ningún caso puede exigir a los sabios y a los artistas que sean populares y que se expresen con claridad cuando no poseen estos dones. En ningún caso se podría obligar a Goethe a que creara un segundo Fausto que estuviera al alcance del pueblo, ni tampoco a Beethoven a que pusiera un ritmo más agradable a una partitura para hacerla asequible al público corriente. Si bien Kant y Eins-

tein han procurado exponer sus teorías del modo más llano posible, ello no basta para facilitar a los Prolegómenos o a los escritos sobre La teoría de la Relatividad la suficiente fuerza de captación para el radioescucha de nuestros días. Un poeta o pensador consagrado sólo conoce una tarea: plasmar sus experiencias y los resultados conseguidos de forma singular y clara para él. Para realizar su trabajo no se puede apoyar en nadie. Cuando lo que crea no resulta comprensible para todo el mundo, no es culpa suya, sino de la falta de homogeneidad cultural en las personas de hoy. Si se desea, es posible conseguir una cultura popular más homogénea, pero nunca hacer que las personas inteligentes desciendan al nivel medio de la mayoría. No se puede negar que una determinada espiritualidad propia del arte y de la investigación se ha evadido de las cuestiones vitales a las secundarias. Sin entrar en discusiones, hay que plantearse si el nivel del hombre medio de nuestros días es lo que nos debe indicar la norma de vida intelectual que se desea para todo el pueblo.

Precisamente por esto, las personas intelectualmente importantes no tienen por qué preocuparse de hacer sus trabajos a un nivel que resulte comprensible para los demás, en el caso de que tengan intención, y quizá también la necesidad, de contar a la gente de nivel medio en qué se están ocupando. Si lo consiguen, pueden alegrarse de tan feliz casualidad. Por lo general, resultará una tarea más fácil explicar sus ideas a personas más importantes. La radio necesita mediadores que se ocupen de ajustar los temas a la capacidad de asimilación de los oyentes.

Para conseguir esto, al preparar el texto deberán no sólo tener en cuenta que resulte comprensible e interesante, sino que, además, las palabras utilizadas sean adecuadas para comunicarse oralmente. Algunas veces una lectura que parece áspera y de difícil comprensión, al realizarla ante un micrófono adquiere tal sonoridad y especial entonación que llega muy profundamente a los que la escuchan. También es necesario, al elaborar un programa radiofónico, ser conciente de la entonación y de la forma de hablar, incluyendo el estilo, de igual manera que si se entregara una "partitura" con el texto literario.

No por ello quiere decirse que el lenguaje radiofónico esté en mangas de camisa. Hay conferenciantes que, para evitar trabajar con papeles, se expresan con una terrible petulancia y sus tertulias están llenas de ruidos, lo cual, frecuentemente, no sólo no actúa de modo natural, sino que llega a resultar convulsivo. El locutor no debe olvidar que ha de captar al oyente con vivacidad, pero al mismo tiempo ha de servir como modelo en asuntos lingüísticos. Las personas que durante el día se encuentran sumergidas en medio de jergas callejeras y textos de periódico, con su lenguaje defectuoso, y por la noche soportan los cursis diálogos del cine sonoro, es necesario que reciban, a través de la radio, el modelo de un idioma natural, ligero, singular, conciso y lógico, aunque sólo se trate de una charla modesta.

El locutor ha de tener en cuenta tanto la consideración que merece el oyente, como el "tratamiento interno" del mismo, por decirlo de algún modo. En lo que al tratamiento externo se

refiere, fácilmente se llega a requisitos unilaterales, si se comprende que la lengua puede emplearse de dos maneras: como herramienta de expresión y comunicación y como interpretación del texto que se tiene delante. Asimismo, la radio puede conceder la palabra a una persona para que la utilice para comunicarse y expresarse. Esta es la forma más original e históricamente más primitiva del modo de hablar y corresponde a la situación en la que, normalmente, se dirige la palabra al oyente. Pero además, la radio puede encontrar un texto que sea digno de transmitirse al radioyente. Para poder conseguirlo, alguien presta su voz al texto. Y en este caso, cada alocución falsearía el sentido de la emisión.

Ante esta doble función de la lengua, también hay que indicar que cuando nos encontramos en el segundo caso, el locutor de radio ha de estar capacitado para improvisar con toda libertad. Utilizado como herramienta de expresión y comunicación de una persona, es cuando el idioma, sin duda, presenta su forma más pura, siempre y cuando dicha persona no lea, sino que en el mismo momento de su charla refleje los pensamientos, sentimientos y recuerdos que emanan de él, con lo que consigue una gran creatividad. El vigor y espontaneidad de la primera fórmula, el inmediato vertido del proceso de creación intelectual, esto es lo que concede a las emisiones su especial atractivo.

El radioescucha actual conoce esta clase de improvisaciones de modo especial de los reportajes y se ha comprobado, precisamente en ellos, las ventajas e inconvenientes del sistema. Un buen reportero posee presencia de

ánimo, capacidad de asimilación y facilidad de palabra para describir, de forma inmediata, todo lo que está sucediendo y no sólo de un modo agradable, sino utilizando un vivo lenguaje descriptivo que permita al oyente vivir intensamente el acontecimiento. Esta habilidad que permite captar, en un abrir y cerrar de ojos, las particularidades de un determinado suceso y plantearlo debidamente es muy rara. Un reportero mediocre sólo sabe ver lo que ya ha visto centenares de veces, en parecidas situaciones, utilizando la misma receta para describir desfiles, acontecimientos deportivos y fiestas folclóricas. Es decir, la espontaneidad de la impresión y su planteamiento no es lo que sirve para transmitir la noticia, sino la fuerza narrativa del locutor, que frecuentemente se reduce debido a su falta de tranquilidad, sus anteriores experiencias y su busca de mejor vocabulario. Los que hayan asistido a muchos mítines políticos sabrán que la improvisación es una de las más apreciadas cualidades en un orador, pero, por otra parte, llega a resultar insoportable cuando no está preparado, por muy inteligente que el hombre sea. En tales casos, la improvisación no emana vigor, sino fuga de ideas esquemáticas y de propósitos. Cantidad de metáforas se utilizan incorrectamente en miles de discursos, sin que nadie llegue a comprender su significado. Quien improvisa, se inclina a la parcialidad y a la exageración, a la prolijidad y a la divagación, cuando deja fluir sus ideas. Si la radio quisiera utilizar la improvisación como norma para la transmisión de acontecimientos, la calidad media del programa se vería muy

mermada, tanto desde el punto de vista del contenido como de la forma.

Además, en este requisito destaca la suposición de un ampliamente falso concepto de la creación intelectual. Se disfruta con las representaciones pintorescas del creador como si en un momento de agraciada intuición el producto del intelecto fluyese de forma clara y acabada. Se olvida con demasiada y alegre facilidad la perfecta unidad y claridad que otorga a la obra su valor; sólo se consigue después de un largo y duro trabajo del entendimiento y de la sensibilidad. Cuando en las jornadas de radiodifusión que tuvieron lugar en Kassel, en 1929, se planteó el poner a disposición de los poetas un estudio de radio para "las divinas horas de sus creaciones", se cayó en un error fundamental. Resulta muy discutible llegar a distinguir si hay que difundir, en el futuro, la ideología por medio del discurso o de la palabra impresa, puesto que, si bien el locutor atrae más la atención, siempre resulta más comprensible, y lo aprendido es más profundo y durable si existe la posibilidad de releer, a la velocidad deseada y en el momento en que uno quiere, para poder recapacitar y sintonizar con las ideas. Pero si se reemplazara de una manera efectiva el medio de comunicación óptico por el acústico, entonces la literatura se convertiría en un arte de improvisación. Pues, en contra de todos los argumentos planteados, es literatura lo que se crea en el escritorio, lo cual casi nunca es el producto de las "divinas horas". Estas horas pueden ser de una importancia decisiva, pero sin embargo nunca permiten obtener la necesi-

ria forma definitiva de la obra. Incluso cuando el poeta o filósofo utiliza una libreta de notas para esbozar su trabajo, para aprovechar totalmente su hora de inspiración según sus deseos, dicha libreta jamás plasmaría una obra intelectual bien terminada, en el sentido que damos a las obras bien hechas. En la pintura se concede un gran valor al vigor atractivo de los bosquejos de la mejor calidad, pero las obras que se realizan a partir de ellos por lo general no reflejan mucho de los mismos. ¡No por ello desearía alguien que la historia del arte se basara en bosquejos! "El arte no es improvisación", ha dicho Alfred Döblin, como réplica a las jornadas antes mencionadas.

De esta forma se ha aclarado que está fuera de lugar exigir una improvisación real, ya que si la radio representa las obras y creaciones de una forma viva, podría admitirse, sin peligro de ningún tipo, cuán extraños serían los acontecimientos que esta clase de improvisación proporcionaría al radioescucha. La verdadera creación intelectual no puede ser improvisada, pues el proceso creativo no se lleva a cabo en el mismo momento, ya que sucede de modo parecido a un nacimiento: la formación del niño que viene al mundo ha requerido nueve meses, y el radioyente no tiene ocasión ni paciencia para asistir a este proceso de formación. Lo factible es dejar que un poeta o un filósofo puedan inspirarse con toda libertad, durante una hora, haciendo "bosquejos". Este libre juego de ideas, el modo de funcionar de un gran cerebro, puede ser muy instructivo para el oyente, puesto que le ofrece la posibilidad de observar el trabajo

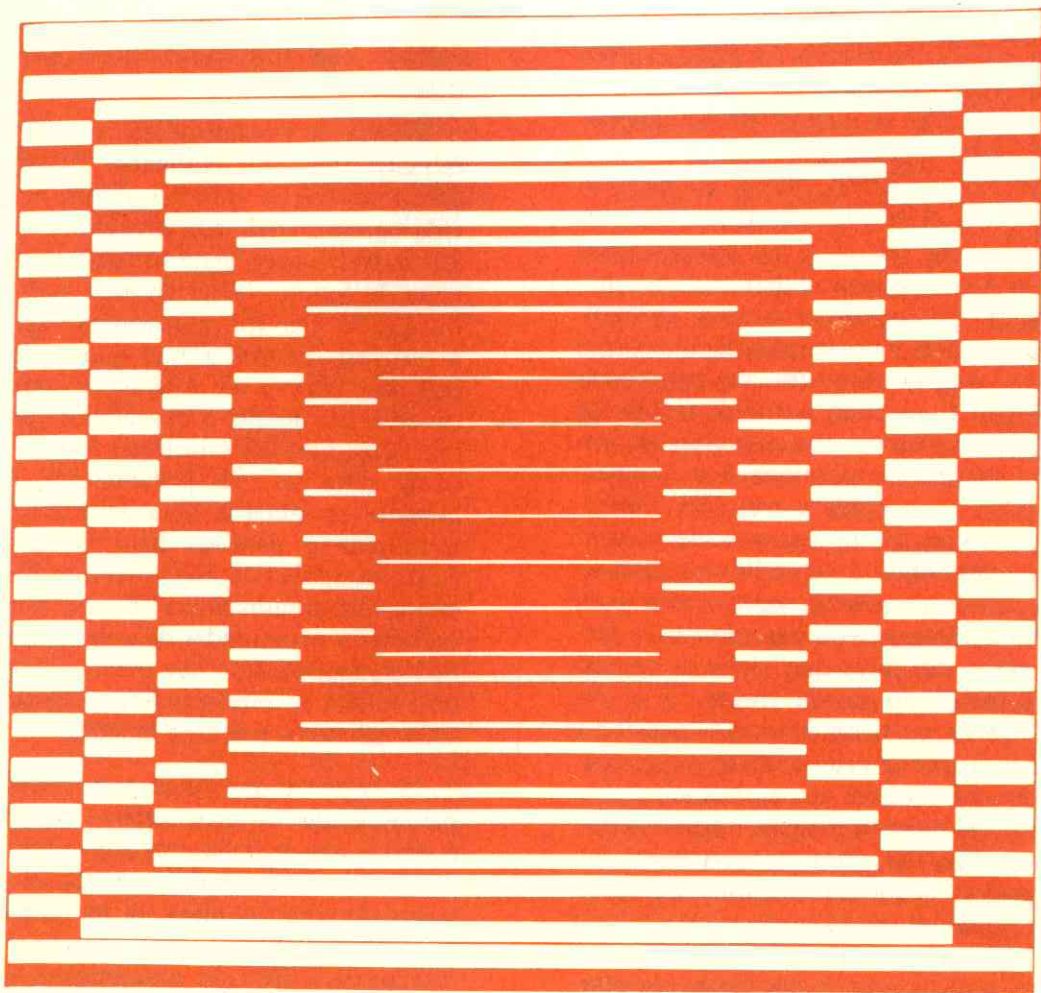
de un noble elemento de la naturaleza, gracias a lo cual se dará cuenta de los defectos que presenta el potencial ideológico y poético, en lo que se halla precisamente el verdadero valor de la emisión. Así, se podrá oír cómo afluyen las fuerzas naturales, dónde rinden el mayor trabajo, pero experimentará mejor el trabajo creativo que la creación. Es como si se tratara de un informe sobre una fábrica excepcional o de una improvisada disputa verbal: una retransmisión deportiva desde la esfera intelectual.

El arte de la improvisación debería requerir muchos cuidados. Nuestra época anhela el retorno a formas de vida comunitarias más sensibles y vitales. Junto a esto sigue subsistiendo la frase de fondo: ¡el gigantesco auditorio que forman los radioyentes requiere un respeto tan grande que no hay que osar llevarle un original incompleto, semiterminado o casual! En general, tanto para las emisiones modestas como para las más pretenciosas, solamente es válida la obra de arte bien terminada y pensada para la radio. Aquí, el habla humana no actúa como expresión circunstancial de las motivaciones y necesidades de una comunidad ciudadana, sino que presta el sonido a lo que un intelectual ha plasmado como su mejor y última palabra.

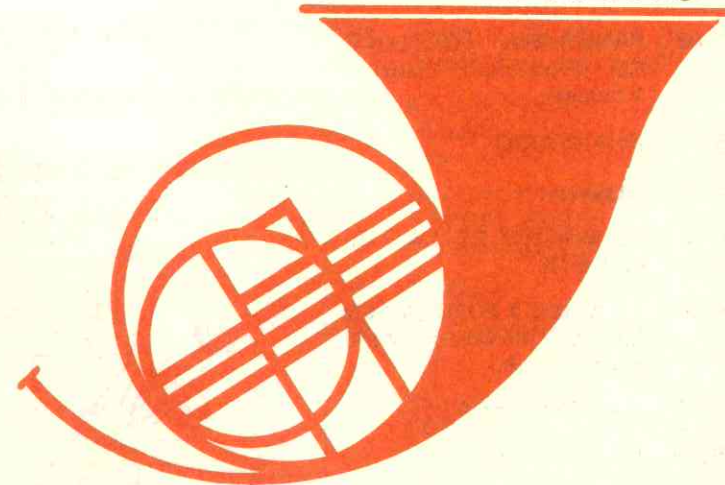
Es evidente que no se puede seguir hablando de "improvisación" sin más cuando uno se halla ante un micrófono desprovisto de manuscrito. Si alguien domina un tema de tal manera que puede hablar de él, en cualquier momento y sin más preparación, entonces a esto no se le puede llamar im-

provisación. La preparación interna y externa no se diferencian fundamentalmente. En ambos casos, todo aquel que con suficiente barniz de conferenciante sea capaz, prefiere hablar sin manuscrito, puesto que entonces la expresión de su voz suena más vivaz y

libre que si se realiza una simple lectura. Por el contrario, la improvisación, en su verdadero significado, representa que el hombre elabora una serie de ideas totalmente originales en el mismo momento de producirse un acontecimiento.



Los Instrumentos de Viento



La evolución de los instrumentos de viento, desde la forma clásica a la forma moderna, se realizó en sus puntos esenciales durante la primera mitad del siglo XIX, principalmente entre 1810 y 1850. Muchos pasajes de las obras de juventud de Berlioz y de Wagner no hubieran podido ejecutarse con los instrumentos de viento de 1810: y no es exagerado decir que con los últimos modelos creados hacia 1850, madera o metal, los músicos estaban equipados ya para interpretar la música compuesta en 1950. La primera etapa de esta transformación consistió en lograr que los instrumentos, con la ayuda de mecanismos añadidos, fuesen capaces de producir todos los sonidos con flexibilidad constante. No más notas falsas o veladas, no más notas suprimidas en la escala; terminaron ya las dificultades o las imposibilidades en tal o cual pasaje musical que no representaba ningún problema para los otros instrumentos.

Lunes 7. 14. 21. 28. Septiembre

- 4:00 ABRIENDO SURCO
- 6:00 MEXICO AQUI Y AHORA (Productora: Felcitas Vázquez)
- 6:30 TIO PEPE
- 6:45 EL TALLER DE LAS SORPRESAS (Productora: Martha Romo)
- 7:00 PANORAMA FOLCLORICO (Productora: Felcitas Vázquez)
- 8:00 NOTICIARIO
- 8:20 MUSICA
- 8:58 EL MINUTO DE LA FILMOTECA
- 9:00 LA MUSICA POPULAR EN MEXICO (Productor: Mario Díaz Mercado)
- 9:30 RADIONOVELA
- 9:50 MUSICA
- 10:30 RADIONOVELA
- 10:50 MUSICA
- 11:15 ALREDEDOR DE LA MUSICA
- 11:30 MUSICA
- 12:00 EL CUENTO CORTO
- 12:05 MUSICA
- 14:30 NOTICIARIO
- 14:50 MUSICA
- 15:00 LA UNAM EN SINTESIS
- 15:05 MUSICA
- 16:45 EL TALLER DE LAS SORPRESAS

PANORAMA FOLCLORICO

de lunes a viernes:
a las 7:00 horas



Lunes 7. 14. 21. 28. Septiembre

- 17:00 MUSICA
- 18:00 PRESENCIA (Productora: Karime Lara)
- 18:15 ALREDEDOR DE LA MUSICA
- 18:30 MUSICA
- 18:58 EL MINUTO DE LA FILMOTECA
- 19:00 TIEMPO DE BLUES (Productor: Raúl de la Rosa)
- 19:30 EN LA NOCHE. . . JAZZ (Productor: Ing. Guillermo Lagarda)
- 20:00 INVITACION A LEER CON FAUSTO CASTILLO (Productora: Diana Constable)
- 20:05 MUSICA
- 20:20 NOTICIARIO EDUCATIVO
- 20:30 NOCHE DE TANGO CON. . . (Productora: Diana Constable)
- 21:00 RADIONOVELA
- 21:20 MUSICA
- 21:30 NOTICIARIO
- 21:50 MUSICA
- 22:00 LAS NUEVAS Y LAS VIEJAS GRABACIONES EN MUSICA CLASICA (Productor: Roger Díaz de Cosío)
- 23:00 LOS NARRADORES EN RADIO (Productor: Edmundo Cepeda)
- 23:15 LA NOCHE DE UN DIA DIFICIL (Productor: Alain Derbez)
- 1:00 RADIONOVELA

INVITACION

A

LEER

lunes, miércoles y viernes

a las

20 horas

Martes 1. 8. 15. 22. 29. Septiembre

- 4:00 ABRIENDO SURCO
- 6:00 MEXICO AQUI Y AHORA
- 6:30 TIO PEPE
- 6:45 EL TALLER DE LAS SORPRESAS
- 7:00 PANORAMA FOLCLORICO
- 8:00 NOTICIARIO
- 8:20 MUSICA
- 8:58 EL MINUTO DE LA FILMOTECA
- 9:00 MUSICA
- 9:30 RADIONOVELA
- 9:50 MUSICA
- 10:30 RADIONOVELA
- 10:50 MUSICA
- 11:00 NOTICIARIO CULTURAL-LITERATURA (Productora: Guadalupe Cortés)
- 11:15 ALREDEDOR DE LA MUSICA
- 11:30 MUSICA
- 12:00 EL CUENTO CORTO
- 12:05 MUSICA
- 14:30 NOTICIARIO
- 14:50 MUSICA
- 15:00 LA UNAM EN SINTESIS
- 15:05 MUSICA
- 16:45 EL TALLER DE LAS SORPRESAS
- 17:00 MUSICA

El taller de las sorpresas

El taller de las sorpresas

El taller de las sorpresas

El taller de las sorpresas

El taller de las sorpresas



Un nuevo programa para niños

De lunes a viernes a las 6:45 A.M. y 4:45 P.M.

Martes 1. 8. 15. 22. 29. Septiembre



EL LADO OSCURO DE LA LUNA

"la región desconocida de la música de rock"

martes y jueves a las 19 horas

- 18:00 FONAPAS INFORMA
- 18:15 ALREDEDOR DE LA MUSICA
- 18:30 MUSICA
- 18:58 EL MINUTO DE LA FILMOTECA
- 19:00 EL LADO OSCURO DE LA LUNA (Productores: Villoro, Aguirre y Fernández)
- 20:00 LA ERA DEL CINE MEXICANO
- 20:15 MUSICA
- 20:20 NOTICIARIO EDUCATIVO
- 20:30 HACEDORES DE FUTURO (Productora: Silvia Mariscal)
- 21:00 RADIONOVELA
- 21:20 MUSICA
- 21:30 NOTICIARIO
- 21:50 MUSICA
- 22:00 LA MUSICA EN EL CINE (Productora: Alicia Ibarguengoitia)
- 22:30 MUSICA
- 23:00 LOS NARRADORES EN RADIO
- 23:10 MUSICA
- 23:15 LA NOCHE DE UN DIA DIFICIL
- 1:00 RADIONOVELA

Miércoles 2. 9. 16. 23. 30. Septiembre

- 4:00 ABRIENDO SURCO
- 6:00 MEXICO AQUI Y AHORA
- 6:30 TIO PEPE
- 6:45 EL TALLER DE LAS SORPRESAS
- 7:00 PANORAMA FOLCLORICO
- 8:00 NOTICIARIO
- 8:20 MUSICA
- 8:58 EL MINUTO DE LA FILMOTECA
- 9:00 LA MUSICA POPULAR EN MEXICO
- 9:30 RADIONOVELA
- 9:50 MUSICA
- 10:30 RADIONOVELA
- 10:50 MUSICA
- 11:00 NOTICIARIO CULTURAL-LITERATURA
- 11:15 ALREDEDOR DE LA MUSICA
- 11:30 MUSICA
- 12:00 EL CUENTO CORTO
- 12:05 MUSICA
- 14:30 NOTICIARIO
- 14:50 MUSICA
- 15:00 LA UNAM EN SINTESIS
- 15:05 MUSICA
- 16:45 EL TALLER DE LAS SORPRESAS



EL CUENTO CORTO

lunes a sábado
a las 12:00 horas

Miércoles 2. 9. 16. 23. 30. Septiembre

- 17:00 MUSICA
- 18:00 PUERTA ABIERTA A LA UAM (Productor: Froylán Rascón)
- 18:15 ALREDEDOR DE LA MUSICA
- 18:30 MUSICA
- 18:58 EL MINUTO DE LA FILMOTECA
- 19:00 TIEMPO DE BLUES
- 19:30 EN LA NOCHE. . . JAZZ
- 20:00 INVITACION A LEER
- 20:05 MUSICA
- 20:20 NOTICIARIO EDUCATIVO
- 20:30 PUROS CUENTOS
- 21:00 RADIONOVELA
- 21:20 MUSICA
- 21:30 NOTICIARIO
- 21:50 MUSICA
- 22:00 LETRA Y MUSICA EN AMERICA LATINA (Productor: René Villanueva)
- 22:30 CONFRONTACION (Productora: Karime Lara)
- 23:00 LOS NARRADORES EN RADIO
- 23:15 MUSICA
- 23:30 MUSICA EN LA NOCHE (Productora: Rocío Sanz)
- 24:00 LA NOCHE DE UN DIA DIFICIL
- 1:00 RADIONOVELA

Música en la Noche



historias y música para escucharse en la noche

miércoles a las 23:30 horas

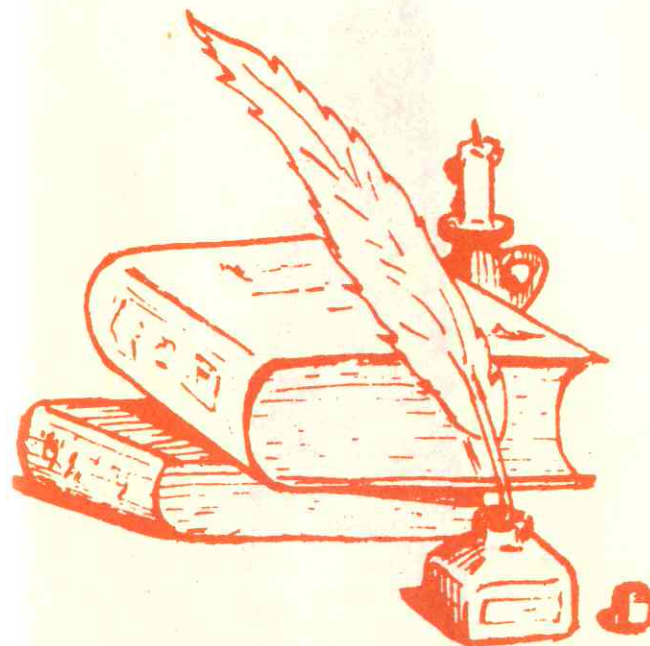
Jueves 3. 10. 17. 24. Septiembre

- 4:00 ABRIENDO SURCO
- 6:00 MEXICO AQUI Y AHORA
- 6:30 TIO PEPE
- 6:45 EL TALLER DE LAS SORPRESAS
- 7:00 PANORAMA FOLCLORICO
- 8:00 NOTICIARIO
- 8:20 MUSICA
- 9:00 EL MINUTO DE LA FILMOTECA
- 9:05 MUSICA
- 9:30 RADIONOVELA
- 9:50 MUSICA
- 10:30 RADIONOVELA
- 10:50 MUSICA
- 11:00 NOTICIARIO CULTURAL-LITERATURA
- 11:15 ALREDEDOR DE LA MUSICA
- 11:30 MUSICA
- 12:00 EL CUENTO CORTO
- 12:05 MUSICA
- 14:30 NOTICIARIO
- 14:50 MUSICA
- 15:00 LA UNAM EN SINTESIS



Jueves 3. 10. 17. 24. Septiembre

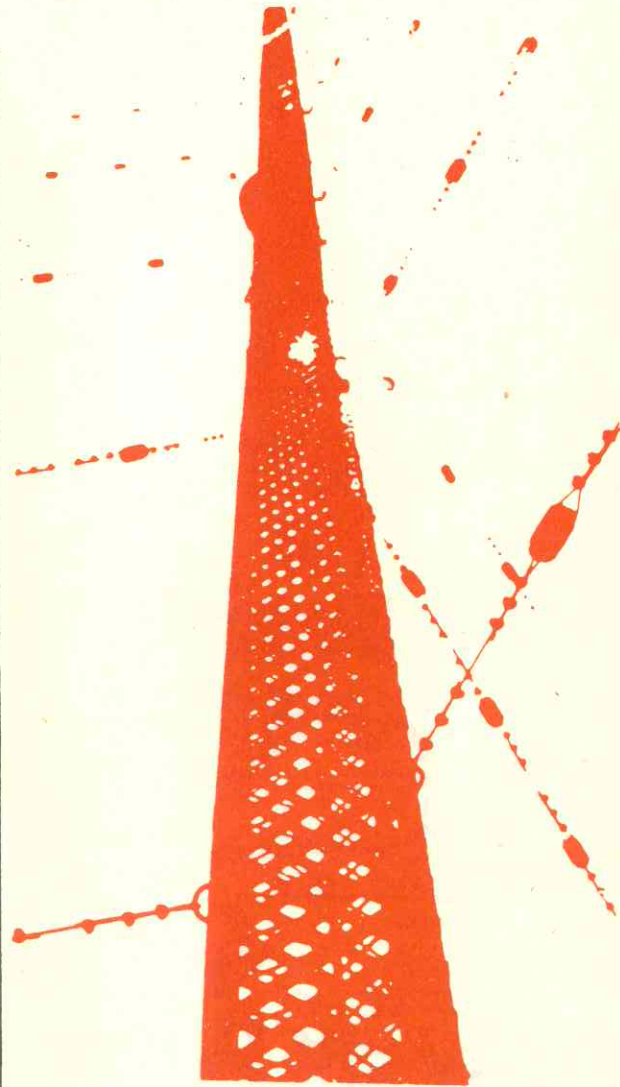
- 15:05 MUSICA
- 16:45 EL TALLER DE LAS SORPRESAS
- 17:00 MUSICA
- 18:15 ALREDEDOR DE LA MUSICA
- 18:30 MUSICA
- 18:58 EL MINUTO DE LA FILMOTECA
- 19:00 EL LADO OSCURO DE LA LUNA
- 20:00 MUSICA
- 20:20 NOTICIARIO EDUCATIVO
- 20:30 MUSICA
- 21:00 RADIONOVELA
- 21:20 MUSICA
- 21:30 NOTICIARIO
- 21:50 MUSICA
- 22:00 OFICIO DE POETA (Productor: Enrique Velasco)
- 22:30 SOLIDARIDAD (Productor: Alejandro de la Garza)
- 23:00 LOS NARRADORES EN RADIO
- 23:15 LA NOCHE DE UN DIA DIFICIL
- 1:00 RADIONOVELA



Oficio de poeta
jueves 22 horas

Viernes 4. 11. 18. 25. Septiembre

- 4:00 ABRIENDO SURCO
- 6:00 MEXICO AQUI Y AHORA
- 6:30 TIO PEPE
- 6:45 EL TALLER DE LAS SORPRESAS
- 7:00 PANORAMA FOLCLORICO
- 8:00 NOTICIARIO
- 8:20 MUSICA
- 9:00 EL MINUTO DE LA FILMOTECA
- 9:05 MUSICA
- 9:30 RADIONOVELA
- 9:50 MUSICA
- 10:30 RADIONOVELA
- 11:00 NOTICIARIO CULTURAL-LITERATURA
- 11:15 ALREDEDOR DE LA MUSICA
- 11:30 MUSICA
- 12:00 EL CUENTO CORTO
- 12:05 MUSICA
- 13:45 AQUI LA UAM
- 14:00 MUSICA
- 14:30 NOTICIARIO
- 14:50 MUSICA
- 15:00 LA UNAM EN SINTESIS
- 15:05 MUSICA



**NUESTRAS
FRECUENCIAS**

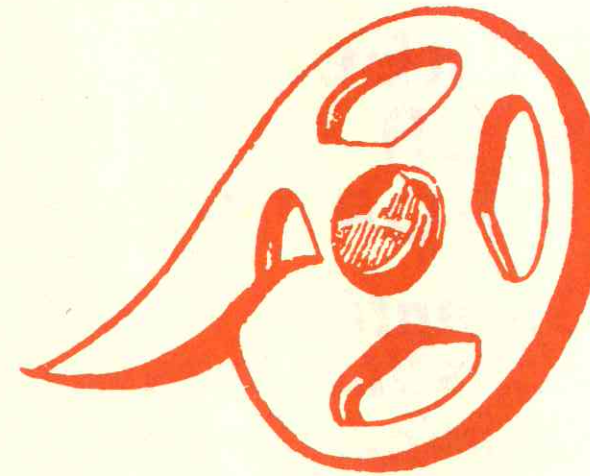
XEEP 1060 KHz. A.M.

XEPPM 6185 KHz. Q.C.

Viernes 4. 11. 18. 25. Septiembre

- 16:45 EL TALLER DE LAS SORPRESAS
- 17:00 MUSICA
- 18:00 FONAPAS INFORMA
- 18:15 ALREDEDOR DE LA MUSICA
- 18:30 MUSICA
- 18:58 EL MINUTO DE LA FILMOTECA
- 19:00 LOS GRANDES DE LA MUSICA POPULAR BRASILEÑA (Productor: Joao Barbosa)
- 19:30 EN LA NOCHE. . . JAZZ
- 20:00 INVITACION A LEER CON FAUSTO CASTILLO
- 20:05 MUSICA
- 20:20 NOTICIARIO EDUCATIVO
- 20:30 MUSICA
- 21:00 RADIONOVELA
- 21:30 NOTICIARIO
- 21:50 MUSICA
- 23:00 LOS NARRADORES EN RADIO
- 23:10 MUSICA
- 21:15 LA NOCHE DE UN DIA DIFICIL
- 1:00 RADIONOVELA

De Lunes a Viernes a las 23:00 Horas



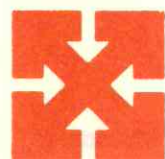
NARRADORES EN RADIO

Un panorama de la Literatura Mexicana Contemporánea en la voz de sus autores

PRODUCCION: RADIO EDUCACION

Sábado 5. 12. 19. 26. Septiembre

- 6:00 MUSICA
- 6:30 RADIONOVELA
- 7:30 MUSICA DE LAS DANZAS TRADICIONALES DE MEXICO. FONADAN (Productor: Mario Kuri Aldana)
- 8:00 EN MARCHA
- 8:30 ECOS DE LA U.P.N.
- 9:30 COLIBRI (Productora: Diana Constable)
- 9:45 SUBE Y BAJA (Productor: José Luis Guzmán)
- 11:00 EN SABADO Y A OSCURAS (Productora: Karime Lara)
- 11:15 MUSICA
- 11:30 REFERENCIAS (Productor: Edmundo Cepeda)
- 12:00 EL CUENTO CORTO
- 12:05 MUSICA
- 13:00 TIEMPO UNIVERSITARIO
- 13:30 MUSICA



DERECHO A LA INFORMACION

**Garantía
constitucional...
Camino directo
a los hechos**

Los acontecimientos más sobresalientes ocurridos durante la semana en México y en el mundo sábados a las 20:00 horas

Sábado 5. 12. 19. 26. Septiembre

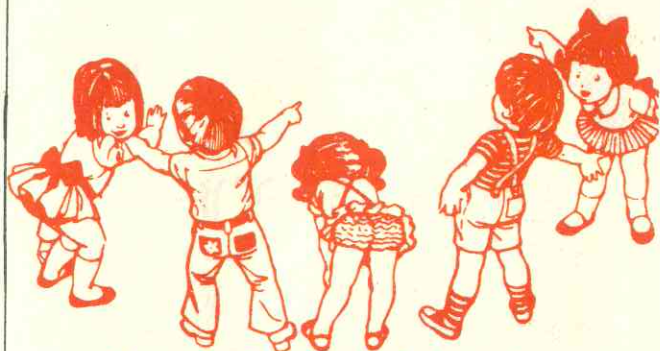
- 15:00 LA UNAM EN SINTESIS
- 15:05 MAS ALLA DE LA MUSICA (Productor: Mario Díaz Mercado)
- 17:00 EL RINCON DE LOS NIÑOS (Productora: Rocío Sáenz)
- 17:30 ECOS DE LA U.P.N.
- 18:00 LA ERA DEL CINE MEXICANO
- 18:15 CONTINUA MAS ALLA DE LA MUSICA
- 19:30 IMAGEN DE UN PUEBLO: BRASIL (Productor: Joao Barbosa)
- 20:00 DERECHO A LA INFORMACION (Productor: Armando López Becerra)
- 21:00 EL ESPECTACULO MUSICAL DE LA SEMANA (Productor: Jesús Elizarrarás)
- 22:00 MUSICA Y PALABRAS
- 23:00 SABOR-SABOR (Productor: Armando Cárdenas)
- 1:00 MUSICA



Domingo 6. 13. 20. 27. Septiembre

- 6:00 MUSICA
- 6:30 RADIONOVELA
- 7:30 MUSICA
- 9:00 COLIBRI
- 9:15 MUSICA
- 10:00 EL RINCON DE LOS NIÑOS
- 10:30 MUSICA
- 11:00 KIOSKO (Productor: Eugenio Sánchez Aldana)
- 13:00 MUSICA
- 14:30 LA SEMANA DE BELLAS ARTES (Productora: Myriam Moscona)
- 15:00 MUSICA
- 18:00 VOCES NEGRAS EN AMERICA (Productora: Diana Constable)
- 18:20 MUSICA
- 20:00 RADIONOVELA
- 21:00 RADIONOVELA
- 22:00 LA HORA DE MEXICO
- 23:00 MUSICA

EL
RINCON
DE
LOS
NIÑOS



los sábados a las 5 de la tarde
repetición domingos a las 10 de la mañana
producido por Rocio Sanz



Censos Económicos 1981

Agosto-Octubre

Información para el desarrollo

SPP

programación y presupuesto

Coordinación General de los Servicios Nacionales
de Estadística, Geografía e Informática.

Dirección General de Estadística.

Antes de terminar el siglo XVIII, la actitud de los intérpretes hacia todo nuevo mecanismo había pasado de una hostilidad conservadora a un interés positivo: la flauta de siete llaves, con la que se podía tocar incluso en re bemol; la trompeta vienesa de cuatro llaves, en la que eran posibles por primera vez en la historia de la trompeta los pasajes rápidos, diatónicos o cromáticos, lo prueban. Los primeros años del siglo XIX aportaron mejoras importantes en la concepción del mecanismo: por ejemplo, la llave montada sobre un eje y que giraba sobre varillas metálicas en la flauta de cristal de Laurent (París, 1806). El apogeo, cuya llegada fue acelerada por el enorme éxito de los virtuosos que tocaban instrumentos de viento durante este periodo, fué alcanzado definitivamente en 1832 por la flauta de Böhm (Munich). Esta flauta, en la que se empleaban con éxito los anillos móviles, abrió el camino a una modernización completa del mecanismo de la madera. Y entre tanto, procedente de la lejana corte del príncipe Pless en Silesia, el sistema de pistones para el metal, patentado por Stölzel y Blühmel en Berlín en 1818, cambiaba radicalmente el registro musical de los instrumentos ya existentes y preparaba la invención de nuevos metales. Transcurrida la primera mitad del siglo, los progresos, en general, fueron menos radicales. Entretanto, las divergencias sobre la calidad del timbre suscitaron ciertas oposiciones bastante vivas en la concepción y la utilización de las maderas y los metales.

En los párrafos siguientes trataremos de resumir los principales progre-

sos realizados en cada tipo de instrumento durante el siglo XIX.

LA FLAUTA

La flauta del primer tercio de siglo, asociada a solistas célebres como Drouet, Tolou y Nicholson, es designada bajo el término genérico de "flauta de ocho llaves" (aunque algunos intérpretes prefieren siete, nueve o más). Esta flauta conservaba la perforación clásica, con cabeza cilíndrica y cuerpo cónico y, como en el origen, con seis agujeros para los dedos. Todas las llaves, salvo las más bajas, eran llaves "cerradas", es decir, llaves que permanecían normalmente cerradas por sus resortes. Las obras y los métodos de la época son testimonio del virtuosismo prodigioso de los intérpretes que las utilizaban; el vasto "repertorio para ocho llaves" nos parece actualmente de una trivialidad extremada. La flauta de ocho llaves y sus variantes subsisten en las fabricaciones a bajo precio que sirven para conjuntos de flautas y de tambores, etc. En Alemania, hacia finales del siglo XIX, esta flauta se, enriqueció con dispositivos suplementarios (flauta "reformada" de Schwedler, etc.), para tratar de impedir que se adoptase la flauta de Böhm.

La innovación de Theobald Böhm, en 1832, fue dotar al instrumento de un "agujero abierto" —es decir, de un agujero que, normalmente, no se tapa jamás— para cada semitono de la escala. Gracias a los "anillos móviles" (anillos montados sobre ejes y accionados por el dedo), Böhm logró que

los agujeros se cerrasen sin desplazar los dedos de su posición normal. En el antiguo sistema, tres o cuatro dedos tenían que desplazarse a fin de accionar las llaves cerradas. Böhm solamente siguió las costumbres tradicionales en lo que se refiere al dedo meñique de la mano derecha. El mecanismo de 1832 fue conservado sin modificación ulterior importante, y actualmente sigue siendo el mejor mecanismo de la madera, el único que puede considerarse próximo a la perfección, incluso a pesar de la ligera alteración aportada por la adopción universal del modelo con el "sol sostenido cerrado", debida a que los intérpretes demasiado conservadores rehúsan adoptar la inversión, preconizada por Böhm, del movimiento de la llave del sol sostenido. Böhm no estaba satisfecho de la acústica de su flauta de 1832 y, finalmente, en 1847, introdujo la perforación con cuerpo cilíndrico y cabeza parabólica, todavía usada actualmente. Las ventajas de la "flauta cilíndrica de Böhm" fueron apreciadas principalmente fuera de Alemania, y en especial en Francia, y dieron origen a la moderna escuela francesa de flautistas, desde Taffanel y Fleury, que utilizaban flautas de plata de Louis Lot, hasta nuestros días; inspiró no solamente una música para solistas de una calidad sin precedentes sino que también contribuyó a dar a la flauta un nuevo lugar como instrumento de orquesta, en lo cual Debussy y Ravel supieron sacar partido con buena fortuna.

EL CLARINETE

El gran solista alemán Baermann

presentó las obras de Weber para clarinete sólo en un instrumento de ocho llaves. Esta hazaña, sin embargo, tuvo que ir acompañada de ligeras desigualdades en la sonoridad y en la precisión, en los pasajes rápidos de registro grave, defectos sensibles para oídos más "modernos". Estos defectos desaparecieron parcialmente con la flauta del ruso Iván Müller (París, hacia 1811), quién llevó hasta trece el número de llaves e hizo más fácil la interpretación por la supresión de ciertas digitaciones "en horquilla", o cruzadas, principalmente en el registro del caramillo.

En la década de 1820 a 1830 se consagra en todos los países el mejoramiento del sistema de Müller; a veces se utilizan tampones de tipo moderno, rellenos de tela, en lugar de los antiguos tampones de cuero. Esta mejora es también atribuida a Müller. Hacia 1840, los modelos de C. Sax y de E. Albert, en Bruselas, adquieren gran renombre; y ciertos modelos concebidos posteriormente sobre la base del sistema Müller, todavía fabricados en la actualidad, son llamados a menudo "sistema Albert". En los clarinetes alemanes de vanguardia de finales del siglo XIX, y en los de nuestros días, este sistema alcanza la máxima complejidad (sistema Oehler, etc.).

En 1843, H. Klosé, profesor del Conservatorio y el violero Auguste Buffet patentaron conjuntamente el modelo conocido hoy universalmente bajo el nombre de "clarinete Böhm". Con la ayuda de anillos móviles inspirados en la flauta de Böhm de 1832, el nuevo sistema permitía suprimir las dificultades en el manejo de las lla-

ves de fa y de do sostenido en los dos registros de los modelos de Müller. Preveía también dos llaves para los dedos meñiques, entre las que se podría escoger, a fin de evitar que el dedo se deslizara de una llave a la otra, lo que daba mayor seguridad al ligado. El modelo Klosé-Buffet fue adoptado rápidamente en Francia, pero no se extendió definitivamente por todas partes hasta finales de siglo. El triunfo del clarinete Böhm fuera de los países alemanes es, en realidad, un fenómeno de nuestro siglo.

Pero, aparte de las cuestiones de mecanismo y manejabilidad bajo los dedos del intérprete, existe el problema, mucho más importante, del tubo, del pico de la lengüeta, que influyen sobre el timbre. Hacia 1840, para dar mayor potencia al clarinete, se había ampliado un poco la perforación. Sin embargo, los alemanes conservaron—y han seguido haciéndolo desde entonces— la antigua forma de la perforación cilíndrica hasta lo alto del pabellón. Han conservado también la forma corta y puntiaguda del pico, que se usa con una lengüeta estrecha pero dura; los fabricantes belgas y franceses, por el contrario, empiezan al ensanchamiento de la perforación más arriba, e incluso algunas veces crean un alargamiento cerca de la boquilla.

El pico se agranda también, y se utiliza con una lengüeta ancha pero relativamente suave. El clarinete alemán puede, sin embargo, intentar reproducir con cierta fidelidad el carácter de timbre que ha seducido a Mozart y Weber, mientras que los fabricantes franco-belgas han creado un timbre más brillante, de un carácter musical

muy distinto, propio del clarinete moderno.

EL OBOE

A principios del siglo XIX, el oboe de dos llaves podía enorgullecerse de ser, desde cien años atrás, el primer instrumento profesional de viento dentro de la categoría de la madera. En aquella época no se le reconocía más que unos pocos defectos, y hay que esperar hasta mucho después de 1810 para ver generalizarse la adopción de llaves suplementarias. Los intérpretes alemanes encabezaron este movimiento, y el oboe de trece llaves de Sellner, de Viena (después de 1820), ejerció durante mucho tiempo su influencia sobre la concepción alemana del instrumento. El resto de su construcción cambió muy poco: ancha perforación en la parte superior del cuerpo, bruscos ensanchamientos de la perforación al nivel de las juntas, y reborde tradicional en el extremo interno del pabellón. El oboe vienés actual, de su Zuleger es el último representante del oboe "clásico".

El oboe moderno es obra de constructores franceses, y más especialmente de la familia Triébert: Guillaume, que fundó el negocio en 1810, y su hijo Frédéric, que le sucedió en 1848. En esta época, Triébert había racionalizado la perforación, introduciendo una forma enteramente cónica. El "sistema 5" de los Triébert (1949) permitió introducir el do y el si bemol mediante una tecla para el pulgar. Aunque este procedimiento se mantiene todavía en Inglaterra, en otras partes es suplantado por el "sistema 6" llamado "modelo del Conservatorio",

que apareció después de la muerte de Frédéric Triébert (en 1878), cuya obra fué continuada por Francois Lorée. En este modelo, el do y el si bemol se obtienen por medio de un anillo movido por la mano derecha. Después del principio de nuestro siglo, el modelo del Conservatorio de París empieza a ser adoptado también por los intérpretes alemanes. La última etapa en la evolución del oboe francés data de 1906, cuando Lorée, siguiendo los consejos de G. Guillet, reemplaza todos los anillos por discos.

EL FAGOT

El fagot clásico, que incluía de cinco a ocho llaves, presentaba algunas irregularidades en la calidad, la igualdad y la afinación, e imponía al intérprete una destreza excepcional. Hasta cierto punto se podía decir lo mismo de los demás instrumentos de la época, pero, en el fagot, incluso la escala fundamental adolecía de estos defectos. La asociación de llaves, durante el primer cuarto del siglo XIX, permite la emisión de la quinta más baja de la escala cromática y facilita la ejecución de ciertos trinos. Sin embargo, los constructores de fagotes en Francia y en Bélgica, y sus imitadores italianos e ingleses, permanecieron fieles al instrumento clásico, cuya perforación y sonoridad mejoraron, pero no se arriesgaron a hacer las reformas radicales que hubieran facilitado la emisión a costa de la calidad tradicional del sonido.

Esta concepción conservadora del fagot fue combatida por el intérprete alemán Karl Almenraeder, quien, con

la ayuda del físico G. Weber, anunció un nuevo modelo en 1825. Su última evolución es el actual oboe Heckel. La forma cónica de la perforación se hizo más regular, y el emplazamiento de los agujeros sufrió un cambio considerable. El uso obligatorio de las llaves suprimió algunas de las digitaciones "en horquilla" o cruzadas más importantes del fagot clásico. Al principio, estos cambios afectaron al timbre. La familia Heckel, en Biebrich am Rhein, durante la segunda mitad del siglo, aportó una gran mejora al nuevo timbre adoptado. Este timbre, muy distinto del de los fagotes franceses, no deja de tener una elocuencia evocadora en manos de los mejores intérpretes, a la cabeza de los cuales están los rusos. No es necesario hablar de las demás tentativas de racionalización del fagot, por ejemplo la de Marzoli, derivada del sistema Böhm, hacia la mitad del siglo XIX, ya que todas fracasaron.

TIPOS SECUNDARIOS DE INSTRUMENTOS DE VIENTO

En las categorías de contralto y bajo, el siglo XIX produjo poco que no hubiera sido concebido ya en el siglo XVIII, aunque sólo fuese de manera experimental. Böhm resucitó las flautas graves con la flauta contralto en sol y la flauta baja en do, cuya utilización se reveló como muy difícil; la flauta baja práctica, con la cabeza invertida para llevar los discos más cerca del cuerpo del instrumentista, fue introducida por Albisi, de Milán, a finales de siglo, y más tarde por Rudall Carte, de Londres, y presentada bajo una forma que ha obtenido la aproba-

ción de los conjuntos de flautistas aficionados. Entre los oboes de tesitura grave, Mahillon, en 1875, y Lorée, en 1889, resucitaron el oboe de amor para interpretar a Bach. Los cornos ingleses, hasta después de la mitad del siglo, conservaron en general una forma arqueada en Francia y angular en Alemania. La forma recta y su antecedente del siglo XVIII, el oboe tenor, fueron introducidos por Brod en París, en 1839, pero no adquirieron importancia hasta más tarde. Una octava inferior al oboe, el oboe barítono de Triébert de 1823, con un pavellón recto, tuvo poco éxito entre los compositores, y las formas rectas de Lorée (1889) y de Heckel ("Heckelfono", 1904) no fueron tampoco muy logradas. Entre los clarinetes, el corno di bassetto de forma angular fue bastante conocido en Alemania hasta 1830, y más tarde sacado del olvido por Mahillon y otros, para tocar las obras de Mozart. El clarinete contralto, que es, en definitiva, un corno di bassetto truncado con un tubo más ancho, se fabricaba raramente antes de que Adolphe Sax construyese un modelo para las marchas militares, que todavía se utiliza con bastante frecuencia. El clarinete bajo, después de los ensayos poco concluyentes realizados al final del siglo XVIII, se desarrolló al principio del siglo XIX gracias a numerosos fabricantes de distintos países, de los cuales el primero fue, probablemente, Grenser, en Dresde. Las formas variaron enormemente, a fin de reducir las dimensiones del instrumento y hacerlo más manejable. Buffet fabricó un modelo recto que, según parece, estuvo ligado a la introducción del clarinete bajo en la Opera de París, bajo la in-

fluencia de Meyerbeer, pero generalmente se atribuye a Adolphe Sax, el establecimiento de su forma moderna en sus grandes líneas. Los ensayos más importantes del clarinete contrabajo fueron los de Wieprecht ("Bathyphon", 1839) y de Besson (clarinete con pedal, 1889). Este último instrumento no ha sido adoptado hasta nuestra época, ya sea en las grandes orquestas ya en la música para películas. El modelo más conocido es el de Leblanc, en París. Se ha recurrido como se ha podido, a modelos de contrafagot, modelos poco satisfactorios contruídos en forma de fagot largo según las directrices austríacas de finales del siglo XVIII, hasta que un rebrote de actividad en Alemania, hacia 1860, suscita los modelos más eficaces de Haseneir (Coblenza) y de Heckel, y es el modelo de este último el que en la actualidad está extendido universalmente.

Los saxófonos con un tubo de metal cónico y un pico emparentado con el del clarinete fueron patentados por Adolphe Sax en 1846. Obtuvieron sus primeros éxitos en los desfiles militares a los que estaban destinados en principio. A pesar de la iniciativa de compositores como Bizet y Massenet, los saxófonos no consiguieron integrarse en la orquesta; en cuanto a los sarrusófonos de metal de lengüeta doble, sólo consiguieron un éxito intermitente, incluso en los conjuntos, por más que el contrabajo haya sido en algún momento, utilizado como contrafagot.

EL SERPENTON

Este instrumento, bajo su forma antigua, es usado en la música militar de numerosos países durante muchos

decenios del siglo XIX, y en Inglaterra hasta después de 1850. En general, estaba provisto, por lo menos, de tres llaves de metal. La primera mitad del siglo conoció así como la gran época del serpentón recto construido según diversas formas, entre ellas la del fagot serpentón o fagot ruso copiada de la del fagot; el "bas-horn" inglés, cuyos tubos paralelos en metal o en madera estaban, en sus extremos inferiores, fijos en una caja; el serpentón Folveille (hacia 1820), híbrido de los dos precedentes, muy popular en Francia; diversas variantes, finalmente, de instrumentos de madera provistos de agujeros, de llaves y de una embocadura de metal o de marfil. El hecho de que algunos solistas hayan podido llegar a ser célebres con tales serpentones es una prueba del partido que los expertos supieron sacar de unos instrumentos cuya concepción parece tan poco científica en nuestros días.

EL METAL

Estos instrumentos obtienen una escala completa gracias a una vara corredera, a las llaves y a los pistones. La vara corredera no puede existir más que en instrumentos provistos de un tubo cilíndrico (ensanchado solamente en el pabellón), y de hecho no es empleada más que en la trompeta y el trombón.

Una trompeta de vara corta, doblada hacia atrás, fue utilizada en las orquestas inglesas, durante todo el siglo XIX, para la ejecución de obras clásicas. Un modelo francés, por Courtois (hacia 1850), equipado con una vara corredera más parecida a la

del trombón, ofrecía mayores posibilidades que el modelo inglés. A pesar de su exactitud de entonación, superior a la de la trompeta de pistones, este instrumento no fue muy destacado.

El trombón cambió muy poco durante el transcurso del siglo, exceptuando una moda alemana que preconizó acrecentar el calibre del tubo y empezar más arriba el ensanchamiento del pabellón. El principal objeto de esta modificación era amplificar el sonido del trombón bajo. Mas tarde fue aplicada también al tenor, primero en Alemania pero solamente mucho después de 1900 en otros países.

Llaves semejantes a las llaves cerradas de la madera y del serpentón se emplearon en los metales hasta mediados de siglo. Se obtuvieron excelentes resultados al reemplazar los antiguos trombones planos de cuero por tampones de tela más herméticos. En 1840, se construían todavía trompetas de llaves a pesar de la imposibilidad de utilizarlas con los "tonillos" de repuesto. El bugle de llaves, creado en Dublin en 1810 por Halliday, deriva del simple clarín. En 1850 era aún el principal metal de la música militar y de los desfiles.

El oficleide (Halary, París 1817) es una versión grave del bugle, y este instrumento, notable por su timbre y sus cualidades técnicas, se fabricaba todavía mucho después de 1900. El bugle de llaves ha sido superado considerablemente por el actual bugle de pistones.

En la trompa, cuyo timbre depende de la combinación de un tubo estrecho y de un pabellón más desarro-

llado, no se pudieron adaptar con éxito a las llaves.

La trompa de mano, heredera de una gran tradición, fue en Francia, hasta finales de siglo, el instrumento básico en la enseñanza de un instrumento considerado esencialmente clásico a pesar de la adopción de los pistones. La trompeta de media luna de los años 1810-1830 es una pálida copia de la trompa de mano. Simple trompeta curva que, según se dice, permitía insertar la mano en el pabellón para obtener ciertos semitonos.

LOS PISTONES

He aquí su principio: al apretar el pistón, el aire que pasa por un instrumento es momentáneamente dirigido hacia un tubo suplementario de longitud suficiente para bajar en un intervalo musical exacto la tonalidad del instrumento. Un pistón baja la tonalidad de un semitono, otro la de dos semitonos; dos pistones accionados a la vez bajan tres semitonos. Un tercer pistón, del que los antiguos instrumentos carecían a menudo, baja en general, aunque no siempre, tres semitonos. Se utiliza principalmente en combinación con los otros dos.

Los documentos alemanes citan los pistones entre 1815 y 1817, como invento de Heinrich Stölzel, quien, en 1818, presentó una patente, juntamente con Fr. Blühmel, destinada a mejorar la trompa. Esta patente describe los pistones cuadrados de los que pueden verse algunos modelos en ciertas trompetas de la época conservadas en los museos. Stölzel pasa también por ser el inventor del primer pistón tubular. Los pistones de

Stölzel se usaron corrientemente hasta mediados de siglo, y hasta mucho después de 1900 en las cornetas de bajo precio. En los cornetines, los extremos inferiores de los cilindros que unen la extremidad de los tubos forman parte integrante del principal conducto de aire. El segundo sistema importante, llamado de "doble pistón" fue patentado en Viena por Ullman, en 1830, pero ya era conocido en Alemania desde algunos años atrás. Aquí, cada válvula incluye dos pistones cortos movidos a la vez. El modelo vienés se extendió por Austria, donde siempre se utiliza en la trompa vienesa, y por Alemania y Bélgica. En 1834, Wieprecht y Moritz, en Berlín, presentan un nuevo sistema de pistones simples, los "Berliner Pumpen", con dos pistones cortos lo bastante grandes para alojar dos conductos de aire uno al lado del otro. El sistema moderno aplica la invención de Perinet (París 1839). Existían también sistemas en los que los pistones son reemplazados por cilindros que pueden hacer un giro de 90 grados mediante palancas y manivelas. La patente presentada por Riedl en Viena (1832) conserva siempre la preferencia de los países germánicos. Adolphe Sax empleó a la vez los cilindros y los "Berliner Pumpen", y también los viejos pistones de Stölzel, antes de que fuese reconocida la superioridad del pistón de Perinet.

Sax experimentó también un sistema de seis pistones independientes para corregir algunos defectos de afinación que se presentan cuando los pistones se utilizan combinados. Otros inventos posteriores tienden al mismo objetivo, aunque no emplean

más que tres o cuatro pistones, como la corneta de Arban.

En Alemania se acrecentó el interés de los profesionales por los pistones desde 1820. Los fabricantes adaptaron pistones a la trompa, ya fuese con los tonos medios o como en la trompa en fa. Esta trompa con tubo de embocadura fija es la precursora de la moderna doble trompa alemana (Kruspe, 1898), en la que la trompa en fa es asociada a la trompa contralto en si bemol para formar un solo instrumento dotado de una palanca de interrupción que se acciona con el pulgar.

En Francia, la antigua trompa de pistones fue modificada para que pudiese recibir los tonos terminales de la simple trompa de orquesta; su adopción se remonta a 1827 (Meifred, en París), pero no se generaliza hasta mediados del siglo. En esta época se introduce en Francia el tercer pistón ascendente. Al apretar este tercer pistón, la tonalidad de la trompa se eleva dos semitonos en lugar de descender tres, como ocurre en la mayoría de los demás sistemas.

Los constructores franceses Raoux, Courtois, etc. copiaron también de la trompa de caza tradicional una sección más estrecha del pabellón, obteniendo así un sonido más brillante que con los instrumentos de dimensiones más amplias.

De la agregación de pistones a la trompa nace el cornetín. Su origen se encuentra en la pequeña trompa circular empleada en Alemania como corneta de caza y como corneta de postillón, y en Francia destinada solamente a este último uso.

La corneta corriente sólo permitía toques muy rudimentarios (llamadas, señales, etc.), pero los pistones hicieron inmediatamente de ella un instrumento de una ligereza melódica y de una facilidad de ejecución sin precedentes, que aseguraron su éxito. Parece ser que al principio había sido construída en Alemania, hacia 1825.

La trompeta corriente de principios del siglo XIX siguió su carrera militar con un modelo de una sola vuelta; para la orquesta y las bandas, la trompeta de dos vueltas incluye sobre una de ellas una bomba de afinación. Este modelo fue provisto de pistones en Alemania hacia 1820. La trompeta, generalmente afinada en fa, incluía dos "tonos" para las tonalidades más graves. La trompeta, fuera de Alemania, tuvo por rival el cornetín, el cual, durante casi todo el siglo, ocupó en las orquestas el lugar de la trompeta, salvo en raras ocasiones en que el purismo de los ejecutantes o de los directores impuso el empleo de las trompetas en fa. Incluso en las bandas se empleó muy poco la trompeta de pistones antes de terminar el siglo.

El trombón de pistones, sin embargo, tuvo tal éxito hacia 1870 que pareció amenazar la existencia del trombón de vara en la mayoría de los países.

La resurrección de la trompeta y su gran popularidad actual son debidas a la adopción de la trompeta moderna en bemol o en do, construída a finales de siglo. Su tesitura más elevada la convierte en un instrumento más ligero que la trompeta en fa y le permite poner en peligro la supremacía de la corneta; no obstante, ha desaparecido

una buena parte del timbre de la trompeta clásica: es suficiente escuchar las señales y toques ejecutados con trompetas de caballería (o de "heraldos") en mi bemol para advertirlo. Las pequeñas trompetas en re mayor o en fa fueron introducidas por Mahillon, después de 1890, para ejecutar las partes escritas para "clarino" por Bach y otros compositores del siglo XVIII.

La primera tuba moderna es planeada por Moritz, que presenta en Berlín (1835) un modelo de cinco pistones; éste, al igual que muchos instrumentos del metal prusianos de la época, incluía un ancho tubo cónico sin pabellón terminal. Entre tanto, los alemanes habían inventado nuevos instrumentos de pistones para la ejecución de las partes de contralto y tenor en la música de las bandas. Stolzel creó algunos de éstos en 1828. A estas antiguas trompas tenores, etc., les siguieron en Francia numerosos modelos, entre ellos los "clavicors" de Guichard (1837), con un pistón para una mano y dos para la otra, y por los saxhornos de Sax (1845). Esta familia se extendía del soprano al contrabajo, y los últimos modelos de Sax, con pistones de Périnet, constituyeron la base instrumental en contraltos, tenores, barítonos, bajos, etc., de las bandas y charangas de Francia, Inglaterra y América, desde esta época hasta nuestros días. Los modelos con pabellón superior son preferidos generalmente a los que tienen el pabellón de frente.

El rápido desarrollo de la banda, institución popular durante la segunda mitad del siglo, es debido a la simplicidad y a la solidez de estos instrumentos. La emisión del sonido es fácil; se aprende sin dificultad a tocar esta clase de instrumentos, los cuales, incluso la corneta o el bugle, soprano de la familia, utilizan la misma digitación.

Desde luego han aparecido numerosas variantes en la forma general y en el tamaño del tubo, ya sea en el helicón circular, cuyo peso descansa sobre el hombro del ejecutante, o en los modelos con el pabellón vuelto hacia atrás e incluso en aquellos modelos en los que se puede cambiar la orientación del pabellón para obtener dos timbres en un sólo instrumento. La ópera ha producido dos formas especiales: las largas trompetas de pistón para Aída y la tuba baja exigida por Wagner para la ejecución de *El anillo del Nibelungo*.

Sin embargo, ya no es la vasta y compleja variedad de los instrumentos de metal inventados durante el siglo XIX la que ocupa a los fabricantes de nuestros días, sino —y esto gracias al jazz— la antigua pareja formada por la trompeta y el trombón, la cual, aparecida en nuestra música hace cinco siglos, mantiene todavía —después de las importantes modificaciones debidas a la modernización del siglo XIX— sus relaciones con el pasado, tanto por sus cualidades sonoras como por el nombre que designa sus componentes.

CREA

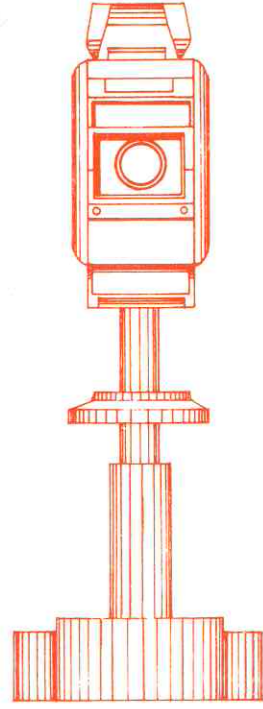
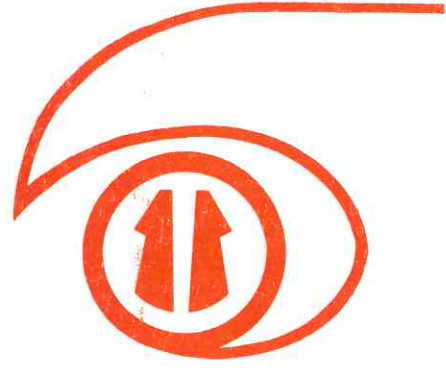
Consejo Nacional de Recursos
para la Atención de la Juventud

Serapio Rendón No. 76, Col. San Rafael,
México 4, D.F., Tel. 591-01-44



**DISCUTELO
CON NOSOTROS**
de lunes a jueves
de 9:00 a 9:30 A.M.
viernes de 8:30 a 9:30 A.M.
por la XEB 1220 KHZ
comunicate por telefono:
588-15-07 y 588-15-48

**MANUEL BUENDIA
VIRGILIO CABALLERO
VERONICA RASCON**



EL CANAL DEL INSTITUTO POLITECNICO NACIONAL SEP