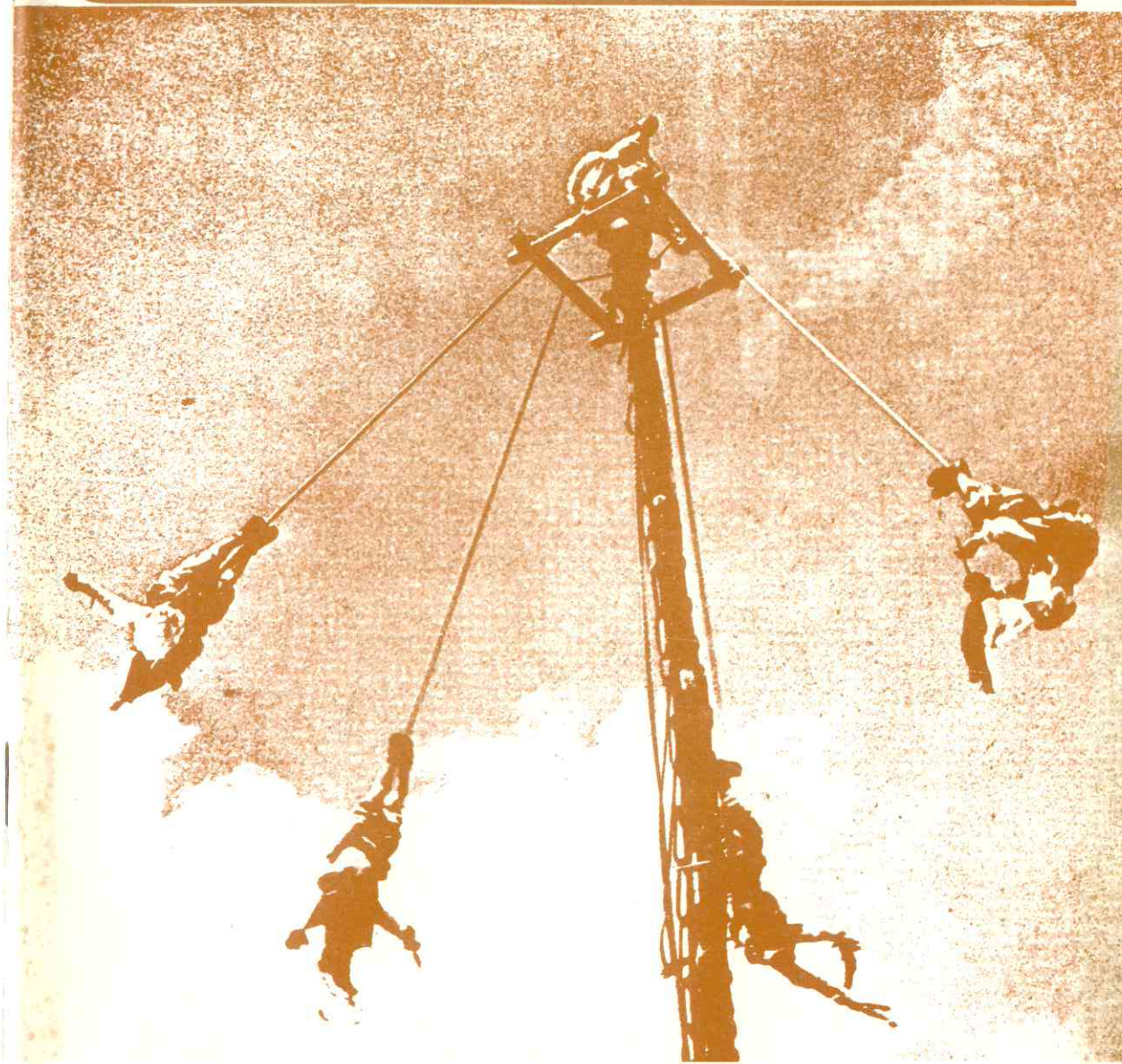


1060

SUP
RADIO
EDUCACION
OCTUBRE 1981

BOLETIN DE PROGRAMACION MENSUAL No.32



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 ORRIO
El entierro de Cristo

Pintura del siglo XVI al XVIII

OBRAS DE: SIMÓN PEREYNS,
BALTAZAR DE ECHAVE ORRIO,
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 / SEP

APUNTES...



Autor y director en la radio

El artículo que se reproduce a continuación forma parte de uno de los textos clásicos de la teoría de la comunicación: Estética Radiofónica, de Rudolf Arnheim. Lo incluimos aquí porque, a pesar de haber sido publicado por vez primera en 1937, mantiene la vigencia de sus argumentos con respecto de la radiodifusión actual. Creemos que conviene revisar nuevamente textos como éste, para entender mejor la evolución de las técnicas utilizadas en la radio y para desarrollar con mejores perspectivas todos los elementos teóricos, conceptuales, que constituyen el lenguaje de la comunicación electrónica.

NUESTRA PORTADA:
"Los Voladores"

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.

Como se sabe, la limitación de las tareas entre el autor y el director resulta muy clara en el teatro, pero en el cine lo es menos. ¿Qué pasa en la radio? ¿Es el director radiofónico, al igual que el teatral, un elemento puramente ejecutivo y subordinado, que no se puede comparar al autor, o es, como ocurre, en las mejores obras cinematográficas, el verdadero creador, proporcionándole el autor del manuscrito solamente el estímulo, la materia y el modelo?

La puesta en escena, la transformación de un guión en representación sonora no sólo es tarea para las obras teatrales, también lo es para la radio. El conferencista pone en escena el texto que se ha preparado en el escritorio, utilizando el micrófono para ello, o bien hace que un locutor se ocupe de este trabajo. El trabajo de interpretación de los músicos, los cantantes, instrumentistas y directores de orquesta, no presenta en su verdadero sentido grandes diferencias fundamentales con la labor de un director. En todos los casos mencionados, existe un trabajo de preparación que, según la clase de interpretación, requerirá distinta ejecución, pero que, sin embargo, no contiene, como en el cine, ningún factor integrador. Las circunstancias se parecen más a las del teatro, en donde el manuscrito comprende una obra completa, así que en los dramas condensados no falta ningún componente esencial de la creación. Los actores y el director, que proporcionan la expresión sonora al texto escrito, hacen visibles las posturas del cuerpo y representan la escena, por lo que sólo completan la creación. Se puede decir que es como si pusieran una piel sobre un bulbo que ya existe y cuya forma ya estaba terminada de antemano.

Esto mismo sucede con la puesta en escena de aquellas obras radiofónicas en las que sólo interviene la palabra. En este caso, la puesta en escena consiste únicamente en la interpretación del texto. Sin lugar a dudas, el

autor del manuscrito es el verdadero autor, y la tarea del director radiofónico es, en este caso, inferior a la del director escénico.

Algo muy distinto ocurre con aquellas obras radiofónicas en las que la palabra sólo forma parte de un mundo lleno de sonidos, y se encuentra localizada en un lugar determinado, al mismo tiempo, mediante ruidos de cosas corporales. En tales casos, junto a la creación, intervienen factores esenciales de representación. El diálogo escrito en el guión no contiene más que lo esencial de la obra, pues la particularidad de esta forma "cinematográfica" de la obra radiofónica reside en que los efectos sonoros, el espacio y la música no sólo sirven de complemento, sino que toman parte en la creación al lado de la palabra. Una situación parecida ha producido dificultades en el cine que todavía no se han resuelto. Hoy día, el director de cine es el hombre que intenta seguir las huellas descritas en el manuscrito por el autor, pero con frecuencia suele desfigurar dichas huellas, puesto que usa otro número de calzado. El mismo trabajo se realiza por duplicado en tales películas: una vez sobre el papel y otra vez en el estudio, y como sea que dos personas, que al mismo tiempo son artistas tratan la misma tarea de distinta manera, la obra queda transformada, y, por lo general mutilada la creación del autor del manuscrito. Las funciones de ambos, autor y director, no están separadas como las del compositor y del director de orquesta, donde uno escribe las notas y el otro las interpreta, pues aquí sólo se trata de seguir la expresión deseada. Preci-



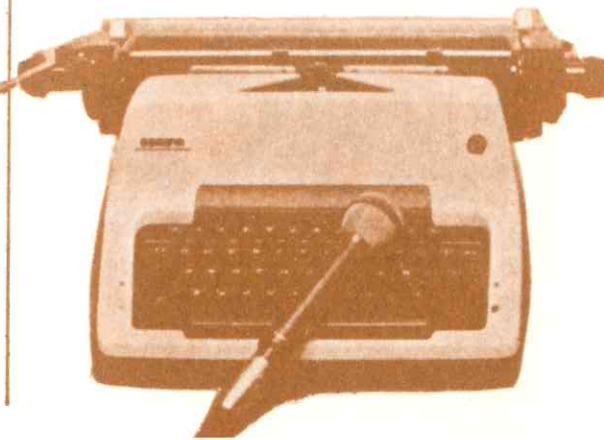
samente por esto, el autor de una obra radiofónica no escribe "en el texto" la manera cómo cada escena buscando el espacio acústico más adecuado para ella, las distancias entre los actores y entre éstos y el micrófono con el procedimiento a seguir y los efectos sonoros a aplicar para hacer los papeles independientes, parte tan difícil de preparar como la de los actores.

En todo caso, en la radio no se precisa la misma colisión que se da en las películas. Es verdad que comprende factores representativos con verdadero trabajo interno, pero nunca llegan a ser tan importantes frente al texto como para pensar en sustituir el autor por el director, entendiendo como director a aquel que tenga aptitudes para crear una escena mediante los medios expresivos del mundo perceptible. Desde la llegada del cine sonoro, el autor todavía existe por el hecho de haber creado los diálogos; sólo debería exigirse que este autor preparara el guión junto con el director. Lo mismo podría decirse de las películas cuyo guión ha sido esbozado por el propio director, en el sentido de que podría dejar que el autor elaborase sus diálogos, pues, según cómo, en el cine el director es el verdadero autor y creador. Con una manera tal de trabajar, no se puede hablar, por ahora, de obras radiofónicas de estilo cinematográfico. Aquí, el texto más poético proporcionará, en cada caso, el motivo fundamental y la forma básica para la creación, con lo que sigue persistiendo la exigencia de que el autor esté capacitado para entender la radio, con el objeto de poder utilizar este medio expresivo y sus factores representativos que resulten esenciales para la creación. En otros casos, puede buscar un colaborador de mayor talento que dirija la obra, y con esta unión conseguir un mejor trabajo. Para esta clase de obras radiofónicas resulta inútil, por una parte, el autor, que sólo se ocupa de escribir el argumento y el texto, dejando que el director traduzca

la obra literaria, aportándole el sonido y el idioma radiofónico, y por otra parte, el director, que recopila, de alguna manera, el diálogo necesario de acuerdo a como él se imagina la realización de la escena. La obra radiofónica es un trabajo poético, y si bien en el cine la exigencia mantenga al poeta junto a la película, resulta falsa, porque el verdadero poeta no suele supeditar la palabra a la creación material, tal como debe ser en la película, en la radio, es necesario el poeta, pues es de esperar que le resultará más fácil comprender una obra artística y encuadrarla en el marco del espacio, de los efectos sonoros y de la música. El cine requiere a la vista con facultades perceptivas, que tenga, al mismo tiempo, sentido de la palabra; por el contrario, la radio necesita al artista de la palabra, que, al mismo tiempo, tenga sentido del medio expresivo del mundo perceptivo.

Teóricamente sería posible que el autor cinematográfico indicara en el guión, con toda exactitud, los encuadres, agrupaciones, formas, iluminación y movimiento; gracias a lo cual, el trabajo del director solamente consistiría en hacer cumplir tales disposiciones en el momento de la filmación, con lo que se mantendría la unidad creativa de la obra.

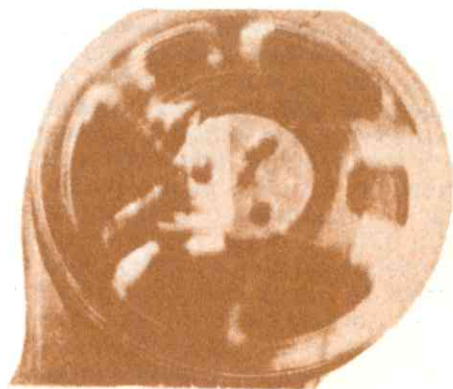
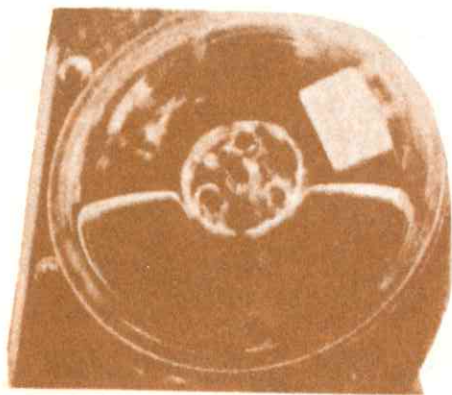
Pero, en la práctica —dado que el carácter de los directores más desin-



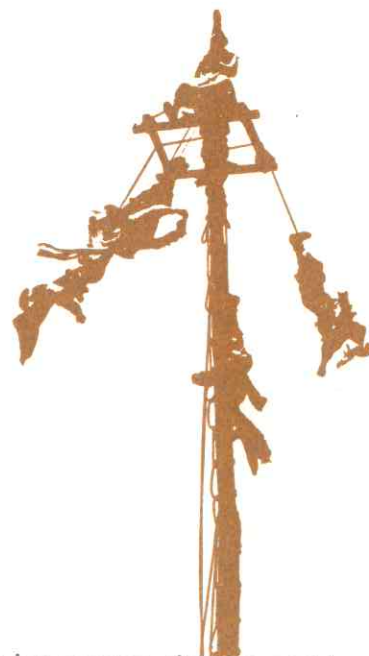
teresados no se puede supeditar por completo—, se dispone cada escena de la película, por minúscula que sea, y está formada por tan enorme cantidad de complicados factores, que este procedimiento requeriría una colección de volúmenes para cada película sin llegar a una descripción unívoca y completa de la misma. Además, la realización de una escena en estudio se encuentra supeditada a una serie de incidentes que han de ir resolviéndose sobre la marcha y que nunca se podrán prever en el escritorio.

No ocurre esto en la radio. Las condiciones para la representación de una obra radiofónica son mucho menos completas y se pueden prever mejor que las obras cinematográficas, y además son más fáciles de describir con palabras. No existe el complicado mundo visual de formas tridimensionales. El momento en que se debe colocar un sonido dentro de la unidimensionalidad del tiempo resulta fácil de puntualizar; la distancia es parcial y el tipo de resonancia también se pueden indicar; los conceptos de continuidad y paralelismo son comprensibles, y el carácter y ambientación de una música o ritmo y las propiedades de un efecto sonoro pueden especificarse bastante bien. La realización práctica en el es-

tudio tampoco puede ocasionar grandes sorpresas; ahora bien, un buen ensayo suele ser mejor garantía para la emisión. También hay que tener en cuenta que una obra radiofónica puede proyectarse en el escritorio hasta los más mínimos detalles para su presentación (para lo cual, naturalmente, es necesario que el autor disponga de la suficiente experiencia sobre las posibilidades de la radio). El director —en tal caso— ejerce la tarea de jefe de representación, de modo parecido a como trabaja el músico o el declamador. Cuando el director tenga mayores pretensiones, debe intentar la colaboración de un poeta escribiendo juntos la obra sonora o ejercer la función de poeta por sí mismo, escribiendo sus propias obras. Lo cierto es que, por desgracia, tiende a desaparecer el escritor radiofónico, por lo menos en el concepto actual que se tiene de él, puesto que a diferencia de los condicionamientos materiales con que se encuentran sus colegas del cine, no resulta necesario trajinar sobre el texto poético, enterrándolo bajo los caracteres de los efectos sonoros y otros efectos especiales. De modo parecido a como se comportan algunos directores teatrales, que —siguiendo el mal ejemplo del cine— convierten la palabra del poeta en un ajeteo circense.



Los voladores



Uno de los centros rituales prehispánicos más impresionantes tanto por su majestuosidad como por la importancia religiosa que tuvo para la región es el Tajin, donde todavía se escenifica una de las manifestaciones artístico-religiosas de mayor prodigio que pueden contemplarse: La Danza del Palo Volador.

La danza corresponde en realidad a un ritual que se extendió y aún se conserva en un área que comprende el Golfo de México y la Sierra de Puebla; es decir, lugares donde se localizan grupos indígenas Otomíes, Totonacas y Nahuas, aunque se le identifica con la ciudad de Papantla, Veracruz.

Esta danza es uno de los últimos vestigios de una importantísima ceremonia ritual que debió alcanzar su máximo esplendor poco antes de la llegada de los españoles y la consecuente conquista.

El ritual tiene profunda relación con la concepción y culto cosmogónico de los indígenas, y por lo tanto con el culto solar. Los voladores originales, disfrazados de águilas, garzas, quetzales y otras aves, iniciaban el ritual con una danza propiciatoria, al pie del palo, rigurosamente seleccionado con una longitud de 30 a 40 metros, que previamente habían cortado, deshojado y plantado, entre diversas ceremonias.

Terminada la danza propiciatoria, subían hasta la parte más alta del tronco, y ahí, el principal de ellos en el reducido espacio, haciendo gala de gran destreza, iniciaba una danza no exenta de riesgos. En su baile, acompañado por el sonido de una flauta de carrizo que él mismo ejecutaba, volteaba hacia los cuatro puntos cardinales, y saludaba al sol inclinándose peligrosamente hacia atrás. A una

determinada señal, los otros danzantes —cuatro— se arrojaban virtualmente al espacio con sus alas simuladas, abiertas, sostenidos del palo sólo por una cuerda que los ataba a la cintura. La cuerda se desenrollaba del tronco de modo que los danzantes dieran justo 13 circunvoluciones antes de llegar finalmente a tierra.

Esto último no es, por mucho que parezca, un simple capricho de los danzantes. Las 13 vueltas ejecutadas por los cuatro danzantes dan como resultado total 52 circunvoluciones; es decir, considerando que la Tierra alrededor del Sol, en su movimiento de traslación cada año, da una circunvolución, cada 52 años habrá completado el siglo mesoamericano; fecha importante porque se iniciaba, en la ceremonia del fuego nuevo, un nuevo siglo y era entonces cuando los indígenas rompían todas sus vasijas y hacían nuevas, para empezar así una especie de renovación de la vida.

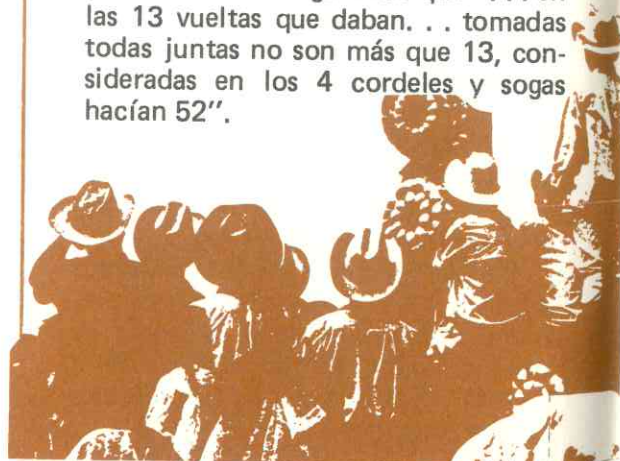
Para las civilizaciones de Mesoamérica, el astro principal fue el Sol y éste fue el fundamento de la cronología nahoa. El Sol creador dentro de esta cultura, es el Ometecuhtli, y como fuego que da vida a la Tierra es Tonacatecuhtli. El Sol es el astro que da luz y calor a la Tierra y se representaba con la lengua de fuera, quizá para representar rayos o lenguas de fuego que salían de él, como lo vemos en la figura central del Calendario Azteca, la Piedra del Sol.

En Papantla, sin embargo, se encontró una figura de más de un metro de altura, de piedra verde muy dura, que es conocida como "El Sol de Papantla", que carece de lengua, y en su lugar, en

el orificio que corresponde a la boca, se hizo una perforación que atraviesa a la imagen para subrayar el significado de la luz solar que en esta figura objetivamente sale de su boca.

Al observar el centro del Calendario Azteca, encontramos una figura que fácilmente podemos identificar como un Sol en el cenit, el Nahui Ollin un círculo con la figura de una cara de la que salen cuatro símbolos que pudieron corresponder a los puntos cardinales, y hacia el exterior, luego de los símbolos de los días, algunas puntas o flechas con las que indicaban la división natural del tiempo.

Como quiera que fuese, a los conquistadores españoles pasó inadvertido, al principio, el significado religioso de la ceremonia del palo volador, quizá deslumbrados por lo espectacular de sus acrobacias, hasta que finalmente los inquisidores cayeron en cuenta de su sentido teocrático. Fray Juan de Torquemada aseguraba que este ritual del cual, en la ceremonia del fuego nuevo los hombres volvían a pactar con él para servirle otros tantos años, y lo verificaba asegurando que "... en las 13 vueltas que daban... tomadas todas juntas no son más que 13, consideradas en los 4 cordeles y sogas hacían 52".



En la actualidad, el traje de los danzantes se ha modificado pero no por ello es menos vistoso. Su indumentaria se compone de camisa y calzón de manta blanca. Sobre la camisa llevan una manta triangular, de color rojo y bordes con fleco de seda amarilla, que portan transversalmente, anudándola sobre su hombro izquierdo. La manta tiene grecas, flores, animales y otros motivos bordados.

Sobre el calzón de manta llevan un delantal triangular, igualmente bordado y con flecos amarillos en la parte baja, anudado éste a la cintura. Calzan ahora botines y su tocado consiste en un gorro cónico adornado con espejos, y flores de papel. En la parte posterior colocan una tira de encaje blanco y en el remate del tocado una gran cantidad de listones de colores, complementan su indumentaria. El paliacate, pañuelo empleado actualmente sólo en el campo, sirve a los danzantes para anudar el tocado bajo la barbilla.

En la actualidad, como antaño, el ritual se inicia muchos días antes de la espectacular danza que culmina con el descenso de los voladores. De hecho comienza con la elección del tronco, con el corte en el bosque, su limpieza y traslado, acciones que son ejecutadas por los propios voladores. Cada acción tiene un sentido religioso y a cada una corresponde una ceremonia.

Revista particular importancia el momento en que el poste es trasladado al lugar donde tendrá culminación el ritual, y deben clavarlo en la tierra al tiempo que lo elevan al cielo.

Hay que recordar que en cada etapa de las distintas ceremonias que comprende este ritual, los danzantes

hacen particular énfasis en los cuatro puntos cardinales, que por otro lado corresponden a los cuatro soles que encontramos en derredor del Nahui Ollin en la Piedra del Sol: Atonatiuh, sol de agua; Ehecatonatiuh, sol del aire; Tletonatiuh, sol de fuego; y Tlantonatiuh, sol de tierra. Todos estos soles recuerdan grandes cataclismos, que algunos autores hacen corresponder con eras geológicas y consecuentes cambios en los que la humanidad estuvo a punto de extinguirse, como los grandes paquidermos que desaparecieron de nuestro continente.

De acuerdo con don Alfredo Chavero, en *México a través de los Siglos*, los nahuas estarían viviendo su cuarto Sol, en el cual todavía no había ningún cataclismo; sin embargo, podría producirse éste y de ahí los rituales dedicados al Sol y la ceremonia del Fuego Nuevo.

Al clavar este inmenso palo en la tierra, simbólicamente están uniendo el centro de la Tierra con el Sol cenital, dos divinidades en el momento de su esplendor. Además, la unión se produce en la quinta dirección (las otras son los cuatro puntos cardinales), o la del quinto sol (el Nahui Ollin). Los voladores colocan en el orificio donde han de fijar el palo, diversas ofrendas: tamales, siete pollitos o un pavo vivo y aguardiente que rocían formando una cruz.



Luego vienen las interminables danzas en derredor del asta, de la que se separan los voladores sólo para continuar con el ayuno iniciado con anterioridad, mientras una persona cuida durante la noche el palo ahora sagrado.

Al día siguiente, el grupo de voladores sale de su enclaustramiento, y tras hacer diversos rezos encabezados por el capitán del grupo se dirigen hacia el palo al Son del Perdón, que interpreta el propio capitán acompañado de una flauta y un tamborcillo.

Uno por uno ascienden al palo e inician los amarres que habrán de sostener su vuelo. El capitán sube al final mientras sus compañeros permanecen sentados sobre los cuatro palos de un bastidor, que dispuestos en forma de cruz sirven para apuntalar la precaria estructura que les permitirá descender imitando el vuelo de las aves.

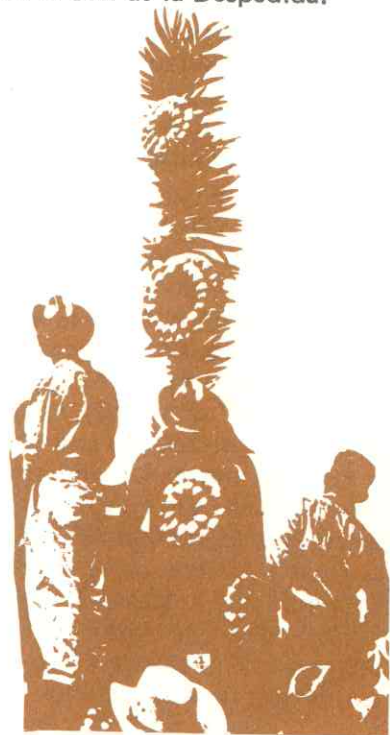
En el bastidor el capitán habrá de permanecer durante todo el vuelo, de pie sobre la manzana o tecomate, es decir, el centro del palo con un pequeño círculo donde el bastidor gira.

Desde ahí se desprenderán primero las notas de una melodía monótona que el capitán mismo tocará y bailará, con repetidas reverencias a los cuatro puntos cardinales, dirigiéndose asimismo a los cuatro voladores y en ocasiones echando el cuerpo hacia atrás ante la mirada atónita de los espectadores. Sólo los voladores, como si se mantuvieran orando en sus respectivos lugares, permanecen indiferentes. Desde abajo apenas puede adivinarse que amarran las cuerdas a su cintura. El capitán, ensimismado en el ritual, da pequeños saltos sobre la estrecha superficie y luego, a una señal, majes-

tuosos, como aves que se desprenderán del Sol para llegar planeando a la Tierra, los voladores inician su descenso.

Como si el tiempo se detuviera un instante, en ése preciso instante, el silencio se vuelve pesado y sólo es capaz de cruzar su densidad el sonido primitivo de la flauta de carrizo y el tambor que ejecuta el capitán interpretando el Son del Descenso. Los voladores empujan febrilmente con sus botines el bastidor menor, y esta elemental tecnología los hará girar en círculos con el cuerpo ya en el vacío.

Los voladores bajan de cabeza con los brazos extendidos y cuando casi termina el descenso invierten su posición y aterrizan con los pies. El capitán baja al final e inicia la última parte del ritual, que realizarán en derredor del palo: el Son de la Despedida.



ARCADIO HIDALGO



Oriundo de Veracruz, el son jarocho es uno de los géneros populares más ricos y variados del país. Gracias a esta popularidad y al impulso que le dieron durante algún tiempo los medios comerciales de comunicación, éste alcanzó amplia difusión. Sin embargo, el conocimiento parcial de la música, sacada por estos medios de su contexto, lleva con frecuencia a deformaciones y la consecuente pérdida de lo auténtico.

En la actualidad, uno de los músicos populares que han sabido conservar con mayor arraigo esa tradición jaranera, es Arcadio Hidalgo, originario de Alvarado, radicado hoy día en Minatitlán.

Parco de carnes, con su jarana inseparable compañera, don Arcadio no es poeta pero las compone al vuelo. . .

“Yo soy como mi jarana,
con el corazón de cedro.
Por eso nunca me quiebro,
Y es mi pecho una campana.”

Resultado de una manifestación popular, el son parte de un repertorio común sobre el que los intérpretes borдан sus décimas, improvisando la letra cuando así lo requiere la ocasión.

Y como otros géneros populares de nuestra música, narra cantando las vicisitudes del pueblo. . . Don Arcadio canta:

- 4:00 ABRIENDO SURCO
- 6:00 LOS ABUELITOS EN RADIO. (PRODUCTORA: CARLOTA VILLAGRAN)
- 6:15 CUENTOS Y CANCIONES
- 6:30 TIO PEPE
- 6:45 **MUSICA**
- 7:00 PANORAMA FOLCLORICO. (PRODUCTORA: FELICITAS VAZQUEZ)
- 8:00 NOTICIARIO
- 8:20 **MUSICA**
- 8:58 EL MINUTO DE LA FILMOTECA
- 9:00 LA MUSICA POPULAR EN MEXICO. (PRODUCTOR: MARIO DIAZ MERCADO)
- 9:30 RADIONOVELA
- 9:50 **MUSICA**
- 10:30 RADIONOVELA
- 10:50 **MUSICA**
- 11:15 ALREDEDOR DE LA MUSICA. SERIE DIDACTICO-INFANTIL
- 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**
- 17:00 ALREDEDOR DE LA MUSICA, REPETICION

LUNES 5 . 12 . 19 . 26

PANORAMA FOLCLORICO

**de lunes a viernes:
a las 7:00 horas**



NOTA:

La programación está sujeta a cambios de última hora, que daremos a conocer oportunamente al auditorio en el curso de nuestras emisiones.

OCTUBRE



Noche de Tango

**lunes
20:30hrs.**

NOTA:

Para información adicional respecto a la programación de esta Emisora, sírvase llamar al teléfono 559-96-30.

- 17:15 **MUSICA**
- 18:00 PRESENCIA. (PRODUCTORA: KARIME LARA)
- 18:15 **MUSICA**
- 18:58 EL MINUTO DE LA FILMOTECA
- 19:00 TIEMPO DE BLUES (PRODUCTOR: RAUL 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 **MUSICA**
- 21:30 NOTICIARIO
- 21:50 **MUSICA**
- 22:00 LAS NUEVAS Y LAS VIEJAS GRABACIONES EN MUSICA CLASICA. (PRODUCTOR: ROGER DIAZ DE COSSIO)
- 23:00 LOS NARRADORES EN RADIO. (PRODUCTOR: EDMUNDO CEPEDA)
- 23:15 LA NOCHE DE UN DIA DIFICIL. (PRODUCTOR: ALAIN DERBEZ)
- 1:00 RADIONOVELA

MARTES 6 . 13 . 20 . 27

- 4:00 ABRIENDO SURCO
- 6:00 LOS ABUELITOS EN RADIO
- 6:15 CUENTOS Y CANCIONES
- 6:30 TIO PEPE
- 6:45 **MUSICA**
- 7:00 PANORAMA FOLKLORICO
- 8:00 NOTICIARIO
- 8:20 MUSICA
- 9:00 EL MINUTO DE LA FILMOTECA
- 9:02 MUSICA
- 9:30 RADIONOVELA
- 9:50 MUSICA
- 10:30 RADIONOVELA
- 10:50 MUSICA
- 11:00 NOTICIARIO CULTURAL - LITERATURA (PRODUCTORA: GUADALUPE CORTES).
- 11:10 MUSICA
- 11:15 ALREDEDOR DEL 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

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

OCTUBRE



EL LADO OSCURO DE LA LUNA

“la región desconocida
de la música de rock”

martes y jueves a las 19 horas

- 17:00 ALREDEDOR DE LA MUSICA - REPETICION
- 17:15 MUSICA
- 18:00 FONAPAS INFORMA
- 18:15 MUSICA
- 18:58 EL MINUTO DE LA FILMOTECA
- 19:00 EL LADO OSCURO DE LA LUNA (PRODUCTORES: VILLORO, AGUIRRE Y FERNANDEZ)
- 20:00 LA ERA DEL CINE MEXICANO
- 20:20 NOTICIARIO EDUCATIVO
- 20:30 EL SEPTIMO SENTIDO (PRODUCTORA: SILVIA MARISCAL)
- 21:00 MUSICA
- 21:30 NOTICIARIO
- 21:50 MUSICA
- 22:00 LA MUSICA EN EL CINE (PRODUCTORA: ALICIA IBARGÜENGOITIA)
- 22:30 MUSICA
- 23:00 LOS NARRADORES EN RADIO
- 23:10 MUSICA
- 23:15 LA NOCHE DE UN DIA DIFICIL
- 1:00 RADIONOVELA

MIERCOLES 7 . 14 . 21 . 28

- 4:00 ABRIENDO SURCO
- 6:00 LAS ABUELITOS EN RADIO
- 6:15 CUENTOS Y CANCIONES
- 6:30 TIO PEPE
- 6:45 **MUSICA**
- 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
- 17:00 ALREDEDOR DE LA MUSICA



EL CUENTO CORTO

**lunes a sábado
a las 12:00 horas**

OCTUBRE

Música en la Noche



historias y música para escucharse en la noche

miércoles a las 23:30 horas

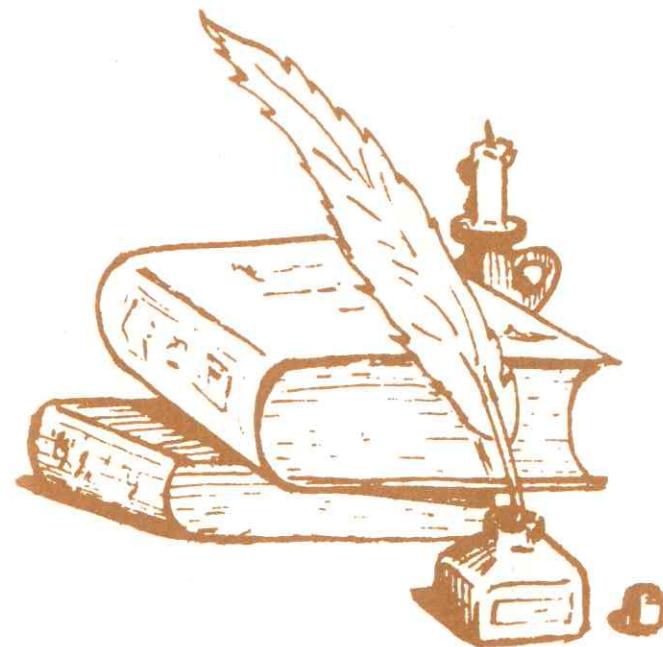
- 17:15 MUSICA
- 18:00 PUERTA ABIERTA A LA UAM. (PRODUCTOR: FROYLAN RASCON)
- 18:15 MUSICA
- 18:58 EL MINUTO DE LA FILMOTECA
- 19:00 TIEMPO DE BLUES
- 19:30 EN LA NOCHE... JAZZ
- 20:00 INVITACION A LEER
- 20:05 MUSICA
- 20:20 NOTICIARIO EDUCATIVO
- 20:30 PUROS CUENTOS. (PRODUCTORA: MARTHA ACEVEDO)
- 21:00 MUSICA
- 21:30 NOTICIARIO
- 21:50 MUSICA
- 22:00 LETRA Y MUSICA EN AMERICA LATINA. (PRODUCTOR: RENE VILLANUEVA)
- 22:30 CONFRONTACION. (PRODUCTORA: KARIME LARA)
- 23:00 LOS NARRADORES EN RADIO
- 23:15 MUSICA
- 23:30 MUSICA EN LA NOCHE. (PRODUCTORA: ROCIO SANZ)
- 24:00 LA NOCHE DE UN DIA DIFICIL
- 1:00 RADIONOVELA

JUEVES 1.8.15.22.29

- 4:00 ABRIENDO SURCO
- 6:00 LOS ABUELITOS EN RADIO
- 6:15 CUENTOS Y CANCIONES
- 6:30 TIO PEPE
- 6:45 **MUSICA**
- 7:00 PANORAMA FOLKLORICO
- 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



OCTUBRE



- 15:00 LA UNAM EN SINTESIS
- 15:05 MUSICA
- 17:00 ALREDEDOR DE LA MUSICA
- 17:15 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
- 21:30 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

VIERNES 2 . 9 . 16 . 23 . 30

- 4:00 ABRIENDO SURCO
- 6:00 LOS ABUELITOS EN RADIO
- 6:15 CUENTOS Y CANCIONES
- 6:30 TIO PEPE
- 6:45 **MUSICA**
- 7.00 PANORAMA FOLKLORICO
- 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
- 15:00 LA UNAM EN SINTESIS
- 14:30 NOTICIARIO
- 14:50 MUSICA



De Lunes a Viernes a las 11:15 Horas

OCTUBRE



los viernes a las 19:00 horas

- 15:00 LA UNAM EN SINTESIS
- 15:05 MUSICA
- 17:00 ALREDEDOR DE LA MUSICA
- 18:00 FONAPAS INFORMA
- 18:15 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
- 21:30 NOTICIARIO
- 21:50 MUSICA
- 23:00 MEXICO BARBARO
- 23:30 LOS NARRADORES EN RADIO
- 23:45 LA NOCHE DE UN DIA DIFICIL
- 1:00 RADIONOVELA

SABADO 3 . 10 . 17 . 24



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**

- 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 UPN
- 9:30 COLIBRI. (PRODUCTORA: DIANA CONSTABLE)
- 9:45 SUBE Y BAJA
- 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.
- 15:00 LA UNAM EN SINTESIS.

OCTUBRE



- 15:05 MAS ALLA DE LA MUSICA. (PRODUCTOR: MARIO DIAZ MERCADO)
- 17:00 EL RINCON DE LOS NIÑOS. (PRODUCTORA: ROCIO SANZ)
- 17:30 ECOS DE LA UPN
- 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 LOPEZ BECERRA).
- 21:00 EL ESPECTACULO MUSICAL DE LA SEMANA. (PRODUCTOR: JESUS ELIZARRARAS)
- 22:00 MUSICA Y PALABRAS
- 23:00 SABOR-SABOR. (PRODUCTOR: ARMANDO CARDENAS)
- 1:00 MUSICA

DOMINGO 4 . 11 . 18 . 25

- 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
- 12:30 MUSICA
- 14:30 LA SEMANA DE BELLAS ARTES
- 15:00 MUSICA
- 16:00 CAMBIO (PRODUCTOR: JORGE MELENDEZ)
- 16:15 MUSICA
- 18:00 VOCES NEGRAS EN AMERICA (PRODUCTORA: DIANA CONSTABLE)
- 20:00 RADIONOVELA
- 21:00 RADIONOVELA
- 22:00 LA HORA DE MEXICO
- 23:00 MUSICA

los domingos
a las 11:00 horas



OCTUBRE



viene de la pag. 9

"Yo fuí a la Revolución porque me hallé con derecho de sentir sobre mi pecho una gran satisfacción. Pero hoy vivo en un rincón cantándole a mi amargura, siembro maíz, plátano y piña bajo los rayos del sol."

"Me fuí a la Revolución y la Revolución no me dió nada: Contaba trece años y empezaba apenas a tocar la jarana —dice— Hoy a los 87 años recuerda: "Mi padre fue un músico bueno, muy buen músico. Y llegaba a la casa y dejaba la jarana ahí puesta. Y luego que la dejaba allí, yo la agarraba, y agarraba yo la jarana. Entonces mi santa madrecita agarraba y me decía: ¡muchacho! ¿qué estás haciendo? Deja esa música."

"La dejaba yo allí. Ansina fuí aprendiendo y fuí aprendiendo. La agarraba yo un ratito y seguía, y la agarraba otro ratito y seguía. Cosa de que cuando ya yo me fuí a la Revolución, ya medio podía yo tocar."

"Y en la Revolución mientras no nos correteaban los de Porfirio Díaz, cogían los combatientes sus jaranas, hechas de la vena de una palma real y hacíamos fandanguito allá en los campos: lalalalá. Y allí tocando con los demás compañeros nos dábamos cuenta de cómo iba la música, y seguí aprendiendo."

"Divirtiéndome —dice— aprendí a hacer versos a improvisar, a decirles sus nombres y esas cosas. Y así me he ido yo, me he ido y me he ido".

"Señores ¿qué son es éste?

Señores, el fandanguito.

La primera vez que lo oigo,

válgame Dios qué bonito.

Señores ¿qué son es éste?

Señores, el fandanguito."

"Yo me llamo Arcadio Hidalgo, soy de nación campesino, por eso es mi canto fino potro sobre el que cabalgo; y ¡ay! quiero decirles algo y en reventando este son, quiero decir con razón

la injusticia que padezco y que es la que no merezco, causa de la explotación."

"Llegué una vez a un huapango. Huapango le decimos a los fandangos —aclara— Y estaban todos cantando, y yo me puse a cantar. Pero al estar cantando hubo uno que me quiso asallar, ¿no? y me dice?

"Pregunto y quiero saber: ¿qué planeta me domina, cuál es la estrella mayor que gobierna a la marina?"

Yo arrendé y me quedé y lo ví y le digo:

"Si acaso quieres saber quién es aquí el versador, sabrás que aunque soy el peor sólo a tí me he de oponer. Porque he llegado a saber que, de once cielos que ha habido, ninguno los ha medido por división a esta parte, y yo, por no avergonzarte, señores me había dormido."

"Entonces éste me contestó y me dijo:"

"San Andrés con su reló el horario está apuntando y el minuterero está dando las horas que daba el ó. La teología no se yó para que tu me profanes. No preguntes por caimanes, y así te contesto yo: que si la aurora rayó, Ave María gavilanes."

"Y yo dije 'sabe' ¿no? —comenta don Arcadio— entonces agarré y le digo:"

"¿Qué hay de aquellos cinco panes que Dios con su amor formó? Pregunto: ¿quién se los dió para que los ensalzara? ¿O qué contuvo la vara que San José floreció, supuesto el gusto de Dios, pues, para haber florecido? Pájaro, busca tu nido, que el águila real llegó."

Y se quedó parado, ¿no? Se quedó."



Los instrumentos de percusión



En la terminología musical, la palabra "percusión" designa el conjunto de instrumentos que emiten un sonido después de un golpe sobre el metal, la piel, la madera. Estos instrumentos se utilizan en la orquesta para la ejecución de efectos, acentos, y sobre todo ritmos.

La percusión, mucho más importante en la actualidad que en el pasado, ha conseguido un lugar de primer plano en las orquestaciones de música moderna. Los compositores las emplean cada vez más en las nuevas obras (música de ballets, obras sinfónicas, música de cámara, piezas para percusión y piano, conciertos para percusión y orquesta, percusión e instrumentos diversos —clave, clarinete bajo, pequeños conjuntos—, sonatas, tocatas para instrumentos de percusión, etc.).

Los instrumentos de percusión se dividen en tres grupos:

1o. Los timbales. Son instrumentos de forma semiesférica, recubiertos de una piel adaptable golpeada por una baqueta. Según el grado de tensión de la piel, se obtienen sonidos graves, medianos o agudos.

2o. La batería. Llamada sin duda así a causa de que algunos de estos instrumentos se baten (tambor, caja, bombo, tamtam, gong, etc.), la batería comprende también los accesorios de orquesta (címbalos, pandereta, castañuelas, triángulo, etc.), los instrumentos y accesorios de jazz y de orquestas típicas (pedal charleston, tomtoms, templeblocks, maracas, cow-bells, etc.).

3o. los instrumentos de martillo o mazos. En su origen, estos instrumentos se golpeaban con baquetas o palillos en forma de martillo (xilófono, marimba, juego de timbres o glockenspiel, cibráfono).

LOS TIMBALES

Hacia el final del siglo XVI, los fabricantes europeos de timbales introdujeron un cambio importante para reemplazar el sistema oriental de tensión por cordones de piel o de cuero; en lo alto de la caja fijaron un número de tuercas que variaba de 6, 7, 8 a 10, según la dimensión, quedando la piel tendida por un círculo de hierro fijado por un número parecido de tornillos, los cuales se aprietan o aflojan a voluntad para subir o bajar el tono. De esta época proviene la notación de los acordes de timbales en "tónica y dominante".

Kastner reconoce que, a pesar de todas sus investigaciones, no ha podido saber cuál fue el primer compositor que introdujo los timbales en la orquesta. Sin embargo, señala que en su diccionario histórico de los músicos, Fayolle y Choron dicen que Lully hizo entrar incluso los tambores y timbales en los conciertos. La opinión generalmente admitida es que, en efecto, fue Lully quien introdujo por primera vez los timbales en la orquesta con ocasión de su ópera *Thésée*, en 1675. No obstante, Pierre Kerby (Oxford University Press) señala que las representaciones de *Psyché*, de Matthew Locke, dadas en 1673, eran denominadas así en Inglaterra: "Cantos y danzas con acompañamiento para conjuntos de timbales, instrumentos de viento, violines, etc.". Por otra parte, en la lista de cincuenta y tres músicos empleados para el gran carnaval dado en Whitehall en 1674, aparece el nombre de Walter Vanbright, timbalero.

Johann Sebastian Bach, hacia 1929, empleó los timbales en la orquesta, pero únicamente en los tutti y forte con las trompetas.

Haydn y Mozart, en la orquestación de sus sinfonías, dan a los timbales un lugar importante y obtienen con ellos efectos nuevos.

Beethoven los usa en sus sinfonías (en particular en la quinta, en do me-

nor; la sexta (pastoral), la séptima, en la mayor; la novena, en re menor; la Misa en re, etc.).

En esta época se utilizaban los timbales en los regimientos de caballería; de ahí, sin duda, la costumbre, conservada durante tanto tiempo en la orquesta, de hacer tocar las trompetas con los timbales. Al principio, esta costumbre estaba bastante justificada, ya que no se empleaban los timbales más que para las marchas, las imitaciones de cañón o de tempestad, de escenas guerreras. Más tarde se los usó para fragmentos de los más variados caracteres, y se dejó de unirlos a las trompetas.

Después de muchos años, la escuela moderna ha reconocido el valor de este precioso instrumento, y generalmente se le asigna un rango elevado en la orquesta, digno de su sonoridad particular y de sus propiedades rítmicas.

Antonin Reicha, de origen checo, profesor de fuga y de contrapunto en el Conservatorio de París, para acompañar una Oda a Schiller ha empleado ocho timbales tocados por cuatro ejecutantes (1775).

Meyerbeer emplea cuatro timbales, tocados por un solo ejecutante, en *Roberto el Diablo*, en 1831, y en *El Profeta*, en 1849.



Berlioz, en la Sinfonía Fantasia, introduce cuatro timbales tocados por cuatro timbaleros en la "Scene aux Champs", cuatro timbales tocados por dos timbaleros en la "Marche au supplice" y le "Songe d'une nuit de sabbat". En su Gran Misa de Difuntos, Berlioz utiliza para el Tuba mirum ocho pares de timbales (los dos primeros tocados por cuatro ejecutantes, los otros seis no necesitan más que uno por cada dos, o sea que son diez timbaleros para dieciséis timbales).

Wagner, en la Tetralogía, emplea dos pares de timbales tocados por dos timbaleros.

Antes de estos autores, J. F. Reichardt había empleado muchos pares de timbales en una cantata fúnebre sobre la muerte de Federico el Grande.

El abate Vogler y Spohr, entre otros, han introducido a menudo cuatro o seis timbales en sus orquestas.

En el pasado los compositores tenían a su disposición muchos timbales y usaban frecuentes cambios de afinación. Después del siglo XIX la aportación de perfeccionamientos en los diferentes modelos de timbales mecánicos ha sido causa de que se redujese el número de ejecutantes; donde eran necesarios dos para cuatro timbales, es suficiente uno (a menos que los compositores escriban para dos o tres partes separadas, lo que ocurre en Berlioz y en Wagner; pero el caso no es corriente en la música moderna).

En la música contemporánea, el uso de cuatro o cinco timbales es muy corriente (el quinto es generalmente un pequeño timbal agudo); los compositores pueden escribir partes muy cargadas, ya que la factura actual de los timbales de pedales ha hecho grandes progresos, y eso facilita la tarea del ejecutante permitiéndole obtener muy rápidamente, y en silencio los cambios de afinación.

Los primeros timbales utilizados fueron, sin duda alguna, los que se usaban en el ejército. El caldero estaba

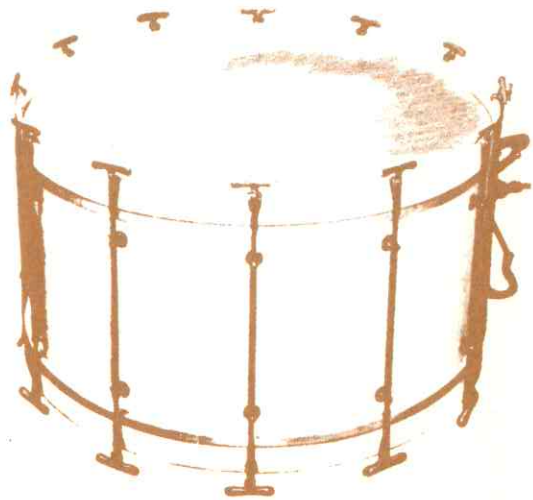
generalmente cubierto por una piel de asno, a veces de cordero, cabra o vaca. Estas dos últimas son las más usadas, especialmente la de vaca. Después de muchos años, algunos constructores de instrumentos recubren los timbales, tambores, cajas claras, tomtoms, etc., con modernas membranas de materia plástica. Estas pieles no se resienten de la influencia de la temperatura como las pieles animales; la tensión, por esta causa, es siempre igual y el sonido no varía.

LA BATERIA

La batería se divide en muchas categorías: 1) los instrumentos y accesorios utilizados en la orquesta clásica; 2) los instrumentos especiales; 3) los instrumentos de jazz; 4) los instrumentos típicos utilizados por las orquestas de música popular.

LOS INSTRUMENTOS DE ORQUESTA

El tambor. En la Edad Media, los sarracenos importan el tambor a Europa. Inmediatamente es adoptado por los españoles, los alemanes, los italianos, los ingleses, para sus necesidades militares. En Francia aparece con la entrada de Eduardo III en Calais, en



1347. Los antiguos autores franceses llamaban al tambor "tabur, thabur, taobr, tabourin". De cuerpo muy largo al principio, el tambor adquiere desde principios del siglo XVIII su forma definitiva.

En nuestros días, el tambor militar se compone de un cuerpo (de cobre o aluminio) recubierto en sus extremidades por dos membranas, llamada, una, "piel de batería", y la otra, más fina, "piel de timbres". El ajuste se hace por medio de un cordaje (provisto de tirantes de cuero) que pasa por los círculos. Los timbres son de tripa, regulados por un tornillo de corchete que, gracias a una tensión más o menos grande, da al sonido brillante esplendor.

Numerosos compositores han empleado el tambor militar en la orquesta: Meyerbeer en El Profeta; Berlioz en la Sinfonía Fantástica, el Te Deum, La Condenación de Fausto; Wagner en Rienzi; Gounod en Fausto; Léo Delibes, Bizet, Lalo, etc.

El tambor velado. Aquí encontramos un velo fijado sobre la piel de la batería del tambor militar, lo cual hacía más sordo el sonido. En el ejército se empleaba para las ceremonias fúnebres; en la orquesta, en ciertos pasajes de dramas líricos (Fausto de Gounod, Tosca de Puccini, y más recientemente en el Diálogo de Carmelitas de Francis Poulenc).

El tambor militar sin timbres. Se trata de un tambor militar al que se ha fijado un desconector que permite elevar los timbres (sonido sordo) y reponerlos rápidamente (sonido claro). En la orquesta reemplaza al tamboril. Es empleado en ciertas obras contemporáneas (por Darius Milhaud en La création du monde, Les choéphores; por Honegger en su Danse des morts, en sus sinfonías 3a. y 4a. por Georges Auric en su ballet Phédre).

El redoblante es un tambor cuyo cuerpo es más alto que el del tambor militar. No tiene timbres, lo que ensombrece su sonido. Antiguamente

reemplazaba al timbal en las bandas y las charangas e interpretaba su parte. En la orquesta, para ejecutar las partes del tambor redoblante que se encuentran todavía en el antiguo repertorio, se utiliza el tambor militar sin timbres.

La tarola. Entre el tambor y la moderna caja clara, existe una caja intermedia que se encuentra todavía en nuestros días en las músicas militares. Se trata de la tarola, con un cuerpo de cobre o de aluminio, de un solo ajuste de tornillos, timbrado con dos cuerpos de tripa. Es una de las primeras cajas claras utilizadas en la orquesta.

La caja clara. Este instrumento, empleado en la orquesta y en el jazz, es de construcción moderna. A mediados del siglo XIX se multiplican las clases de cajas. Los constructores de instrumentos han establecido numerosos y lujosos modelos de distintas dimensiones. Estas cajas claras están equipadas con pieles de vaca o de materia plástica. La tensión de estas pieles se hace por separado, por medio de tornillos o tuercas de llaves separadas, modelo llamado de "doble ajuste". La sonoridad más clara se obtiene con el empleo de timbres "de resorte" o de "hilo de seda". Está provista de un



desconector que, para obtener dos sonidos diferentes, permite elevar y reponer los timbres con gran rapidez. Puede, pues, emplearse como tomtom. En la orquesta se utiliza como instrumento solista en ciertas obras clásicas (Scherezada, Capricho español, de Rimski-Korsakov; Danzas del Príncipe Igor, de Borodin; La Dame de pique, de Franz von Suppé; Thamar de Balakirev; Children's corner, de Debussy; Historia del soldado, de Stravinski; Bolero, de Ravel, y Pedro y el Lobo, de Prokófiev).

En alemán se llama *kleine Trommel*; en inglés, *snare-drum*; en italiano, *tamburo*; en francés, *caisse-claire*.

Los platillos o címbalos de orquesta. Hasta después de la Edad Media no se encuentran platillos que tengan la forma actual. Se componen de dos discos de metal (cobre-bronce) cuyo centro cóncavo está agujereado para dejar pasar una empuñadura de cuero. Para obtener un sonido, es preciso golpearlos o, mejor dicho, frotarlos verticalmente uno contra otro, de arriba abajo o inversamente. Hay muchas maneras de utilizarlos; con dos golpes prolongados ("dejar vibrar"); con dos golpes secos ("amortiguar el sonido"); con golpes rápidos y seguidos, y algunas veces con frotamiento rotativo. Berlioz, Wagner, Gounod, Saint-Saëns, Richard Strauss, Rimski-Korsakov, Debussy, Ravel, han obtenido curiosos efectos con los platillos. También en las obras modernas ocupan un lugar importante.

En alemán se llaman *Becken*; en inglés, *cymbals*; en italiano, *piatti*; en francés, *cymbales*.

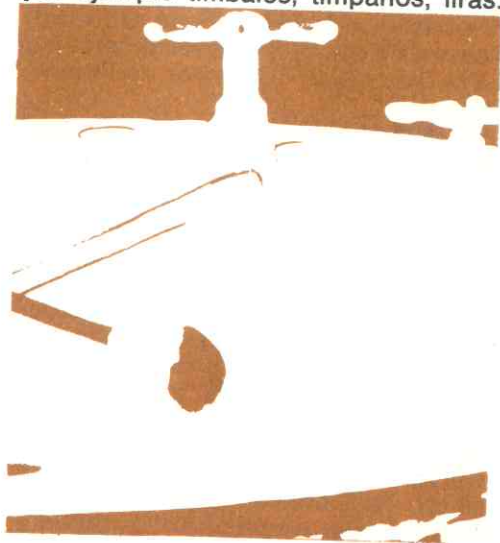
Platillo fijo. Para obtener efectos distintos a los de los platillos de mano (redobles, crescendos, disminuendos, ritmos, acentos, etc.), se fija un platillo en lo alto de una varilla metálica montada sobre un soporte cuya altura es regulable. Se golpea sobre este platillo por medio de macillos, baquetas con cabeza de fieltro, palillos de tambor, y también con escobillas metálicas, para

obtener diferentes ritmos de estilo moderno.

El bombo. El bombo es un gran tambor de procedencia oriental. Para que tenga calidad, ha de ser de grandes dimensiones. En la orquesta está colocado sobre un caballete; para los golpes y los acentos se le golpea con una maza, y con dos mazas pequeñas para los trémolos y los efectos. En las bandas y también algunas veces en la orquesta, se tocan los platillos y el bombo a la vez. Sobre el bombo se coloca un címbalo; el ejecutante, con la mano derecha, hace sonar el bombo con su maza; con la mano izquierda, golpea el címbalo o platillo. Al andar, el bombo se sostiene por una correa que pasa por el hombro del instrumentista. El bombo fue introducido en la orquesta por Haydn en su Sinfonía militar, por Mozart en El rapto del Serrallo, y por primera vez en la ópera, en 1789, en *Nephté de Lemoyne*.

LOS INSTRUMENTOS ESPECIALES

Los címbalos o platillos antiguos. En la antigüedad, los platillos iban casi siempre unidos a otros instrumentos, por ejemplo timbales, tímpanos, liras.



Eran de pequeñas dimensiones (de 6 a 10 cm., siguiendo la altura del sonido). Producían un sonido puro y cristalino. El sonido puro de los platillos antiguos, todavía usados en la orquesta, se obtiene teniéndolos suspendidos (uno horizontal para la mano izquierda, otro vertical para la mano derecha) y golpeando el filo del platillo derecho sobre el borde del platillo izquierdo. Distintos compositores los han empleado en sus obras, entre otros: Leó Delibes, aire de la danza de Lakmé; Berlioz, scherzo de La Reina Mab, Los troyanos; Massenet, María Magdalena; Debussy, Danza, Preludio a la siesta de un fauno; Ravel, alborada del gracioso; Poulenc, Los animales modelo; Jolivet, Concierto para piano y orquesta.

Los crócalos. Antiguo instrumento de percusión (especie de castañuela de hierro), formado por un mango al que están fijados dos, cuatro o seis brazos (la mitad de los cuales es flexible), provistos en sus extremos de pequeños platillos de bronce, que, al sacudirlos, entrechocan, los crócalos no figuran ya en la lista de los instrumentos actuales, y se les confunde a menudo con los platillos antiguos. En Sansón y Dalila, Saint-Saëns ha empleado castañuelas de hierro (crócalos).

Platillo chino. Importado de China, hizo su aparición con las orquestas de jazz y hacia 1921-1922. Fue utilizado durante mucho tiempo por las orquestas, después desapareció, y más tarde fue adaptado de nuevo por los compositores contemporáneos. Lo que le diferencia de los otros platillos es que no tienen la misma forma (la concha es más pequeña y más alta, los bordes están levantados); su sonoridad, producida por el golpe de un palillo con cabeza de fieltro, se parece a la del *tamtam* (sonido grave y prolongado), lo cual permite acoplarlo a otros platillos más agudos para obtener sonidos diferentes (graves, medios, agudos). Messiaen lo ha empleado en tres Talas, Jolivet en casi todas sus obras.

"Wood-Block" o bloque de madera. Instrumento primitivo del que los antiguos se servían para marcar el ritmo de sus danzas. Importado de China e introducido por las orquestas de jazz (1923), se compone de un pequeño bloque de madera dura, plano y rectangular, vaciado a lo largo de medio centímetro, hacia la parte alta, lo que le da, al ser golpeado con el palillo, una amplificación sonora. Existe en tamaño grande, mediano y pequeño.

En este modelo es muy difícil de obtener el intervalo entre los tonos altos y los bajos, ya que el sonido no varía casi nunca. Existe otro modelo, cilíndrico, que está vaciado en el interior y separado, en el medio, por dos ranuras. Este modelo se encuentra en dos tonos: alto y bajo. En la orquesta se utiliza para los ritmos variados, solo o asociado con otros instrumentos (caja clara, tomtom, platillos, campanilla).

"Temple-block" o bloque chino. Instrumento muy antiguo importado de Extremo Oriente. Es el "tambor de madera" utilizado en los templos por los sacerdotes budistas para los ritos, las ceremonias religiosas, etc.



Es un bloque de madera esculpida, vaciado interiormente, y tiene la forma de un gran cascabel, con aberturas a los lados unidas por una hendidura. Existe en tamaño grande y pequeño, formado por dos, tres, cuatro cinco bloques fijados sobre un soporte. Aproximadamente, están afinados en tercera, cuarta, quinta, etc. Se golpean con platillos con cabeza de madera.

Matraca. Este instrumento antiguo está formado por una rueda de madera dentada, fijada sobre una armazón (madera o metal) donde descansan una o varias láminas que, bajo un efecto de rotación raspan los dientes de la rueda. La matraca ha sido empleada en la orquesta por: R. Strauss (Till Eulenspiegel), Debussy (La boîte à joujoux), Ravel (L'enfant et les sortilèges), Respighi (Los pinos de Roma), M. Delannoy (Les noces fantastiques), H. Tomasi (Féerie laotienne).

Máquinas de viento. Para imitar el viento en la orquesta se utiliza generalmente una máquina compuesta por un armazón en la que, fijado sobre dos ejes, se encuentra un cilindro de madera de tablas espaciadas, accionando

a mano con una manivela. Unas cuerdas metálicas muy tensas pasan sobre este cilindro, el cual, al girar, imita el viento. Más moderno, y también más simple, es el empleo de un pequeño silbato para pájaros, con el que se imita perfectamente el viento soplando con más o menos fuerza en el aparato. Lo han empleado R. Strauss en Don Quijote; G. Pierné en Cydalise; Ravel en L'heure espagnole, Daphnis et Cloé; Ziffer en su ballet Icaro.

Derbuka. Es un tambor árabe y se compone de un cuerpo cilíndrico de madera o de un vaso de barro dilatado en uno de sus extremos, recubierto de piel; sus dimensiones varían de 30 a 60 cm. de altura. El instrumentista pone el instrumento sobre su rodilla izquierda, con la piel hacia la derecha golpea hacia el centro, lo cual produce dos sonidos diferentes; el golpeteo sordo es llamado "dum" o "tum", el golpeteo claro "tack" o "teck". Se le encuentra en Africa del Norte, en Oriente Medio, en Palestina (parabukken), en Irán (dambek). En la orquesta es reemplazado por la caja clara sin timbres o por un tomtom.



CREA

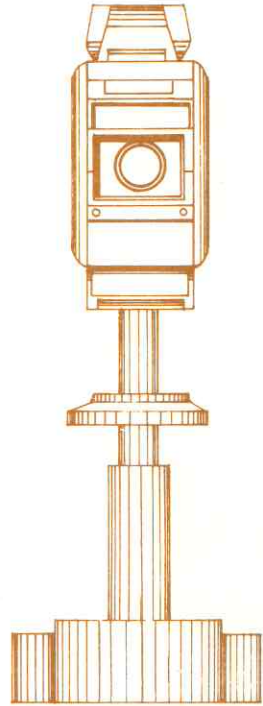
Consejo Nacional de Recursos
para la Atención de la Juventud

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