

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

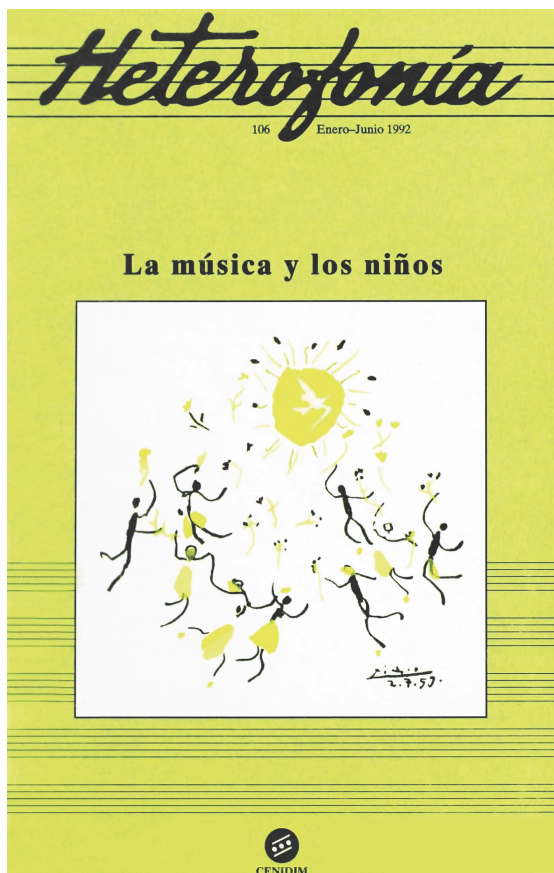


INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

Heterofonía 106, México, enero-junio-1992

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 106, México, enero-junio-1992, pp. ##

La música y los niños



106 Enero - junio 1992

CONSEJO NACIONAL PARA LA
CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE
BELLAS ARTES

Gerardo Estrada
Director General

CENTRO NACIONAL DE
INVESTIGACIÓN,
DOCUMENTACIÓN E
INFORMACIÓN MUSICAL
"CARLOS CHÁVEZ"

Luis Jaime Cortez
Director

Heterofonía

Fundadora: Esperanza Pulido
Director: Juan José Escorza
Jefe de redacción: Eduardo Contreras Soto
Editor asociado

para este número: Julio Gulco
Consejo Editorial: Juan José Arreola
Consuelo Carredano
Luis Herrera de la Fuente
Ana Lara
Juan Vicente Melo
Robert Stevenson
Rosa Virginia Sánchez
Fausto Zerón

Diseño: Sergio Vega C.
Portada: Edición electrónica de la *Ronde de la Jeunesse* de Pablo Picasso.

Heterofonía

Revista musical semestral / ORGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL / TERCERA ÉPOCA / VOLUMEN XXIII NÚMERO 106 / enero - junio 1992.

Precio en México:

Ejemplar	13,500 pesos
Ejemplar atrasado	15,000 pesos
Suscripción anual	35,000 pesos

Precios en el extranjero:

Ejemplar	13.50 dólares
Ejemplar atrasado	15.00 dólares
Suscripción anual	35.00 dólares

(Gastos de envío incluidos)

Instituto Nacional de Bellas Artes.

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, "Carlos Chávez".

Liverpool No. 16, Colonia Juárez, C.P. 06600, teléfonos 546-61-40 (fax) y 592-59-53.

Los textos firmados son responsabilidad de sus autores.

Esta revista es arbitrada.

ISSN 0018-1137

Sumario

Presentación	2	Eduardo Contreras Soto
La música y los niños		
La música que crean los niños	4	María Luisa Cortinas
Improvisaciones de niños de tres a seis años	8	Mario Stern
La educación musical infantil represiva	12	Radko Tichavsky
La música popular, los niños y la música infantil	16	Pepe Frank
Cómo entregar a los niños nuestras canciones	20	Valentín Rincón
Cantar, tocar y jugar:		
Los cantautores de música infantil en México	24	Julio Gullco
Documentos		
José Mariano Elízaga, niño prodigio	36	
Música		
El baile de los niños	40	Melesio Morales
Danza del sarampión	52	Manuel M. Ponce
Notas y reseñas		
Conciertos en México y		
Zacatecas de los niños de ARTENE	56	César Tort
Los niños y la música contemporánea	58	Ana Lara
La Orquesta Sinfónica Juvenil "Carlos Chávez"	60	Alma Bello
La cajita de Musicante	61	Alma Bello
XELA en sus primeros cincuenta años	62	Héctor Manuel Romero
Revistas		
American Music y		
Revista de Música Latino Americana	65	Ricardo Miranda
Performance Practice Review	66	Lorena Díaz Núñez
Música impresa		
De Ediciones Mexicanas de Música	69	Ana Lara
Grabaciones		
Cuarteto Latinoamericano	71	Franck Mallet
El ingenioso hidalgo don Manuel de Falla	72	Eduardo Contreras Soto
Noticias	74	

Presentación

Heterofonía dedica esta entrega a las diversas relaciones que la música puede establecer con los niños. Como diría Saint-Exupéry, todos hemos sido niños alguna vez pero pocos nos acordamos. A veces ni recordamos en qué momento dejamos de serlo, cuando pasamos por tantas denominaciones como "joven" o "adolescente" antes de llegar a la edad llamada "adulto"; en los materiales aquí presentados advertimos cómo la frontera de un hombre en edad infantil parece alcanzar los catorce o quince años, pero la rica experiencia de nuestros colaboradores nos muestra cuán compleja puede ser la relación de los niños con la música, y cómo es distinta esta relación al avanzar la edad, lo cual nos obliga a plantearnos ideas para los niños de, digamos seis o siete años, distintas de las que plantearíamos para los de diez u once. Y es que cada año de nuestra vida en el inicio representa un avance a pasos agigantados para la conformación de nuestro ser.

Para un tema tan amplio y tan atractivo, abierto al estudio desde variados acercamientos, al Consejo Editorial de Heterofonía se suma la colaboración de Julio Gullco, quien ha trabajado para el CENIDIM precisamente en un proyecto acerca de la producción de música infantil. Juntos hemos organizado este número de Heterofonía para presentar en él algunas facetas de tan amplio tema.

Es importante advertir que al hablar de la música y los niños se vuelven numerosos los posibles acercamientos: lo mismo la música producida por los adultos para los niños que la música producida por los propios niños; la música como un medio de educación, y la música como el fin de una educación. El presente número de nuestra revista ha incluido varios de estos acercamientos, pero estamos conscientes de la imposibilidad de abarcarlos todos en una sola entrega con la profundidad que merecen.

Aquí conviene hacer otra precisión sobre el carácter de este número de Heterofonía: es un número testimonial; recoge las experiencias y conclusiones a que han llegado músicos y profesores con muchos años de trabajar en el mundo infantil, y propone por lo mismo opciones de creación artística ante el empuje de las formas industriales de entretenimiento infantil, que cuentan con el apoyo seguro de los medios masivos para imponerse como preferidas de la gente menuda. No se trata de "hacer competencia", simplemente sabemos que las personas inteligentes no dependen exclusivamente de la televisión o la radio para descubrir el gozo de una buena música, y los niños son desde luego personas muy inteligentes.

El mundo de los niños que crean su propia música es presentado por los artículos de María Luisa Cortinas y Mario Stern, así como por la nota de César Tort. La maestra Cortinas se ha valido del hallazgo que el niño hace de su propia musicalidad como un medio educativo de atrayentes resultados; Stern, quizá más conocido como compositor de concierto, nos ofrece aquí otra faceta de sus actividades, en que explora la disposición del niño a expresar su mundo creando sus propias canciones. De la ya extensa actividad que César Tort ha realizado en torno de la creación musical infantil da cuenta la reseña de unos conciertos recientes en que los resultados quedan al alcance del público.

Radko Tichavsky comparte con la maestra Cortinas las preocupaciones por una educación libre que haga al niño amar la música y no odiarla, y así en su artículo "La educación musical infantil represiva" cuestiona nuestra adultez ante el pensamiento infantil y sugiere modos de liberar el cultivo musical de su carga autoritaria, al recordarnos que la educación principia en la casa antes que en la escuela.

Cuatro propuestas musicales quedan expuestas en nuestras páginas de modo detallado a través del artículo de Pepe Frank, del artículo-entrevista de Valentín Rincón, de la entrevista a Kitzia Weiss y de la nota sobre Musicante. El espectáculo de Frank titulado Don Memorio Platicón, representado a lo largo de este 1992, es el punto de referencia para que el propio autor exponga su opinión sobre el valor de la música popular de todo el mundo en la música infantil; del mismo modo, el espectáculo dicho es el tema de la entrevista que Valentín Rincón hace a Susana Frank, su directora escénica; antes de entrevistar a Susana, Rincón nos ofrece un breve recuento de la propuesta musical infantil a la que él considera pertenecer, como integrante que es de una de las agrupaciones más importantes en la música infantil actual: los Hermanos Rincón. La misma propuesta parece regir el trabajo musical de Kitzia Weiss, quien declara a Julio Gullco su trayectoria, sus intereses y preferencias, su modo de trabajar, todo lo cual nos ilustra con claridad cómo la creación musical no deja de ser compleja ni de exigir seriedad por el hecho de dirigirse a los menores de edad. La nota de Musicante da cuenta de otro espectáculo musical infantil que ha recorrido este año varios escenarios de la Ciudad de México con éxito: La cajita de Musicante.

Mediante los documentos y las partituras, Heterofonía ofrece en esta entrega un acercamiento a la historia de la relación de nuestros niños con nuestra música; los "niños prodigios", en este caso Elízaga y Ponce, quien compusiera la Danza del Sarampión antes de los nueve años –que reproducimos aquí por cortesía de Carlos Vázquez–, nos muestran el interés de todos los tiempos de asociar a los niños con el arte musical desde la edad más temprana. El baile de los niños, una serie de simpáticas danzas de Melesio Morales, muestra que el mundo infantil tampoco le era ajeno a nuestros músicos de concierto del siglo pasado.

Entre las notas y reseñas campea también la presencia de los niños, lo mismo con Ana Lara al hablamos de la reacción infantil ante la música contemporánea que en las actividades de la Orquesta "Carlos Chávez", una atractiva propuesta de formación musical.

Si el lector adulto deplorare tal vez la ausencia de Francisco Gabilondo Soler entre los textos de un número dedicado a los niños, ello no significa en modo alguno un desprecio ni una censura a ese hombre de gran espíritu a cuyo son hemos crecido cuatro generaciones de mexicanos; pero, por otra parte, la música infantil no terminó con Cri-Cri y nos proponemos señalar en el lector que sigue viva una producción de música infantil creativa y constructiva, realizada por un crecido número de músicos, y casi todos –algunos de los cuales se encargan de precisarlo en sus respectivos escritos– se asumen como herederos y confirmadores de la valiosísima y fecunda actividad emprendida por el grillito cantor.

Con la alegre actitud de ese grillito invitamos a chicos y grandes a la música, y a la lectura de este número de Heterofonía, con el cual esperamos abrir puertas a la imaginación y al reconocimiento de los diversos modos de creación musical en los cuales pueden los niños habitar y convivir para nunca abandonar el placer que deja el amor a la música, a toda la música. Que todos recordemos que alguna vez fuimos niños y que convendría nunca dejar de serlo por completo.

La música que crean los niños

Desafortunadamente, para un gran número de adultos la música hecha por los niños no constituye un creación; es más, no sólo la música, la producción vocal, corporal, gráfica y literaria de los niños no se considera Arte, porque existe un concepto un poco estático de lo que es la producción artística. Se asocia a lo que permanece: manuscritos, grabaciones; a lo tangible: arquitectura, escultura; y a lo visible: grabados, pintura. Incluso existen enciclopedias de las Bellas Artes que sólo abordan las llamadas artes plásticas.

Ubicados a finales del siglo xx, podríamos sostener que toda clasificación de las artes es provisional y, hasta cierto punto, arbitraria, pues el desarrollo de los medios de expresión del hombre se ha ampliado y diversificado: los recursos de la electrónica, de la radio, del cine y de la televisión; la rapidez en la comunicación de mensajes y eventos, hace posible la creación de nuevas formas que no encajan en ninguna clasificación anterior.

Tal es el caso de la música electrónica, de la ciencia-ficción, de la escultura móvil, los "comics", el diseño gráfico para publicidad, etc., en donde la creatividad se manifiesta por cauces no avalados por la tradición artística.

Tal vez se pueda ubicar el arte infantil en este contexto, en donde no importa la trascendencia o la permanencia sino el ejercicio de la expresión y de la comunicación. Y sólo en este sentido, la falta de permanencia, se les podría dar razón a los compositores que sostienen que la creación real o verdadera se da únicamente como culminación de una serie de estudios y experiencias que garantizan la calidad del producto.

Me permito citar a Robert E. Mueller, de la introducción de su obra *Inventiva*: "La cualidad creadora es natural en el hombre; es su imaginación en acción. Los descubrimientos, los inventos y el arte ocurren cuando cualquier persona



¡El sonido soy yo!

utiliza su imaginación en toda su capacidad"; y me atrevería a agregar, cuando se le da la oportunidad de hacerlo y, aún más, cuando se le ayuda a forjar las herramientas para lograrlo.

Con esto entramos en la relación del niño con su entorno social: padres y maestros son las figuras predominantes y quienes permiten, estimulan o limitan las manifestaciones espontáneas de "sus" niños.

En repetidas ocasiones hemos encontrado que la libertad se asocia con el desorden. En la práctica, "... el estudiante creativo, audaz y poco común crea problemas a los educadores".¹ Incluso, a nivel familiar, se busca en la religión, más que una realización, un freno para los excesos. Existen todavía escuelas que basan su disciplina en el autoritarismo y la imposición.

No obstante, en la actualidad muchas escuelas dan al estudio un enfoque más progresista al concebir al niño como agente activo de su propio aprendizaje. Esto implica también un cambio significativo en la relación docente-alumno.

Sin pretender disertar sobre un tema tan amplio como es la pedagogía del arte o el desarrollo del pensamiento creativo, deseo compartir mi experiencia en este campo, no sin antes mencionar que numerosos autores latinoamericanos y de otras latitudes han hecho importan-

1. Foster, John: *Desarrollo del espíritu creativo del niño*. Publicaciones Cultural, México, 1976, Introducción.



¿Qué estará escuchando? ...

tes aportes al respecto y que en México existen publicaciones y trabajos serios sobre el tema.²

Comparto con Pablo Muñoz Ledo, creador del Método CEDARTI -Talleres escolares de composición, la terminología que emplea, mas no la acepción de cada término, ni el orden de presentación. "El orden de los factores no altera el producto", es un lugar común que en este caso se aplica cabalmente, puesto que ambos perseguimos el mismo fin.

El siguiente esquema me permitirá ilustrar la forma en que se plantea el proceso creativo en el trabajo que realizo. Éste tiene tres fases:

-Improvisación

"La improvisación difiere de otras formas de expresión en que requiere una reacción inmediata; el que improvisa lo hace espontáneamente y en el momento".³

-Invención

Del material improvisado, la invención selecciona y jerarquiza. Es una primera versión de acomodo en la búsqueda de una estructura.

-Composición

Es la etapa final, la consolidación de las expe-

riencias, cuando mediante el uso de símbolos se expresa una idea completa en forma coherente.⁴

Dicho en otras palabras:

Improvisación= experiencia libre y espontánea.

Invención= sobre principios claros y precisos: contraste o matiz de timbre, intensidad, altura, etc.; diferentes escalas, acordes o estructuras formales; grafía contemporánea o la creación de símbolos propios.

Composición= producto final casi siempre graficado o escrito.

Dentro de la teoría constructivista podríamos decir que la composición es un punto de equilibrio al que se llega después de la asimilación y el acomodo de las experiencias sonoras.

Aun cuando esta secuencia se repite incesantemente, cada vez se accede a un mayor nivel de conciencia. Por eso es que cambia la dinámica de trabajo, según el nivel de desarrollo de los alumnos, mas no el orden en que se da el proceso.

Antes de seguir adelante, deseo expresar que en mi experiencia -23 años de trabajo con niños y 16 en el nivel universitario-, la relación movi-

2. Al término de este artículo se encuentra la bibliografía correspondiente.

3. Wax, Edith: *Dalcroze Dimensions*. Dalcroze School of Music, New York, 1981, p.4

4. Coherencia significa: conjunto de elementos que tienen una relación armónica y lógica entre sí.

miento-música es ineludible: el cuerpo es el principal instrumento y objetos e instrumentos son extensiones del mismo. La improvisación corporal prepara el camino hacia la expresión creativa en otros medios: voz, percusiones, alientos, cuerdas, teclados.

Para que este proceso creativo se dé, se desarrolle y se establezca como parte del cotidiano vivir y pensar, es necesario partir del alumno hacia la música y no a la inversa.

En el caso del niño, éste es un receptor y emisor natural de sonidos, inmerso en un universo en constante cambio. ¿Qué puede hacer un adulto frente a esto?...

Aceptarlo, respetarlo y disfrutarlo. Casi se podría decir: no estorbar. Así como no podemos modificar el crecimiento de una planta, tampoco podemos, realmente, alterar la esencia de otro ser humano.

Transcrito esto a música significa: adecuarse al ritmo del niño —más rápido que el del adulto—, descubrir su registro vocal y respetarlo, brindarle un espacio y un ambiente propicios, concederle el derecho a manifestar su opinión, lo que prefiere, lo que rechaza; valorar sus propuestas para que él mismo las valore. Al mismo tiempo darle indicaciones concisas para que tenga seguridad en lo que está haciendo y paralelamente instarlo a proponer variantes. Esto parece simple. No lo es. El maestro debe saber resolver musicalmente lo propuesto por el alumno.

La actitud que se desprende de un contacto natural y sano con el niño propicia la creación de un clima favorable a la expresión personal, situación que el alumno aprovecha al máximo, sorprendiéndonos. La tan mencionada discipli-



Esto es la música: el aquí y el ahora



Descubriéndose a sí misma

na, impuesta por el adulto, no se hace necesaria cuando el discípulo está interesado en lo que hace. Este interés lo lleva a construir él mismo el material que necesita y continuar sus investigaciones fuera de la clase.

Unido a lo anterior, hay que tomar en cuenta ajustes más inmediatos, pero no menos importantes. El maestro se integra al grupo infantil sin ponerse de ejemplo, guiando sin que se note, sugiriendo y estableciendo un contacto visual directo, aun cuando haya que hincarse de rodillas o tener muy buenas corvas. El atuendo o

vestimenta ha de ser cómodo —no tacones, medias, trajes elegantes, camisa de seda, etc.— (en el sistema Montessori, ni siquiera uñas largas), porque la imaginación del niño una vez despierta puede sugerir desde movimientos reptantes hasta una simple relajación a nivel piso.

Estas pequeñas consideraciones pueden facilitar el inicio de un proceso que involucra tanto al alumno como al maestro y una vez echado a andar, en repetidas ocasiones,



Dejémosle ser y hacer



¿Hasta dónde llegará? ...

el alumno indica el camino a seguir.

Sólo existe un problema: mientras más pequeño sea el alumno, el maestro deberá tener mayor preparación, mayores recursos y, además, ser un músico activo.

Para finalizar, comparto con ustedes las palabras de un gran Maestro que dedicó su vida a inculcar a sus alumnos un fuerte deseo de auto-expresión: "La educación debe, ya sea en el

campo particular de la música, ya sea en la vida afectiva, ocuparse de los ritmos del ser humano, fomentar en el niño la libertad de sus actos musculares y nerviosos, ayudarlo a triunfar sobre sus resistencias e inhibiciones y armonizar sus funciones corporales con las del pensamiento. Tal es la meta que hoy percibo muy netamente y a la cual me condujeron mis experiencias" (Emile Jacques-Dalcroze, junio de 1935).

Bibliografía

- AYMERICH, Carmen y María y Montserrat BUSQUE: *Expresión y arte en la escuela* III, Ed. Teide, Barcelona, 1971.
- BRUNER, Jerome: *Toward a Theory of Instruction*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1966.
- CORTINA, Ma. Luisa y Deyanira SANTANA: *Manual de música y movimiento*, SEP, México, 1984.
- DORFLES, Gillo: *El devenir de las artes*, FCE, México, 1963.
- FOSTER, John: *Desarrollo del espíritu creativo del niño*, Publicaciones Cultural, México, 1985.
- HEMSY DE GAINZA, Violeta: *La improvisación musical*, Ricordi Americana, 1983.
- ISME: *Music Education for the Very Young Child*, New Zealand Council for Educational Research, 1974.
- JACQUES-DALCROZE, Emile: *Eurhythmics, Art, and Education*, The Dalcroze Society, London, 1980.

- La educación musical infantil en México: método CEDARTI-Talleres Escolares de Composición*, CENDIM, México, 1987.
- LLONGUERAS, Juan: *El ritmo en la educación y formación general de la infancia*, Ed. Laber, España, 1942.
- Método Martenot. *Guía didáctica del maestro*, Ricordi Americana, 1957.
- MUELLER, Robert E.: *Inventiva*, Libreros Mexicanos Unidos, México, 1965.
- NÚÑEZ MONTES, Francisco y Susana HERNER REISS: *Tú, la música, el arte*, ECLAISA, México, 1976.
- PRESTON Edith: *Apuntes del curso de improvisación*, Conservatorio Nacional de Música, México, 1978.
- VELTRI, Alicia Leonor: *Apuntes de didáctica de la música*. Ed. DALAM, Argentina, 1969.
- WAX, Edith: *Dalcroze Dimensions*, Dalcroze School of Music, New York, 1984.

Improvisaciones de niños de tres a seis años

En nuestras clases de Educación musical –impartidas tanto a niños de jardín y primaria como a adultos (padres de los niños o maestros)– siempre se le ha dado un lugar relevante a la improvisación, a la libre expresión –individual o colectiva, instrumental o vocal del acto creativo musical.

Pensamos que uno de los elementos importantes de estas improvisaciones, que se puede rescatar para el lector que no puede observar las clases ni escuchar los ejemplos grabados, es la reproducción de los textos de éstos, y que este rescate puede ser interesante, y en algunos casos impresionante, como nos puede impresionar cualquier auténtico acto creativo.

En este artículo nos limitaremos a transcribir ejemplos de niños de tres a seis años realizados en la Escuela Bartolomé Cossío y en la Escuela Montessori de la ciudad de México.

Primeramente una palabras sobre cómo se realizan estas improvisaciones. Aproximadamente cada tres semanas se les dice a los niños: “Levante la mano el que quiera inventar una canción”. Se les deja un ratito para pensarla y se les dice que cuando la tengan hagan cola delante de la grabadora. Casi siempre se trata de cuentos o anécdotas individuales y es raro que quieran, a esa edad, grabar con otro niño. Los muy chiquitos (de tres años) al principio no entienden bien la diferencia entre inventar y reproducir. Son muchísimos los niños que cantan una canción conocida y aseguran haberla inventado, pero poco a poco, probablemente después de haber escuchado una serie de canciones realmente inventadas por sus compañeros, descubren la diferencia. (Cabe observar que tampoco con los grandes es siempre tan clara la diferencia. ¿Cuántas veces no

sostienen que inventan una canción cuando toman la melodía de una conocida y le cambian el texto? Y es muy difícil –difícil como decía un niño– convencerlos en esos casos de que, utilizando ese texto que inventaron, encuentren una melodía apropiada que no sea conocida.)

Aunque a veces sorprenden los elementos rítmicos o melódicos utilizados, en general lo que le interesa al niño chiquito es lo expresable con palabras. Más que de improvisaciones musicales se trata, en la mayoría de los casos, de improvisaciones poéticas, y a veces simplemente de la expresión de una parte de su mundo, real o imaginario.

A continuación transcribimos algunos de los textos grabados que, por una u otra razón, más nos han llamado la atención:

Dos basureros, de Raúl

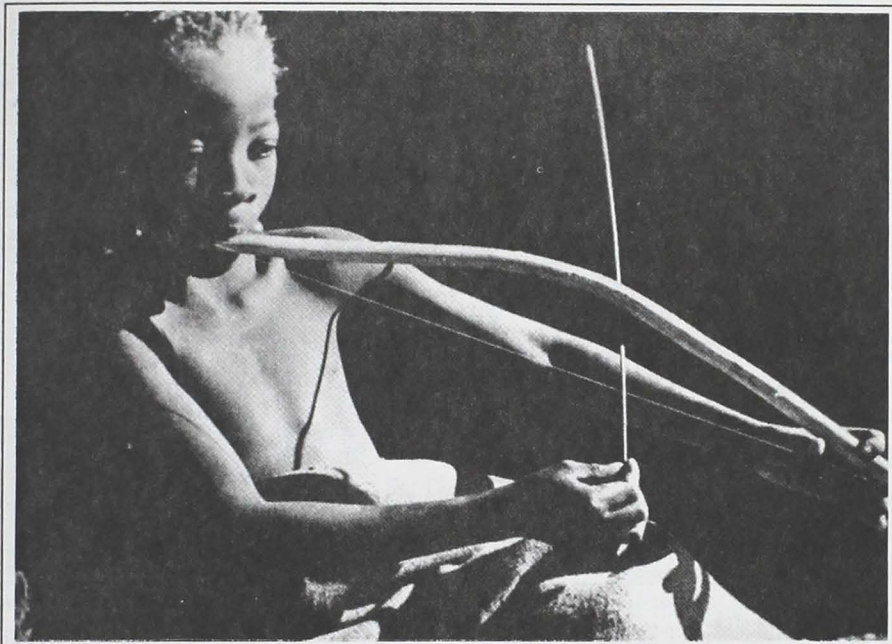
Dos basureros se fueron a la calle
a recoger la basura.
Se encontraron un cristal,
se lo comieron un perrito,
se convirtió de oro,
lo llevaron a un banco;
luego los llevaron a los dos.

Parece incoherente, y, sin embargo, si pensamos simbólicamente y estamos un poco actualizados en el reciclaje de la basura, algunas cosas funcionan de maravilla.

Un gatito, de Pedro

Un gatito se quería comer una rata,
el papá quería comerse un perro.
Todos, todos gatearon.

¿No es maravillosa la asociación entre gatear y gatito?



Niño pondo tocando un umqungu (arco musical), Sudáfrica

Una ardillita, de Guillermo

Una ardillita
pasó por su casita,
se encontró una bellota,
dijo: "Este árbol es de bellotas",
cogió las suficientes,
se fue a su casita,
pasó por un laguito
y con un tronquito
fue a su casita.

Llama la atención el contraste entre el uso obsesivo del diminutivo y el razonamiento y expresiones francamente de adulto.

Un pajarito, de Emilia

Un pajarito
brincó el charquito,
se fue a la mar.
Se fue con sus primos,
luego llegó,
tocó el timbre,
se fue a brincar un charquito.
Le dijeron sus primos
que fuera a nadar
al charquito del...
Fueron, fueron,
fueron, fueron, fueron.
¿Por qué estoy gritando?

La obsesión por el charquito, la repetición de *fueron*, en la que, rítmicamente, el grupo de 3 se

lleva el mismo tiempo que el de 2: ♪♪/♪♪/♪♪/♪♪/♪♪
y la pregunta autocrítica que se hace al final.

El reloc, de Manelik

El reloc da las horas, sí, señor
cuando está muy contento, sí, señor.
El reloc da las diez, sí, señor.
Después pasan las horas, sí, señor.

Llaman la atención la prosopopeya --"el reloc está muy contento" y el estribillo "sí, señor".

Un pajarito, de Marusha

Un pajarito
se fue volando
con su mamá.
Vio a un señor
y lo lavó
porque estaba muy sucio
y lo extendió.
Y ya.

Tres cochinitos, de María

Tres cochinitos
salieron al campo
y de repente
se encontraron
a un...a niña
que les dijo: "Hola",
y los cochinitos le dijeron:
"¿Por qué hueles tú tan bien,
si nosotros olemos mal?"



Conjunto de gamelan. Bali, Indonesia

A pesar de la influencia de Cri-Cri, una salida totalmente original.

El ratoncito, de Emmanuel

El ratoncito
que era chiquito
se fue a la ratonera
y se perdió
y no sabía cuál era su cama
y su hermano le dijo:
“¿Cuál es tu camita,
cuál es tu camote?”
¿Ay, camote,
yo no como camote!

Uno de esos hallazgos poéticos por asonancia, y ¡hay que haber visto como lo festejaron Emmanuel—que era una verdadera “piel de Judas”—y sus compañeros!

Un gatito, de Juan José

Un gatito
quería atrapar a un ratoncito
que rimó.
El gatito
se arrimó
para que el ratoncito
pueda sentarse.
Lo que pasó
es que se inscribió
en una carrera
de ratones a ratones.

En los siguientes ejemplos es interesante notar cómo el niño está proyectando sus propias actividades, experiencias, relaciones (especialmente familiares) sobre animales:

Un pollito, de Lorena

Un pollito
que cayó
en la aena
y tu mamá dico:
“No te caiga en la aena
poque te latima”.

Un osito, de Oswaldo

Un osito se fue a pasear
y el oso también se fue a pasear.
El osito va delante
y el oso va detrás,
el osito cansado
y el osito enojado
y el oso empezó a gruñir: “Grrrrrrrrrrrr...”

Un elefantito, de Emilia (la del “charquito”)

Un elefantito estaba en el zoológico.
Se puso a beber agua y otro elefante lo quitó
y vino la mamá de elefantito chiquito y le dijo:
“Quítate, señora, deja a mi hijito beber agua”.

Un pollito, de Nicolás

Un pollito se fue a la calle.
Su mamá dijo que comprara un pollo y se lo comieron.

Interesante la doble función –simbólica y real– del pollo.

Un patito, de Rodrigo
Había una vez un patito
que se fue a nadar,
mamá no le dejó.
Fue...
ponió su traje de baño.

Un día..., de Manelik (el mismo del “reloc”)
Un día
fui a Aca... a Ixtapa
y me encontré un...
un pez
que se salió del agua
y lo cocinaron
y después...
y después me lo dieron
y me lo comí entero.

Una mariposita, de Rodrigo
Una mariposita se encontró
un capullito donde dormir
para que sus hijitos nacieran
y también se encontró
su comida
para comer.

Nos llama la atención la expresión tan clara de finalidad.

Una tortuga, de Daniel
Una tortuga se fue una vez
a una playa que no era de tortugas.
Un pingüino se encontró
y tuvo mucho frío.

La oposición entre el ambiente propio y el ajeno.

Dos ejemplos que no necesitaron la intervención de animales:

Nadie, de Sabina
Nadie puede vivir sin nadie.
Todos saben eso.

Yo le tengo miedo, de Adrián
Yo le tengo miedo que ya,
ya se me cayó la casa,
ya se me cayó la casa.
El árbol se cae en la carretera.
Ya no puedo caminar,
ya no me puedo brincar...

Junto a éste, los últimos ejemplos tienen que ver con las ideas del peligro, accidente, muerte y resurrección o sustitución.

Un pajarito, de Pablo
Un pajarito salió a volar
y un gato negro lo vio.
Casi lo atrapa,
pero el pajarito voló
y regresó a su nido.

Un pollito, de Andrea
Un pollito andaba con su mamá
y le dijo:
“Vamos a la iglesia
a ver la muerte de tu papá”.
Din, don, din, don.

Este ejemplo nos parece realmente impresionante: la proyección sobre el pollito; la expresión, dentro del contexto, “ver la muerte”; la alegría expresada con las campanadas; en una palabra, la naturalidad con la que se considera la muerte.

Un pecesito, de Pablo
Un pecesito
estaba en el mar
y se vio con un pulpo
y era su novia
y se echó un elefante
y él comió toda el agua
y se murieron los pecesitos.
Luego la escupe y revivieron

Y, para terminar:

Había un patito, de Pablo
Había un patito
y...entonces se murió.
Su mamá se puso triste
y entonces encontró
a un papá.
Y entonces tuvieron un hijito
y vi... vieron felices y ya.

La educación musical infantil represiva

¿Cuántas veces ha escuchado usted a un niño quejarse de que los ejercicios de piano son muy aburridos? ¿Cuántas veces le ha contestado que así debe ser para poder terminar ese método?

¿Se acuerda de su primera reacción cuando al regreso a su casa encontró a su hija o hijo de ocho años con la grabadora a todo volumen con alguna canción de moda?

“Apaga esa basura”, es una contestación normal en familias donde los dos padres son adoradores de la música clásica y se supone que saben distinguir la importancia de uno u otro género.

Estas dos situaciones describen dos conductas represivas de nuestra sociedad hacia el mundo musical de los niños.

Los niños urbanos se enriquecerían definitivamente conociendo el folklor musical mexicano además de los productos de la música comercial, pero no podemos regresar el reloj del tiempo ni tampoco borrar la televisión de nuestra realidad.

Al no aceptar que el gusto de nuestros niños es diferente del nuestro, se genera una conducta agresiva que lejos de resolver el problema lo agudiza.

Tanto que hablamos de las pedagogías liberales y creativas; pero la música parece no haber pasado por este estado de desarrollo.

Los elementos represivos acompañan la mayoría de las actividades de formación musical de los niños, tanto en la familia como en la escuela; algunos son muy obvios, como es el caso de los castigos, otros lucen más sutiles como sucede con reglas inamovibles o ejercicios obligatorios y cuadrados para todo.

La educación musical infantil debería empezar primero por el reconocimiento de que el mundo in-

fantil es un mundo bastante más libre que el de los adultos, e igualmente intenso (por ser más chicos los niños no se piense que tienen emociones más chicas o pensamientos menos importantes).

De esta simple tesis se derivan una serie de cambios posibles de conducta de un maestro de música: un maestro no debería ser maestro, sino un catalizador de intercambios con él mismo y con los demás compañeros de clase.

Un maestro adulto frente a una clase de niños, o un adulto frente a su hijo adoptando posturas impositivas no sólo produce estrés o frustra la creatividad, sino también muestra su impotencia al no poder argumentar en el nivel del pensamiento infantil.

Esta incompatibilidad de lenguajes se ha traducido en métodos como el de Beyer, pero también en otros más nuevos que lo único que cambian es el material y la secuencia de los ejercicios, pero no proponen una nueva metodología abierta al diálogo y a la interacción.

¿Qué sucedería si un padre de familia en lugar de gritar “apaga esa basura”, invitara a su hijo a un concierto de música comercial (para



Yehudi Menuhin a los seis años



Londres en la época de Händel; puede observarse hacia la izquierda un niño que toca el tambor.

llamar de alguna manera los productos de la televisión mexicana), y después como un intercambio lo invitara a un concierto de su música preferida (clásica u otra)?

La mano invisible de la oferta y la demanda que dirige a la economía funciona exactamente igual en el campo de las emociones que en el de la música.

Una necesidad psicológica satisfecha crea la existencia de otra necesidad, y sólo depende de cómo se oriente *el momento de cambio* (el pequeño intervalo de vacío entre una decisión y otra) para que la siguiente necesidad sea inferior o superior a la primera.

En realidad es mucho más importante satisfacer las necesidades psicológicas de los alumnos que proponer desde el principio y a la fuerza lo que deberían aprender.

El momento de cambio de opinión o de aprendizaje sucede precisamente cuando la mente está en blanco, y el cerebro, en una situación de confusión o bloqueo, se enfrenta a una nueva opción.

Desde este punto de vista (comprobado cien-

tíficamente por las investigaciones de la Programación Neurolingüística) *el punto más importante de la pedagogía no es el conocimiento sino la confusión*, este estado es mucho más provechoso para el aprendizaje porque nuestro cerebro, por un instinto fisiológico, adopta nuevos patrones; una incertidumbre puede ser un disparador de motivación de aprendizaje increíble.

Pero esto no es solamente cuestión de un caos indirigible en la clase. En la Programación Neurolingüística (conocida por su sigla en inglés NLP) se proponen métodos de confusión, de bloqueo, pero también de nivelación de las conductas perceptoras del maestro a las del alumno y viceversa.

La inmensa mayoría de los maestros de música para niños o para adultos se aferran a estilos de enseñanza inflexibles y represivos.

Otros maestros tratan de ser libres pero ante el desconocimiento de herramientas como NLP conducen invariablemente a su clase al caos.

Aun así estoy convencido que una clase libre, aunque desordenada hace menos daño que una represiva y cuadrada.

En lugar de conocimientos prefabricados es preferible un diálogo libre y un intercambio enriquecedor.

Regresando al ejemplo del padre que no reprimió a su hijo y lo invitó a un concierto de rock, sucedió algo fabuloso, en lugar del conflicto generacional se dio un intercambio que enriqueció no sólo al niño sino seguramente también al adulto.

Cuando hay un intercambio libre de ideas y de emociones, la fuerza que se libera, la creatividad que se produce es poderosa, el cambio de actitud y el aprendizaje se intensifican.

La mano invisible de la demanda satisfecha y la oferta cercana y accesible impulsa, naturalmente, al cambio y al aprendizaje.

Igualmente sucede en una clase de música. Improvisar y a lo mejor "desnudarse emotivamente" por llamar de alguna manera este intercambio, es mucho más provechoso que cien horas de ejercicios mecánicos por una simple razón: esta práctica produce un contacto muy cercano entre alumno y maestro y modela la forma junto con el contenido, además de desarrollar patrones nuevos de conducta musical.

Los maestros son en su mayoría productos de una educación musical represiva, les cuesta ser libres y por lo tanto piensan, "esta propuesta es una tontería. ¿Cómo daría una clase así a mis sesenta niños en el salón?"

¿No será en principio que el número de alumnos en clases así es antipedagógico y propicia una educación represiva?

Llegarán tiempos cuando las clases con muchísimos alumnos pasarán a la historia como aberraciones y horrores de la pedagogía musical.

Si reflexionamos cuántos niños han pasado por un salón de música represivo, es un verdadero milagro que las escuelas todavía tengan alumnos, es un verdadero milagro que todavía alguien se interese en la música clásica.

El atavismo que nos hace repetir el mismo error de generar guerras, nos mantiene condenados a sostener en vigencia una educación musical represiva.

Éstos son algunos de los puntos que distinguen la educación musical represiva:

- 1.- La disciplina se antepone a la creatividad.
- 2.- La repetición compulsiva se utiliza como un método de enseñanza.
- 3.- El maestro manda y el alumno obedece.

4.- La proyección individual del alumno se califica como una indisciplina a la regla y en consecuencia es considerada como incorrecta.

5.- La corrección natural (prueba y error) es suprimida por una orden que no permite equivocarse.

6.- La mano invisible de lo que demanda la propia creatividad y temperamento del mundo es sustituida por reglas generalizadas del "cómo debe ser".

7.- Se antepone el criterio de un solo criterio y una sola técnica, la del maestro ante su imposibilidad de asimilar otros estilos y otras técnicas.

8.- La regla es: sólo hay un maestro y no es permitido que el alumno absorba otras enseñanzas.

9.- Predomina el manejo de conocimientos prefabricados antes que el descubrimiento.

Éstos son algunas de las características represivas en nuestro ámbito de educación musical infantil, pero desde luego no es un listado completo.

La complicidad represiva que se da entre los padres y el maestro (un padre represivo busca a un maestro represivo y viceversa) intensifica al cuadrado la potencia de los defectos de la educación musical que se ha descrito en los nueve puntos anteriores.

Estoy convencido de que no existen recetas seguras de cómo convertir un ambiente de formación musical represivo en uno libre, dirigido por la mano invisible de la demanda y oferta de estímulos psicológicos, físicos, emocionales, etc.; sin embargo, me permito describir algunas sugerencias para el inicio de prácticas no represivas que pueden estimular el hambre tanto del alumno como del maestro para realizar este cambio.

1.- Dedicar por lo menos dos clases seguidas para inventar libremente las técnicas más raras de ejecución de un instrumento.

2.- Descomponer por lo menos tres *études* en ejercicios que cambien en cada ejecución según la fantasía del alumno.

3.- El alumno propone libremente por lo menos en dos clases seguidas las actividades a realizar.

4.- Premiar por lo menos dos clases seguidas las proposiciones más originales de los alumnos.

5.- Asumir la corrección natural "prueba y error" como un método de trabajo aunque parezca que tome más tiempo.



Niño, músico y soldado. *Archivo Casasola*

6.- El maestro se deja guiar por lo menos dos clases seguidas por la mano invisible de lo que demanda y ofrece la propia creatividad y temperamento del alumno.

7.- Dedicar por lo menos dos clases seguidas para analizar otras técnicas y maneras de trabajar, diferentes a las que propone el maestro.

8.- El maestro "presta" su clase por lo menos dos veces seguidas a otro colega suyo y después discutirá las diferencias de trabajo con los alumnos.

9.- Dedicar por lo menos dos clases seguidas a descubrir nuevas propuestas no represivas para aprender música.

Esto sería apenas un inicio que podría trans-

formar a un maestro de música represivo en uno libre, luego faltaría su entrenamiento en NLP aplicado a la enseñanza musical para poder asegurar la presencia mínima de elementos que permitan manejar una clase así.

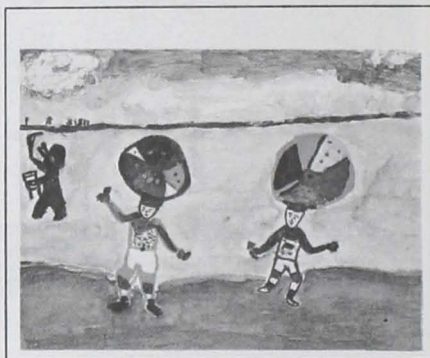
Seguramente aparecerán en el futuro metodologías que permitan conocer el funcionamiento de nuestro cerebro con más profundidad, y entonces se darán a conocer con mayor claridad los daños que produce una educación musical represiva, las ventajas que ofrece la creatividad, libre intercambio de ideas, descubrimiento propio, y un maestro de música infantil conocerá así nuevos elementos que permitan el manejo de una clase libre del siglo XXI.

La música popular, los niños y la música infantil

Desde siempre, los músicos de todo el mundo han tenido algo (o mucho) de infantiles; la mayoría, en el buen sentido de la palabra, aunque claro, nunca faltan las «honorable excepciones».

En México no somos ajenos a esta regla, por el contrario, la música mexicana ha tenido por costumbre ocuparse con gran interés de la infancia, ya sea a partir de las tradiciones populares, española o indígena, o bien en los trabajos más elaborados de algunos compositores, hasta llegar a las maravillosas canciones de Francisco Gabilondo Soler que en su prolífica producción dejó sentadas las bases de una corriente específicamente dirigida a los niños, que ha sido dignamente continuada por varios creadores de música infantil y tal vez sea única en el mundo por su variedad, calidad y, como suele suceder, por poco difundida en los medios de comunicación tanto privados como estatales.

Por otra parte, la relación de la música con los niños, enfocada desde el punto de vista pedagógico tiene en nuestro contexto variables muy interesantes: por un lado, los programas que la SEP plantea para la educación primaria son paupérrimos en cuanto a la música y formación estético-humanista se refiere, ya que responden plenamente al modelo tecnocrático, neoliberal, que la política actual precisa. Pero hay que mencionar que nunca ha sido inquietud prioritaria en los planes oficiales y que la famosa musicalidad del mexicano es muy poco apoyada por el aparato educativo del país. Se deja toda la responsabilidad a las actividades que el cuerpo docente (maestras en general) pueda desarrollar en este sentido, y a falta de una metodología sistematizada, los maestros de música que tenemos de algún modo acceso al sistema escolar, echamos mano de todo tipo de herramientas



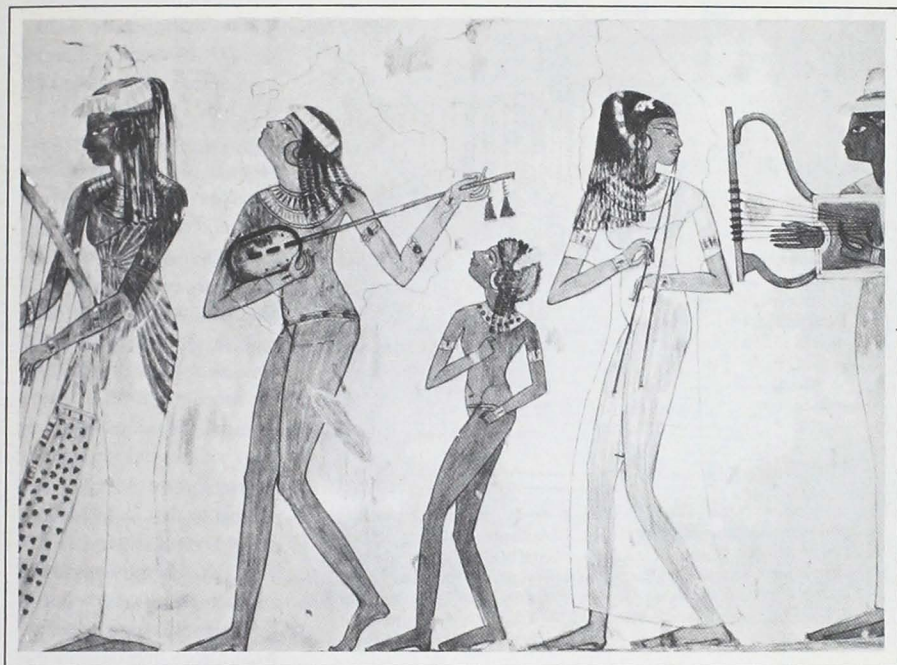
Danza de la pluma, de México visto por sus niños

que van desde los tradicionales métodos de Orff, Kodály, Van Hauve y otros, hasta los emergidos de la investigación sobre África, instrumentos y folklore del país como los usados por Tort, María Antonieta Lozano y otros que han buscado el camino de fomentar y formar una cultura musical a la vez nuestra y universal en los niños (pocos por desgracia) que acceden a un trabajo serio de contacto con el fenómeno musical.

En este poco alentador panorama en que muchas veces se nos pregunta por parte del público en general, ¿cuál es la música infantil o música de y para niños?, y ¿cómo acceder a ella, lograr que forme parte integral de la formación de una nueva generación?, las respuestas son difíciles y llevan a nuevas preguntas; veamos por qué.

Evidentemente que hay una intención de dirigirse a determinando público cuando se hace una pieza musical o una canción, sin embargo, esta aparente autolimitación del compositor resulta inútil pues cuando su obra tiene calidad y es difundida, trasciende su propia esfera.

¿Qué mexicano adulto y ciudadano no canta a Cri-Cri en las fiestas? ¿Cuántos adultos escuchaban Radio Rin antes de su oprobiosa cancelación?



Conjunto femenino instrumental. Copia de Nina M. Davies de una pintura egipcia, ca. 1400 a.C.

lación, mientras iban a dejar a los niños a la escuela? ¿Y después de dejarlos? ¿Le cambiaban de estación?

Y es que resulta mucho más rico musicalmente escuchar *El ropavejero*, *La sirenita*, *La negrita Cucurumbé* o *Los mosquitos trompeteros* de Cri-Cri que a los grupos pop de moda, o bien el *Purru-purra* de Kitzia y Gabriela, la *Ranita brincona* de Cántaro o el *Niño robot* de los hermanos Rincón que la última canción del cantantonto del momento.

Blues, tangos, huapangos, rumbas, marchas, fox trots, canciones campiranas, danzones, rock and roll, jotas, minuets, vales, sambas, cuecas, huaynos, marineras, polcas y todo tipo de géneros tratados con riqueza se confrontan con el cansado sonsonete de las baladas agringadas producto del aparato comercial.

Y es que sólo hay música bien hecha y la otra, la que se padece en general, y que resulta «infantil» en el sentido peyorativo de la palabra.

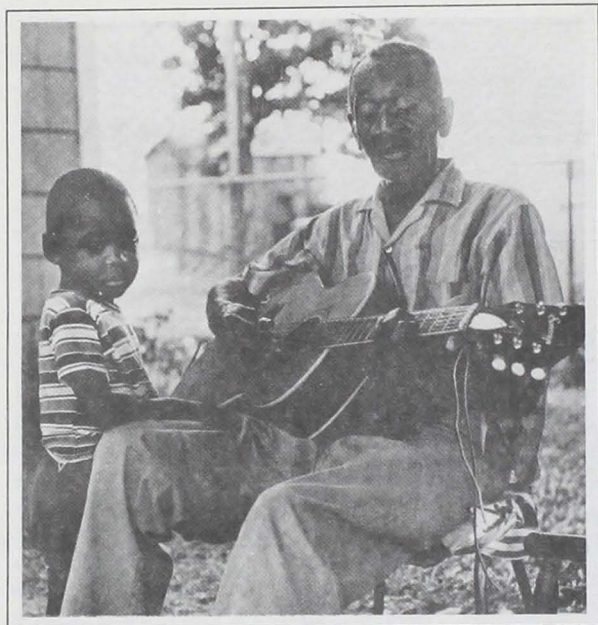
Es aquí donde nos preguntamos seriamente cómo enfrentar a nuestros niños a una música que, a la vez que los haga reír, imaginar, soñar y disfrutar, los ponga en contacto con valores humanos universales y siembre en ellos el amor al canto, al juego, al ritmo, a la melodía y armo-

nía; en suma, los ponga en contacto consigo mismos y por lo tanto con el universo que les ha tocado vivir; desde ahí, líricamente, desde su muy particular e incipiente noción del mundo y de la vida, el niño no debe ser sujeto de metodologías prestablecidas, sino ir al encuentro con el mundo sonoro particular de su entorno y de su realidad; todo esto con un filtro elemental, que debe ser, no el método o sistema, sino el maestro y su sensibilidad y experiencia.

Que el salón tuviera rojos,
azules y anaranjados;
los números con anteojos
se verían multiplicados.
La profesora bailara
mientras la historia nos cuenta
y que los niños cantaran
para ponerla contenta.¹

Es en este terreno, y ante esta tesis, que quisiera ahondar y de ser posible redondear este escrito. Parece ser que como en muchos aspectos aquí también tenemos los latinoamericanos, 500 años o no, la misma curiosa e infame contradicción; la materia prima está, el talento y la

1. Pepe Frank, *El dibujabundo*.



Mance Lipscon con un joven amigoito

creatividad también, el material humano sólo espera ser abordado y, sin embargo, no tenemos ni la infraestructura mínima para llevar adelante un proyecto ya no nacional o regional sino mínimamente local (aulas, instrumentos, materiales, etc.). Mucho menos contamos con el apoyo del Estado para entrar con una propuesta semejante al sistema educativo, y es todavía más lejana la posibilidad de contar con una base de verdaderos maestros sensibles, experimentados, inteligentes, preparados y por supuesto bien pagados para dotar a nuestros niños de todo lo anterior.

Mientras pasa la maestra
gritando a los cuatro vientos
tu mano camina diestra
por el mundo de tus sueños.
Y un papalote volando
por encima de la escuela
te saluda jugando
pues es tu mente que vuela.²

Detengámonos un momento en la siguiente reflexión: en Europa hay una búsqueda en el ámbito de la cultura que en mayor o menor medida ha tenido eco en las sociedades donde

esta inquietud se ha gestado.

Los trabajos de Schumann y sus escenas infantiles, además de sus canciones, han sido difundidas y publicadas; otro tanto se puede decir del *Rincón de los niños* de Debussy, la *Guía orquestal* de Britten y las inevitables menciones del *Carnaval de los animales* de Saint-Saëns y *Pedro y el lobo* de Prokofiev, más otras obras del enorme acervo cultural europeo que forman parte de la información adquirida por los niños del viejo continente y que no tiene paralelo con el nuestro, donde los niños y los que algún día fuimos niños, hemos crecido al amparo de la música popular, buena, mala o regular, pero nunca hemos escucha-

do obras de Ponce, Revueltas, Barrios, Moncayo, Brouwer, Lauro, Chávez, etc., dirigidas a los niños, y en lo personal, sólo tengo noticias, gracias a la maestra Graciela Phillips, de la existencia de tres piezas para piano de Heitor Villa-Lobos llamadas *La familia del bebé*, perdidas en el tiempo y que al parecer el maestro Rubinstein tocó alguna vez.

Pero en cambio, del acervo popular y folklórico, de los cantos y arrullos, de las nanas y parálivis, de los sones y guaguancós, de las plenas y sanjuanitos, de las cumbias y corridos, de los rines y huapangos, de las sambas y marineras, de los huaynos y los danzones, de la música de concheros, de las canciones del Istmo, del abajeño y la bomba, del candombe y la chacarera y de toda esa locura de ritmos, colores y fiestas que conforman la riqueza oculta de nuestra tierra, de ahí sí que sabemos. Ahí tenemos un material inagotable, poético, lleno de giros y de quietudes, de pulsos y cadencias, que bien tratado puede ser todo principio y fin; material didáctico y creador, compatible con el alma del niño y de la modernidad, pero sobre todo con ese encuentro (o rencuentro) del hombre con su tambor o corazón, con su flauta o sensualidad, con su cuerda o emotividad, con su ser, su identidad y su cambio.

2. *Ibid.*

Los enanitos quieren calzones
pues que los compren con chicharrones.
Los enanitos quieren camisa
pues que la compren con longaniza.
Son, son, son los enanos
chiquititos primos hermanos.
Son, son, son los enanos
chiquititos veracruzanos.³

Quiero hablar finalmente, con toda humildad, de mi experiencia como maestro y compositor de canciones para niños, actividades profundamente entrelazadas, pues una es fuente y consecuencia de la otra.

A lo largo de catorce años he fungido como profesor de música en muchas escuelas y en muchos niveles; quiero aclarar que soy autodidacta y que carezco de títulos, aunque no de maestros a los que he admirado y honrado de la mejor manera posible.

Reitero que no creo en el método sino en el maestro. Yo nunca he tratado de hacer creer a un niño que la música son las notas y que la obra es la partitura; yo simplemente lo he hecho cantar, ritmar, melodizar y armonizar desde las más elementales de nuestras canciones y sólo llegado el caso de un momento de creación, de necesidad de memoria musical, he introducido el lenguaje de las notas en el trabajo, y no sé si he formado buenos o malos músicos (los que hay por todos lados). Pero sí sé que mis alumnos han gozado infinitamente de la música y la aman profundamente, sé que conocen las expresiones musicales y los valores de las culturas indígenas, negras y europeas que forman este subcontinente y sé que los que eligieron esta dura profesión, la de músicos, no son burócratas del atril ni «hueseros» y que tienen una búsqueda propia que les basta para seguir creando y experimentando.

Pobre negrita,
se le salen los pies de la cunita
y la negra Merced
ya no sabe qué hacer.⁴

Sólo quisiera agregar que he tratado de volcar mi concepción en mis canciones para niños y que una de las mayores satisfacciones que he encontrado es que les gusta mucho a los adultos, tal vez porque les recuerda su niñez. Y que quisiera hacer un llamado a los maestros en general para



Niño-dios-redentor. Pintura anónima del siglo XVIII.
En Artes de México.

que investiguen nuestra lírica y nuestros géneros musicales en espera de que las autoridades decidan, en estos difíciles tiempos, rencontrar la identidad propia, no sólo en los símbolos tradicionales, sino en lo que comemos, cantamos, bailamos y creamos como pueblo, como síntesis de esa escondida y secreta reserva cultural de la humanidad que es Latinoamérica.

El comal a la olla le dijo:
—Cuando cruja no arrempuje.
Con sus tiznes me ha estropeado ya de
fijo
la elegancia que yo truje.
Y la olla por poquito se desmaya:
—¡Presumido, vaya, vaya!
Lo trajeron de la plaza percutido
y ni ánimas que diga que es galán de la
pantalla.⁵

Una pregunta final:

¿Qué pasaría si en las escuelas de nuestro país hubiera una educación musical que enseñara al niño a escuchar, cantar, tocar y disfrutar del lenguaje sonoro como actividad liberadora y como encuentro consigo mismo?

Sea cual sea la respuesta, me apuntaría como voluntario de semejante empresa.

3. Son Jarocho, D.P., *Los enanos*.

4. Bola de Nieve y Eliseo Grenet, *Drume negrito*.

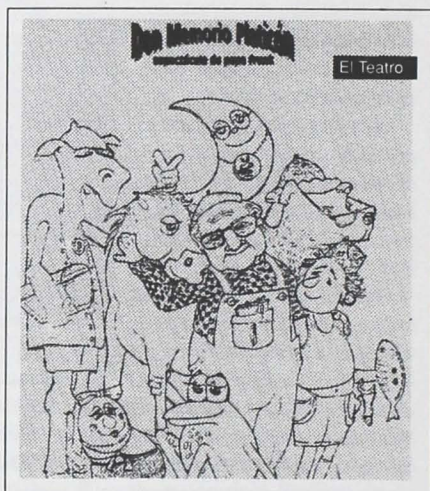
5. Francisco Gabilondo Soler, *La olla y el comal*.

Cómo entregar a los niños nuestras canciones

Hay en México una rica tradición en materia de canciones para niños. Primero, las rondas, los arrullos, los juegos, de clara estirpe española y posterior condimentación local, con su magia fascinante y su fuerte componente de creación verdaderamente infantil; luego la importante aportación de Francisco Gabilondo, Cri-Cri, que marca el inicio de la canción del adulto, dirigida al niño y, posteriormente, los actuales continuadores de esa corriente, Valentín y Gilda Rincón, Pepe Frank, Kitzia, Gabriela Huesca, el grupo Cántaro y otros.

Los canales por los que las canciones llegan a los niños son variados. Las rondas y juegos llegaron por tradición oral, las canciones de Cri-Cri, por la radio y por discos fonográficos y las de los actuales trovadores de los niños, por radio, discos y presentaciones directas ante el público. La televisión ha jugado un papel realmente pobre, incidentalmente débil, como medio difusor de estas canciones. En el caso de Cri-Cri, la televisión llegó un poco tarde. Por otro lado, Gabilondo, en entrevistas, se declaró naturalmente radiofónico. Su época fue la "época de oro" de la XEW. Posteriormente hubo intentos de transmisiones televisivas de sus canciones, pero, ¡oh triste verdad!, no se puede comparar, en calidad artística, a Televisa con una XEW en su "época de oro", aun cuando tengan la misma ascendencia de apellido Azcárraga. El resultado fue terrible: imágenes grotescas de los personajes de Cri-Cri con coreografías muy a lo Televisa.

Los actuales creadores de canciones para niños y grupos musicales que las cantan, hacen una tarea difícil que casi equivale a sostener una lucha, dadas las condiciones de hoy en día. Su camino es por fuera de Televisa y demás ámbitos televisivos, porque las oportunidades al res-

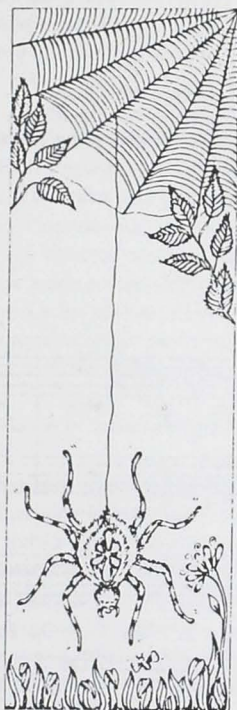


Del programa de mano de Don memoria platicón

pecto son realmente pocas y su "estilo" no compagina del todo bien con los lineamientos rabiosamente comerciales y modernamente transcurturizadores de nuestra televisión —véase la programación de canales convencionalmente llamados *infantiles* como el 5 en cierto horario y otros cables y visiones— y, actualmente, para un artista del espectáculo, recorrer solamente senderos ajenos a la televisión, significa estar marginado.

Estos grupos "alternativos" han hecho un especial esfuerzo por incluir en sus espectáculos el elemento visual y proporcionarles el cariz teatral de tal manera que ha quedado atrás, ya superado, el simple recital, característica que la televisión no ha sabido aprovechar. Los iniciadores de esta etapa fueron los hermanos Rincón, quienes al presentarse en público en sus primeros recitales —1980, Carpa Geodésica y Museo Universitario del Chopo—, empezaron a utilizar títeres y marionetas y a incluir la participación de payasos.

Atrás del trabajo de cada uno de estos gru-



“LOS NÚMEROS”

Soy uno cuando estoy solo,
y dos si tú estás conmigo.
Somos tres si somos dos
y viene algún otro amigo.

Cuatro las patas del perro,
cinco, dedos de mi mano,
y seis los años que tengo,
y siete los de mi hermano.

Ocho pies tiene la araña,
nueve, son tres veces tres,
y si esto bien me lo aprendo,
me voy a sacar un diez.

nada en los párrafos que anteceden, van a continuación algunas opiniones de Susana Frank, directora de escena del último espectáculo de Pepe Frank, *Don Memorio Platicón*, vertidas en una pequeña entrevista:

¿Qué opinas acerca de ese carácter interdisciplinario al que tienden actualmente los recitales de canciones para niños al conjugar en ellos diversas expresiones?

Antes de que se dividiera todo el arte y se especializara, igual que se han especializado las ciencias y que se ha especializado todo en este mundo *tecnomoderno*, el teatro estaba mucho más cerca del rito, en el que, de alguna manera, la comunidad volvía a encontrarse con sus propios valores, y también había un encuentro, una armonía nueva con la naturaleza. Había una serie de valores en el teatro, que no solamente eran sagrados o religiosos, sino también de otra índole, por ejemplo social. La manifestación teatral estaba más cerca del rito y no estaban separados de ninguna manera el canto, la danza, lo musical y lo teatral: estaban unidos. Desde hace unos cincuenta años, y en eso coinciden innovadores teatrales de este siglo, como Grotowski, Artaud, Peter Brook y Barba, se ha iniciado una búsqueda para reencontrar ese rito.

En el mundo contemporáneo, en la vida moderna ya no hay rito: no hay ritos al nacimiento, no hay ritos relacionados con el amor, y todo se ha vuelto iglesias, convenciones, y en el arte pasa lo mismo. Incluso podemos presenciar obras de indiscutible calidad, pero en las que no se celebra el rito. No hay una catarsis o no hay un reconocimiento de la comunidad en su expresión. Sin embargo, se siente una necesidad muy fuerte de volver a ese rito. En el género del teatro infantil, los músicos están coincidiendo en esta búsqueda, la que también se ve en otros grupos, por ejemplo de rock, que están trabajando acciones teatrales o coreográficas. Inclusive en la ópera, género antiguo que, ya en sí, tiene el rito de conjugar todas las artes, se le está dando mayor énfasis a lo escénico. Recientemente Peter Brook, en el montaje de la ópera *Carmen*, puso a los cantantes a trabajar su cuerpo, a desbloquear sus emociones... se logró un resultado maravilloso. Siento que esta conjugación de expresiones es algo que está pasando en todo el mundo.

pos, y estamos hablando de Pepe Frank, los hermanos Rincón, Gabriela Huesca, Cántaro, Jorge Luján, Musicante y el Trío Rincón, está la mano de un director de escena y, en ocasiones, de un coreógrafo. Las dificultades para montar un espectáculo interdisciplinario de esta naturaleza son muchas y la más frecuente de ellas, como es de imaginarse, es la económica.

Con miras a ilustrar esta búsqueda mencio-

LOS NÚMEROS

Letra: Gilda Rincón
 Música: Valentín Rincón
 Arreglo para piano: Andrés Rincón

The musical score is written for piano and features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The time signature is 3/4. The lyrics are in Spanish and describe counting from one to seven.

System 1: The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand plays a series of chords: G3-B2, A2-C3, B2-D3, and C3-E2.

System 2: The melody continues with a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The left hand plays chords: D3-F2, E2-G2, F2-A2, and E2-G2. The lyrics "Soy u- no cuan-does-toy" are written below the staff.

System 3: The melody continues with a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The left hand plays chords: D3-F2, E2-G2, F2-A2, and E2-G2. The lyrics "so- lo y dos si tues-tas con- mi- go so- mos tres si so-mos dos y" are written below the staff.

System 4: The melody continues with a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The left hand plays chords: D3-F2, E2-G2, F2-A2, and E2-G2. The lyrics "vie-neal- gun o- troa- mi-go cua- tro las pa- tas del pe-rro cin-" are written below the staff.

System 5: The melody continues with a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The left hand plays chords: D3-F2, E2-G2, F2-A2, and E2-G2. The lyrics "co de-dos de mi ma-no y seis los a-ños que ten-go y sie-te los de mi her-" are written below the staff.

En cuanto a elementos tales como canciones, hilo argumental, actuación, coreografía, etc., en la reciente obra que tú diriges, ¿cuál tiene más peso?

Intenté encontrar un equilibrio entre lo teatral y lo musical. Esa búsqueda implicó todo el tiempo una lucha. Yo estaba muy contenta porque sentía que había logrado algo en lo teatral, pero mi hermano —el director musical— sentía, por ejemplo, que se había perdido algo muy importante en cuanto a lo musical. Hubo un cierto “forcejeo” porque es difícil codirigir, pero fue positivo.

¿Qué problemas o “retos” enfrentaste?

Aparte de esa mencionada búsqueda de equilibrio entre lo musical y lo extramusical, deseaba que fuese un trabajo en donde cada uno de los participantes, tanto actores como músicos, se involucrara de una manera profunda y no como una chamba. Yo tengo solamente experiencia de trabajo de *grupo*, donde entrenábamos de seis a ocho horas diarias, donde teníamos una terapeuta que trabajaba sicología profunda con el grupo para que no se desviara de la tarea, la cual implicaba una autodisciplina, una entrega, una autogestión, una lucha muy fuerte... en fin, una utopía. El *elenco* es otra cosa: en él, la gente necesita saber en cuántos meses se estrena la obra. No puede estar dando mañanas, porque necesita trabajar, y ésta es la realidad cruda. Es muy dura la relación entre la utopía y la realidad y, al tener que partir de la realidad más concretamente, surgía para mí el problema ético en relación con el trabajo. El día del estreno, a pesar de haber sido muy emocionante la respuesta cálida del público, yo, en cierta forma, sentía que no había terminado mi trabajo, que habíamos estrenado antes de tiempo y sufrí por ello. Hubo sentimientos ambivalentes. Faltaban ensayos generales, trabajo rítmico, editar, etc. La obra era como una escultura de mármol que no ha sido totalmente pulida. Sin embargo, esto es lo que se usa en México.

¿Piensas que el trabajo de los que hacemos canciones para niños y espectáculos está marginado?

Sí, yo creo que está muy marginado. Pero yo creo que también se da la automarginación.

Cuando la “realidad”, ésa, de la que hablábamos, hace que tu capacidad de trabajo sea muy poca; si piensas que ya pasó la época en que te tenías que preparar, etc., etc., y que porque tienes que trabajar para vivir, tu proyecto no te lo vives como un imposible, como una utopía, como una profesión romántica, cuando la “realidad” te hace esto, te lleva inevitablemente a que la calidad de tu trabajo no sea excelente. Todo lo que uno busca como expresión no entra dentro del código de lo comercial y de lo que espera esta sociedad actualmente. Yo digo que actualmente, el mundo de la cultura, por llamarle así, se divide en dos: el arte y la moda. La mayoría es moda. Pero el hecho es que uno, muchas veces se automargina en nombre de la “realidad”, porque si fuéramos más osados con la realidad, y conquistáramos más calidad, cada vez más calidad en nuestro trabajo, aunque no sea la estética que busca Televisa y el mercado del arte, tú te vas imponiendo, porque nadie puede negar tu calidad y eso, yo creo que es el único camino para lograr romper con la automarginación. De otra manera, se da como un círculo vicioso y, a lo mejor, nunca lo logras. Ya lo sabemos: grandes artistas nunca supieron que después se iban a vender sus cuadros en lo que se venden. A lo mejor nunca lo logras, pero tener esa convicción de que posiblemente tengo que vivir de hacer pasteles o qué se yo, pero poder profesar mi trabajo. Precisamente ser profesional no es ganar dinero, vivir de mi trabajo artístico, sino profesar, de ahí viene la palabra. Yo preferiría dejar el teatro, que renunciar a esa convicción y vivir de mi teatro. Pero esa ya es una opción muy personal. Hay quien puede combinar las dos cosas y yo me sorprendo mucho. Para mí, sería muy difícil y no podría seguir haciendo un proyecto íntimamente satisfactorio. Pero las personas que colaboran y tú, necesitan vivir de algo. ¡Es una dialéctica difícil!

Además de ser un romántico por apostar a favor de la calidad y profundidad en lo que uno hace, también tiene uno que ser un estratega, un guerrero, y, a veces pasa que no sabemos serlo. Yo creo que todavía no lo hemos aprendido. Por eso todavía es muy marginal nuestro trabajo.

Cantar, tocar y jugar. Los cantautores de música infantil en México

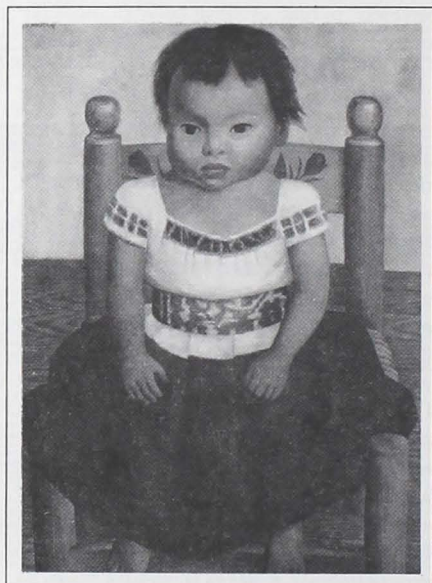
Cuando se habla de música infantil se alude, frecuentemente, a producciones diversas, a creaciones diferentes en su carácter, género musical y objetivos. Bajo esta denominación se incluyen indistintamente la lírica infantil tradicional, la música que habitualmente hacen los niños en talleres y cursos de iniciación musical y la creación de compositores y cantautores profesionales.

¿Qué es la música para niños? ¿Cuáles son sus características? ¿Por qué medios los niños conocen, escuchan y participan de la música que fue compuesta para ellos? ¿Qué niños escuchan música para niños? ¿Cómo recibe esta música el público infantil?

Una respuesta global requiere que la investigación, desde distintas disciplinas, abarque un proceso que incluye la música misma, los músicos, los medios a través de los cuales esta producción se difunde y las formas en que los niños se apropian de propuestas diferentes, a veces opuestas.

La investigación sobre *La producción de música infantil* que se desarrolla en el CENIDIM, aborda algunos de estos elementos: la obra de cantautores mexicanos registrada en discos, cassettes y discos compactos y, a través de entrevistas, el conjunto de ideas, valoraciones y concepciones de estos músicos sobre la canción para niños, la iniciación y la educación musicales, el desarrollo de su obra, la difusión a través de los medios masivos de comunicación, así como observaciones sobre su trabajo docente y sus espectáculos.

A una primera recopilación de grabaciones y partituras siguió el análisis del material con la intención de caracterizar el conjunto y señalar



Modesta, óleo de Diego Rivera

matices en la música y en la letra de las canciones.

Las entrevistas se efectuaron a lo largo de año y medio, basadas en un guión que constituyó una guía para el diálogo con los compositores y un instrumento para estructurar contenidos. Los cantautores entrevistados fueron Ezequiel de la Parra, José Frank, Gabriela Huesca, Alberto Lozano, Valentín y Andrés Rincón de los Hermanos Rincón, Margarita Robleda, Kitzia Weiss y el grupo Cántaro. Que sean estos compositores los entrevistados –en una primera etapa– se justifica por diversas razones. La más importante para el interés de la investigación es el tipo de trabajo que han desarrollado. Con estudios y trayectorias diferentes su labor tiene ciertas características comunes. Una de ellas es

ubicar la creación de música para niños en un conjunto de actividades cuyo objetivo es sensibilizar y promover la participación, considerando los intereses infantiles como eje de sus propuestas.

Todos ellos han realizado o realizan una tarea educativa en talleres, escuelas y otras instituciones, en donde tienen contacto con niños de diversos sectores sociales. Integran en sus creaciones distintos lenguajes artísticos, convencidos de que así se enriquecen las posibilidades de comprensión, participación, expresión y goce tanto en los espectáculos como en el taller y el salón de clase. Sin embargo, aunque parezca contradictorio, los une la preocupación por alejarse de los parámetros escolares formales para poder ofrecer a los niños posibilidades de juego, placer y humor. Los temas y las situaciones más conflictivos son tratados en las canciones con ternura, humor e ironía, conformando mensajes que se oponen a la solemnidad de las relaciones habituales en los ámbitos del aprendizaje escolar y familiar.

La información que surge de las entrevistas también ofrece datos que permiten una mirada histórica sobre los últimos 20 años de la producción de música para niños en México.

La entrevista realizada a Kitzia Weiss, que se presenta a continuación, es una muestra del trabajo que se ha venido realizando. A lo largo de quince años Kitzia se ha dedicado a la educación a través del arte, creando proyectos de capacitación para maestros, espectáculos con y para niños en teatro, radio y televisión y por supuesto a la composición de música para niños. Realizó sus estudios musicales con maestros particulares e ingresó luego al Conservatorio Nacional de Música, donde estudió piano y composición, especializándose luego en pedagogía musical. También estudio pedagogía en la Asociación Montessori Internacional. Desde 1977 se dedica a la composición e interpretación de su música. Parte de su obra está editada en el libro *Música mexicana de hoy para niños de hoy*, volumen I, Colección Caracoleando Música, de la editorial Naroga.

El diálogo es producto de varias sesiones de trabajo grabadas en cassettes. Esta versión resulta después de haber transcrito, corregido, ordenado y editado los contenidos de la grabación, recogidos en distintos momentos: desde fines de 1989 hasta principios de 1991.

JULIO GULLCO.- *¿Cómo definirías tu trabajo?*

KITZIA WEISS.- Mi trabajo consiste en la composición e interpretación de canciones y piezas instrumentales para niños. A través de las presentaciones musicales en diversos foros y de los discos que he realizado es como doy a conocer mi material. En tanto que género musical podría definirse "Nueva Canción Infantil" o "Canto Nuevo Infantil" o simplemente "Música Infantil".

¿Cuándo y cómo nace el interés por la canción para niños?

Motivada por mi hijo recién nacido; en el salón de música dirigido por el Maestro Mario Stern, músico, compositor reconocido por varias de sus obras sinfónicas ya interpretadas. Fue en 1975, año en el que comencé a componer canciones para niños.

¿Cómo se desarrolló tu trabajo como intérprete?

En 1977 comencé a dar funciones para niños. Al año siguiente formamos el Grupo "Coquí: Kitzia, Yma y Rosi". Éramos compañeras del Centro de Estudios Montessori. Por gusto, afinidad y motivaciones comunes nos planteamos crear el grupo. Trabajamos entre 1978 y 1980. Paralelamente dirigía el Coro Pakal, formado por quince niños con edades desde los tres hasta los trece años, que realizó presentaciones musicales en diversos foros y grabaciones de discos (1978-1982).

En 1980 invito a Gabriela Huesca a realizar una función. Desde ese momento decidimos seguir trabajando juntas. Se daba un buen acoplamiento y lo hacíamos con especial gusto. En un principio nos presentábamos con el Coro Pakal y después sólo como dúo. Así nace *Kitzia y Gabriela*.

En 1988 con Iker y Gabriela Luna hicimos un espectáculo que se llamó *Cajita de música*, pero sólo realizamos unas cuantas presentaciones. Iker tocaba guitarra acústica y eléctrica y Gabriela Luna las percusiones. Ahora trabajo con el grupo *Garabato*, formado por músicos y una actriz. Somos seis en total, cuatro músicos, la actriz y el encargado de la iluminación: Gabriel Soberanes, contrabajo; Alda Reuter, percusiones; Iker, guitarra y yo; María Eugenia Sánchez es la actriz y

Arturo López Miramontes se encarga de la iluminación.

¿Antes de formar el grupo o dedicarte a la canción para niños realizaste otras actividades artísticas u otro tipo de música?

Sí, la interpretación de música clásica, dando varios conciertos para piano y cantando en el coro del Conservatorio Nacional de Música. También me dediqué a la composición de piezas instrumentales para video.

¿Dónde y cuándo debutaste profesionalmente?

En mayo de 1978 en el Foro de Arte y Sociedad, A.C., colonia Prado Coyoacán, en el D.F.

¿Qué géneros musicales prefieres?

Me gustan muchos géneros musicales: música clásica, contemporánea, electrónica, jazz, rock, música de la nueva era, canto nuevo, entre otros.

Los cantautores de música infantil utilizan una gran variedad de géneros musicales, pasando de la rumba al rock, de la balada a la ronda infantil. ¿A qué tipo de necesidades responde esta diversidad?

Esta variedad de géneros musicales está relacionada en parte con la letra de la canción, que te inspira a escoger algún género musical. También los géneros populares son muy ricos en su ritmo, en instrumentación, en la construcción de armonía y melodía; son muy vivos, alegres, invitan al niño a cantar y a bailar naturalmente.

¿Cómo nacen las canciones?

Ahora estoy componiendo una que se llama *Casimiro Casinada*, letra de Margarita Robleda. Casimiro Casinada es un juego de palabras y un personaje. Me pareció que le quedaría un ritmo afroantillano, salsa, un son cubano o algo así. Como es un juego de palabras hay versos que se cantan cómodamente y otras líneas de la poesía son trabalenguas. Entonces busco que en esta pieza haya un juego, un reto: cantarla rapidísi-



El titiritero, grabado de José Guadalupe Posada

mo con palabras que te hacen tropezar, y que tengan su estribillo para que el público me pueda contestar. Al momento de concebir una pieza estoy pensando cómo puede participar el niño, qué le podría interesar tanto en un espectáculo como en el disco que pueda escuchar en casa.

Últimamente quiero que mis canciones sean más sencillas, más pegajosas porque a veces compongo piezas que no tienen repetición y al niño, quizá, le atraen menos. Mis canciones menos populares son las que tienen desarrollos musicales más amplios. Me gusta que haya la variedad musical que el poema requiera, pero me preocupo por integrar un estribillo que se esté repitiendo, intercalado entre las estrofas.

Hay una pieza en el disco *¡Viva la Música!*, "Sueño de nube", con letra de Gabriela Huesca que aparece de los dos lados; en uno como canción y en el otro en versión instrumental. La música de esa canción tiene ciertas características medievales: hay una guitarra acústica, un clavecín y empleo un modo griego, el dórico; la melodía va cambiando de tonalidad, regresa, pasa a otra escala de otro modo, regresa. La versión instrumental la incluimos para que se pudiera escuchar mejor la riqueza instrumental. Nunca pensamos que los niños la usarían como pista para cantarla sin las voces de Kitzia y Gabriela.

Otra composición la fui sintiendo un día que iba rumbo a mi casa; me surgieron las palabras, las fui apuntando y al llegar saqué la guitarra y la acabé simultáneamente con la música. En el lapso de dos o tres días afiné y perfeccioné

algunas cosas que no me habían gustado.

Hay otras letras que me gustan pero están pendientes, no acabo de sentir el género musical o la melodía.

En una de las últimas composiciones que hice fue surgiendo casi al mismo tiempo el arreglo. Se canta el primero de cuatro versos y viene una respuesta instrumental, se canta el segundo y así. El estribillo se repite cuatro veces, tiene como contestación instrumental una frase de cuatro compases. También son instrumentales la introducción y el final.

Otras canciones me habían quedado sin rumbo, la melodía seguía, seguía y seguía; tuve que recortarlas para que no fueran tan amplias. Sin embargo, siempre busco que melodía y armonía enriquezcan el color y la sensación sonora.

Ahora estoy componiendo para instrumentos de aliento. La pieza es para flauta, clarinete, oboe, corno francés y fagot. Escogí estos instrumentos porque se están quedando atrás. Los electrónicos son los que están teniendo más presencia en la música. Por eso quiero desarrollar instrumentos que me parece que se están perdiendo y recrear cierta personalidad con cada uno, para que pueda imaginar y sentir que algo diferente está pasando.

Estas composiciones no están pensadas para niños; las podré usar y de hecho he usado otras de ese tipo en presentaciones para niños. A veces me dicen que si le quitáramos la letra a ciertas canciones serían piezas para todos, sin distinción de edad. Creo que a muchas de mis canciones lo que las hace características para niños son las letras más que la música.

Cuando compongo a veces pienso en una escala pentatónica. El rumbo que tome la escala va a ser siempre agradable, va a producir satisfacción. Otras veces pienso en una diatónica, si va a ser mayor o menor, en utilizar modos griegos para obtener otra variedad de escalas que puedan producir sensaciones de alegría, de misterio o misticismo. Si ya tengo decidida la escala o el modo, busco la riqueza armónica. Me gusta mucho utilizar la armonía contemporánea y la jazzística que emplea, digamos, acordes más compuestos y rumbos inesperados. Musicalmente siempre busco ese tipo de sorpresas.

¿Asignas alguna correspondencia entre personajes, historia contada, tema del texto y género musical utilizado?

Es variable. Puedo obtener el poema pero tardarme mucho en asimilarlo, en sentirlo, en creer en él. Habría que señalar que mi trabajo como cantautora es más musical que letrístico por lo que la mayoría de mis canciones tienen letra de otros colegas. Sea mío o no, primero tengo que creer en el texto. Luego aparece la necesidad de encontrar el género musical y las respuestas van apareciendo al experimentar con el mismo poema. Hubo ocasiones en que premeditadamente quise desarrollar cierto género musical pero el ritmo de la poesía no encajaba con el musical y no hubo más que seguir experimentando. Por ejemplo, la última composición que realicé quería que fuera en ritmo de *reggae*. El poema no habla de la liberación de los negros en Jamaica, pero se refiere a la búsqueda, a una ilusión que a veces se nos va, se nos pierde y no logramos encontrarla, pero el deseo persiste. Como dije, la experimente como *reggae*... pero no; luego como vals, balada, swing y al final de cuentas quedó con un ritmo de 6/8 alternado con 3/4. Es como un huapango mexicano, una pieza alegre. Además ajusté la letra a las necesidades musicales porque los versos no tenían una medida exacta, una línea era más larga que la otra.

Me preocupo por no romper la rima, si existe; pero cuando es necesario ajusto los tiempos del poema a los de la música.

¿Has variado la temática de tus canciones? ¿En qué sentido? ¿Haces alguna diferencia de etapas o momentos en el conjunto de tu producción musical?

En un principio era muy estricta: empleaba elementos de la realidad, para ofrecerle al niño herramientas con las cuales formar esa realidad. En una segunda etapa me ha interesado más usar elementos de fantasía, del género del absurdo o simplemente juegos de palabras.

¿Qué otras diferencias puedes establecer en el conjunto de las canciones que has compuesto?

Por estar dirigidas a niños de distintas edades, los objetivos y finalidades son distintos. Algunas son para participar, otras para escuchar e imaginar, para crear juegos y cantar y así despertar la expresividad, otras para que el niño descubra algo sobre algún tema, algún instrumento

musical. También están las canciones o rúbricas de diversos programas. Son muchos los objetivos planteados, pues son muchos los intereses de los niños, porque están aprendiendo y quieren saberlo todo.

¿Qué compositores, poetas o escritores han influido en tu creación?

Existe cierta influencia de compositores como: Mozart, Orff, Prokofiev, Chaikovsky, Händel, Haydn, Bach, Debussy, del género popular como Cri-Cri, María Elena Walsh, Vinicius de Moraes, Gilberto Gil, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés. También la música folklórica mexicana y el jazz.

Para componer ¿piensas en algún tipo de niño? ¿O en algún niño en particular?

Pocas veces. Por lo regular pienso en "el niño" curioso, juguetón, travieso, al que le gusta cantar, bailar y tocar, recibo una gran influencia de los niños en el trabajo que desarrollo con ellos en un taller artístico multidisciplinario. Pienso en el niño para que se enriquezca musicalmente, para que pueda hacer suya la canción. Pero al final de cuentas el resultado es variable, los niños aceptan bien una variedad muy grande de composiciones. No hay que olvidar que al componer busco mi propia expresión. Aunque tenga algunas cosas de niña ya no lo soy. Así como hago piezas instrumentales en las que busco un timbre que pueda llamar la atención a los niños, hay otras que son unos enredos musicales y digo ojalá les guste. Pero crear esos enredos me produce satisfacción.

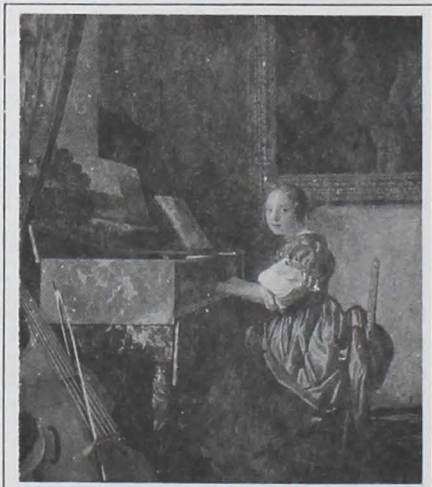
¿Qué recuerdos musicales tienes de tu infancia?

Entre los recuerdos que tengo hay uno muy bonito, muy sorpresivo: a los dos años, casi, casi primero canté *La cama de piedra* que me enseñó mi hermana mayor y luego hablé. Tengo las grabaciones de aquella época. También recuerdo las canciones del Tío Herminio que salía en televisión. Había otras de las Hermanas Águila que cantaban *Un telegrama*. Mucha música mexicana, canciones rancheras que se escuchaban en mi casa muy seguido. A los diez años me sabía todas las canciones de los Beatles. A mi mamá le gustaban Chopin, Schubert, Mozart y Haydn.

Afortunadamente pude escuchar una gran variedad de música. A los diez años empieza mi educación musical formal: leer música y tocar el piano. Mis primeras composiciones fueron a los once años; también las tengo grabadas en algunas cintas. Compuse once pequeñas piezas musicales y la doceava era de Chopin; de tanto escucharla cuando mi mamá estudiaba, la reproduje, la saqué de oído. Luego mi mamá me hizo saber que no era mía.

Mis primeros estudios fueron con maestros particulares. Se puede decir que mi debut fue a los doce años en la Sala Chopin, tocando pequeñas piezas de Debussy y Béla Bartók. De los diez a los trece años se me fue haciendo cada vez más pesado estudiar; ejercicios, arpeggios y escalas no son atractivos, te fastidian. A veces me ponía a tocar el piano llorando porque no quería.

A los catorce años me mandaron a estudiar a Estados Unidos. Estuve internada un año; allí, voluntariamente, pedí estudiar el piano, pero resultó que sabía más que la maestra. Entonces fui casi autodidacta. Me escogieron para tocar en la graduación de ese año. A mi regreso, ingresé al Conservatorio Nacional para iniciar formalmente mi carrera musical. Como tenía antecedentes hice el primero y segundo grados en un solo año. En el tercero gané una beca de Bellas Artes. Seguí cursando regularmente la carrera, participé en el coro del Conservatorio, y así tuve la oportunidad de conocer escenarios como el Teatro de Bellas Artes, la sala Manuel



Joven sentada ante el virginal, de Johannes Vermeer

M. Ponce y otros como el Museo de San Carlos. Con el coro presentamos una gran variedad de obras. También me presenté en público como ejecutante de piano. Todo esto entre los catorce y los veinte años.

¿Qué es para ti la canción popular?

La canción popular es la que dice sobre el pueblo, que la hace suya. Su estructura musical es sencilla en armonía y melodía, su ritmo es variado, según la época y la región. Actualmente los medios masivos de difusión, radio y televisión, principalmente, hacen rápidamente populares las canciones. El objetivo es comercial y no artístico.

¿Qué lugar ocupa la música para niños dentro de la música popular?

La música para niños parece ser una cosa aparte. Cabe dentro de la música popular y hasta de la clásica y la contemporánea, sólo que ocupa un segundo lugar, es menos importante. Creo que muchos compositores no sienten orgullo de hacer música para niños; se subestima, se ve a un nivel menor. Me refiero a compositores que habitualmente no hacen este tipo de música. No todos, claro. Hubo y hay compositores que han compuesto música para niños, en distintos géneros, de gran calidad. Algunos de ellos son: Prokofiev, Brahms, Béla Bartók, Debussy, Mario Stern, Marcial Alejandro y Noel Nicola, entre otros.

¿Cómo definirías la canción para niños que compones? ¿En qué se diferencia de otros tipos de canciones?

La diferencia radica en su contenido y también en la forma: cuentos, juegos, historias de animales, de lugares, de personajes, el amor, la naturaleza, etc.

¿Cómo visualizas los cambios que se han dado en las temáticas de la canción para niños en general?

Hay cambios en los temas de las canciones que corresponden a la misma evolución y exigencia del niño. La lírica infantil mexicana, las rondas y juegos, se están quedando en el pasado. Eran

juegos de vecindad, de provincia, de comunidades populares, de tradición oral. Pocos niños de hoy conocen y usan estos juegos. Cri-Cri fue otra época. Sus letras son muy fantásticas y su música muy variada. Él nace junto con la radio y se hace muy popular. Actualmente las composiciones infantiles llevan un contenido más realista, desarrollando cierta conciencia sobre la vida. Sus temas pueden ser muy imaginativos, pero no tan fantásticos. Ahora, a los niños les gusta cantar rock, jazz, que hable sobre lo que a ellos les gusta hacer o no les gusta hacer. Este tema es muy amplio. Me estoy refiriendo sólo a algunos aspectos de los últimos años y de lo que ha pasado en el D.F. Hoy en día existen muchos compositores de canciones infantiles que han grabado discos y realizan presentaciones partiendo de puntos de vista distintos sobre lo que es la música infantil. La radio y la televisión se han encargado de difundir toda esta variedad de música. Sería muy importante hacer un análisis de su contenido y del efecto que tiene sobre los niños.

¿Has trabajado otro tipo de música?

Sí, música instrumental para musicalizar videos y composiciones del género jazzístico.

¿Realizas trabajo docente?

Imparto talleres de arte multidisciplinarios (música, expresión corporal, gráfica) a niños de todas las edades y adultos: padres de familia, maestros de primaria, maestros de música, grupos de teatro, grupos de desarrollo humano. Los cursos los doy en instituciones, escuelas de música, primarias y escuelas de arte. En este año escolar 1990-91 trabajo, de manera regular, en Euterpe, A.C. Centro de Convivencia Musical.

¿En qué consiste el trabajo?

Actualmente estoy conduciendo dos grupos, uno con niños de seis años a ocho años y otro de nueve a once en talleres semanales. Trabajamos básicamente orquestación, una hora y media con cada grupo, una vez a la semana. Los objetivos del curso son formar coros y montar pequeñas piezas. Hacemos muchos ejercicios preparatorios para los montajes. Utilizamos instrumentos como el cajón peruano, el huéhuetl y los xilófonos que aprendí a usar en los cursos de

Micropauta que tomé con el maestro César Tort. Pongo canciones de Tort, del material de Orff para niños, de la lírica infantil mexicana y por supuesto canciones más. Trabajamos con toda la gama de percusiones menores y el instrumental de Orff. Intento que sea una clase multidisciplinaria, combinando el trabajo específicamente musical con expresión corporal para que el niño descubra su cuerpo y sea más expresivo. También hacemos instrumentos musicales, integrando así el trabajo manual. Los instrumentos se utilizan en clase y en los montajes de las piezas. Son muy sencillos; hacemos claves, cascabeles y sistros utilizando, a veces, materiales de desecho. Hemos puesto piezas utilizando la sonoridad del papel y de las canicas girando dentro de una olla o de un plato, como una de John Cage que alguna vez experimenté con Mario Lavista. Se trata de descubrir los diferentes timbres que pueden producir materiales que usamos cotidianamente.

Estos cursos se desarrollan paralelamente al año escolar. En el primer semestre, presentamos a los padres de los niños un avance del trabajo y cuando termina el año el resultado final.

También doy otros cursos que quizás me atraen un poco más. Son intensivos. Los vengo realizando en Erongarícuaro, Michoacán (a orillas del lago de Pátzcuaro). Forman parte de las actividades de los campamentos que desde hace trece años viene realizando Peter Smith. A él lo conocí en Montessori cuando estábamos haciendo la carrera de pedagogía, hace ya quince años. Pero recién hace tres tuve la oportunidad de trabajar con él. Es una actividad muy enriquecedora. Los niños que toman el taller escogen dentro de varias opciones. Trabajamos durante una semana de dos a tres horas por día. Al principio hacemos expresión corporal, luego empezamos a aprender canciones y practicamos ejercicios preparatorios para poder tocar el xilófono, el huéhuetl o el cajón peruano. Muchos de los niños no han tenido una relación con la música. Entonces hay que preparar todo; hay que adiestrar las manos para poder coordinar los movimientos. Al final de la semana presentamos el trabajo como evento especial dentro del campamento, se invita a campistas, maestros y a la gente del pueblo para que escuchen el resultado. Lo que se logra después de doce o trece horas de trabajo es increíble por el avance que se tiene en tan poquito tiempo. En los otros

cursos se avanza más lentamente.

El taller intensivo es mucho más estimulante. Presentamos canciones que ellos producen e interpretan y cuentos musicalizados que llevan efectos sonoros y banda rítmica. Otra actividad consiste en acompañar una pieza sinfónica grabada; encima de la música vamos tocando las claves, el triángulo y los platillos. Los niños se sienten parte de la orquesta; es muy emocionante. Escojo, principalmente, compositores rusos que tienen piezas energéticas, marchas con percusiones muy vitales. Como ya mencioné, los niños acompañan las piezas tocando percusiones, pero en algunos casos nos ponemos de acuerdo para que, además, se expresen por medio de un grito o una carcajada dejando fluir la emoción que sienten.

Estos talleres que inicialmente se hacían sólo en los veranos se están realizando también durante el año escolar. Se organizan para una escuela y van niños y maestros; forman parte de las actividades que ofrecen algunas escuelas del Distrito Federal. Los de verano son distintos porque van niños de diferentes escuelas de varios estados de la república. Se juntan chamacos de Ciudad Juárez, de Querétaro y del mismo pueblo de Erongarícuaro; estos últimos asisten becados al campamento. Inclusive llega a niños de Estados Unidos de Norteamérica.

Además de los talleres de música, teatro y pintura, los niños campistas aprenden con los pobladores cómo hacer dulces y panes, cómo se curan algunos animales; también participan en talleres de joyería y papelería. Es decir, participan de algunas actividades productivas del pueblo durante algunos días.

También doy talleres para adultos, uno enfocado a que padres de familia puedan relacionarse con los hijos a través del arte y tengan una mejor convivencia. Otros son para maestros de primaria que no tienen conocimientos musicales; el objetivo es mostrarles que, aunque es importante tener conocimientos musicales, con elementos muy sencillos podemos estar recreando la música en el salón. Si un maestro comienza el día con una actividad musical y luego realiza otras en medio y al final, los resultados serán muy distintos tanto en la integración del grupo como en la concentración. Es muy diferente a llegar, decir buenos días y "a lo que vamos".

Además imparto cursos diseñados específicamente para maestros de música que quieren



La tristeza del rey, de Henri Matisse

enseñar a niños.

¿Qué has aprendido de los niños? ¿Cómo se vierte este conocimiento en las canciones y en las presentaciones?

A ver la vida con mucho optimismo, a gozar cada momento, estar alerta, a llevar mi vida con mucha alegría; las canciones están basadas en las cosas en las que los niños se fijan y les interesan. El niño es movimiento y las canciones y presentaciones tienen esa característica para desarrollarlos y motivarlos.

¿Cómo integras la canción infantil en el trabajo docente?

La canción es la expresión del ser humano; en mis talleres es básico el canto. Bailamos, jugamos, tocamos instrumentos, dibujamos y expresamos corporalmente las canciones.

¿Cómo piensas que puede integrarse la canción infantil en la escuela, en el salón de clases, por niños y maestros?

A través de la música uno puede llegar al conocimiento del mundo y de uno mismo. La canción habla de todos los temas que se nos ocurran;

enseña, divierte, integra.

La música da equilibrio, satisfacción y alegría. Las actividades que mencioné antes podrían ser útiles en el salón de clases.

¿En qué tipo de lugares has realizado presentaciones?

En diversos teatros, salas de concierto, plazas, parques, foros al aire libre, foros cubiertos, museos, escuelas primarias, guarderías, estancias infantiles, secundarias, hospitales, convenciones, ferias, en las calles de barrios y colonias populares, festivales, fiestas particulares, en radio y televisión.

¿Quiénes te han contratado?

Instituciones del estado como ISSSTE, SEP, INBA, UNAM, SOCICULTUR, IMSS, delegaciones políticas del DDF, gobiernos de los estados, instituciones educativas del Estado y particulares, foros independientes, instituciones bancarias, teatros y salas de concierto.

¿Cómo estructuras las presentaciones en vivo?

Las presentaciones son dinámicas y participati-

vas. Hago el programa de acuerdo con el tipo de lugar. Poco a poco, a través de las canciones, voy involucrando al niño hasta terminar todos juntos la presentación.

Actualmente presento tres espectáculos distintos que varían en función de la edad de los niños. Uno como solista, otro con el grupo Garabato y un tercero, que es el menos frecuente, con un grupo de niños formando parte del elenco. En 1990, cuando estuvimos en el Teatro de la Ciudad, integramos seis niños que formaban un coro y estaban a cargo de ciertas coreografías. Son niños de ocho a once años que invito en ocasiones especiales y están participando en los talleres que conduzco como parte de mi trabajo docente.

Como solista toco diversos instrumentos musicales para interpretar canciones en las que el niño está participando constantemente. Entre los instrumentos que toco está el teclado electrónico, que he incorporado a partir de 1988. Este instrumento tiene la ventaja de producir una gran variedad de timbres y además puede sonar solo; me ayuda a enriquecer los acompañamientos de las canciones. También utilizo la guitarra, el banjo o el tiple colombiano y la flauta dulce, el saxofón o el clarinete. El objetivo es enriquecer al niño auditiva y visualmente, que pueda oír y ver el instrumento musical. A pesar de las posibilidades que ofrece el teclado al producir timbres de diferentes instrumentos,

suenan muy "electrónicos". Por eso sigo utilizando también los instrumentos que menciono, para que se pueda identificar el timbre original con el objeto que lo produce.

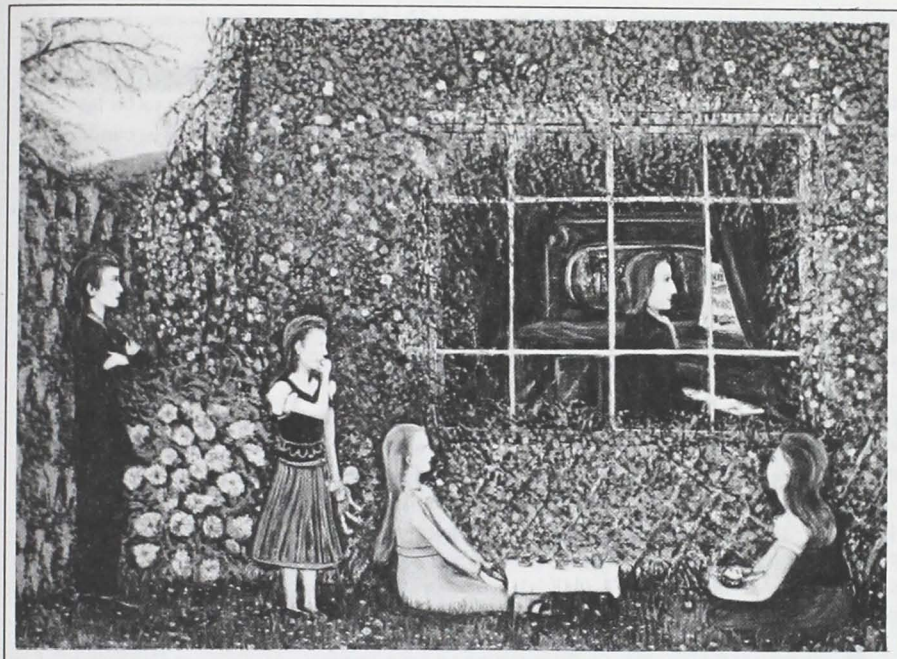
Los niños participan de distintas maneras. Algunos suben al escenario; llego a tener hasta diez conmigo. Se integran tocando los llamados instrumentos didácticos: el metalófono, con alturas definidas para dar melodía y armonía, y otros de altura indefinida como el pandero, las claves y otras percusiones menores. También bailan conmigo.

En algunas canciones los niños se caracterizan con objetos de utilería —que traemos ex profeso— para representar algún personaje que puede ser un títere, una negrita. Obviamente nada de esto está preparado previamente, puesto que son niños del público. La misma canción y las indicaciones que doy marcan la pauta para actuar. Los otros niños participan desde su butaca haciendo percusiones corporales (con las manos, produciendo sonidos con la boca) y cantando. Así es la participación que promuevo en mis espectáculos como solista.

En el espectáculo que hago con el grupo Garabato la iluminación es muy importante, es un personaje más. Hay escenas en las que utilizamos luz negra para crear un ambiente especial que resulta muy mágico. Por ejemplo, para mostrar los instrumentos que estamos tocando, por efecto de esta luz, desaparece nuestra imagen, pero como nos caracterizamos con materiales fosforescentes y con guantes blancos se ven las manos blancas que están tocando y la clave de sol. Un personaje, representado por nuestra actriz, es el único que habla; dialoga con los distintos instrumentos que le responden musicalmente. La clave de sol interpreta sentimientos a través del teclado que está triste y va cambiando de estado de ánimo durante el diálogo. Con diversos fragmentos musicales muestra la tristeza, el miedo, la alegría y el júbilo. La guitarra habla en distintos géneros musicales: *reggae*, rock y huapango. Se ven las manos blancas del guitarrista tocando una guitarra delineada con cinta fosforescente. Cuando el personaje se acerca a platicar con el contrabajo el objetivo es mostrar diferentes alturas: el bajo responde con notas altas y bajas. En otro momento, distintas percusiones producen sonidos y efectos sonoros; son "voces" que preguntan y contestan a nuestro personaje en un diálogo de la vida cotidiana.



La sirena, de una tabla de lotería de Alfredo Castañeda



Chopin, por Arthur Goulding

¿Qué respuestas has encontrado en los diversos medios donde te has presentado?

Varias. Existen instituciones y organizaciones con conocimiento del espectáculo y respeto hacia el niño, las condiciones son favorables tanto a nivel humano como técnico-administrativo; entonces los niños se divierten, participan, aprenden, se concentran y se expresan. Ellos son importantes y están contentos. En otras, las condiciones son desfavorables. Los niños son maltratados. Además, en muchos casos están desnutridos y abandonados. No tienen fuerza y participan muy poco, son tímidos, no se atreven, les da miedo expresarse. Son muy notorias y extremas las clases sociales en este país.

¿Cómo ha sido tu relación artística profesional con los medios de difusión masiva?

He participado en la conducción y guión en programas infantiles para radio como: *Para ti*, de Kitzia y Gabriela, en Radio Infantil y en la musicalización y actuación de *Pipis y Gañas* en Radio Educación. Para la televisión en varios programas: *Naranja Dulce*, *Parabajitos*, *Cuéntamelo en colores*, *Carrusel*, *Tiempo de niños*,

Recreo. En la prensa a través de entrevistas, dando a conocer los espectáculos y los discos, especialmente en el momento de los estrenos.

¿Y con las disqueras?

He grabado tres discos: *Coquí te saluda* en Discos América (pero ya lo congelaron). *Para Ti, canciones para niños* de Kitzia y Gabriela con Discos Pueblo y *Viva la Música* con Discos Pentagrama.

Prefiero grabar con disqueras como las dos últimas, porque el trato es personal y me dan toda la libertad de hacer el disco como yo quiero.

¿Qué medios de difusión masiva han tenido mayor interés por tu trabajo?

La radio, por la música, y la televisión, como personaje.

¿En qué situación o circunstancia te has sentido contrariada en tu trabajo?

Cuando me he presentado en las Casas Hogar, donde los niños son brutalmente maltratados, golpeados y humillados; es mi peor experiencia.

¿Qué situaciones o personas han sido estimulantes?

Principalmente los niños, por sus comentarios y afecto, padres o maestros que hacen comentarios favorables sobre la música que hago, los dibujos de los niños y las cartas que he recibido, los reconocimientos de instituciones. Además, el estímulo de mi propia familia y de los amigos en general. Es muy estimulante escuchar mi música en diversos programas de radio o televisión, como rúbricas de programas, de la agrupación AMEXCAMI (Agrupación Mexicana de Cantautores de Música Infantil).

¿Se puede vivir exclusivamente de las actividades profesionales como cantautor de música para niños?

Sí, pero por épocas, según el momento del sexenio y el presupuesto para la cultura. También depende de trabajar como solista o en grupo. Generalmente me ayudó con los talleres.

¿Qué otras actividades desarrollas además de la que nos ocupa ahora?

Estoy estudiando armonía, saxofón, teclado, danza. También participo en un taller de improvisación, en un grupo de rock como tecladista, compongo música de jazz y para mis talleres. Además tomo cursos de sensibilización artística.

¿Has trabajado profesionalmente en otro país?

Sí, en Cuba, cuando formábamos el dúo Kitzia y Gabriela. Dimos funciones para todas las edades: bebés, niños de primaria y secundaria y adultos. La organización fue excelente y hubo un gran interés de los niños, les gustó mucho. Fue una experiencia estimulante a nivel humano y artístico.

¿Cómo visualizas la organización de los cantautores de música infantil, en cuanto a los intereses gremiales?

La formación de AMEXCAMI ha sido muy enriquecedora; nos ha favorecido en todos los niveles. Tenemos ahora más trabajo, más reconocimiento, mejores honorarios, más interés en mejorarnos, más motivación para trabajar, para crear; es más divertido.

¿Cuáles son tus proyectos inmediatos y mediatos o, lo que es lo mismo, tus fantasías y locuras?

Hacer otro disco de canciones infantiles, y otro con música instrumental para niños. Estrenar el nuevo espectáculo plástico-musical en grupo, crear música para obras de teatro. También hacer un disco de AMEXCAMI y un espectáculo en conjunto.

Documentos



José Mariano Elízaga, niño prodigio*

Valladolid, octubre 2.- De pocos días al de la fecha se ha descubierto en esta Capital un Niño cuya organización de oído y fantasía para las consonancias y modulaciones musicales puede sin hipérbole llamarse monstruosa: llegará a la edad de 6 años a fines de éste presente mes; su estatura no excede de vara y quarta y a esta proporción todos los miembros de su cuerpecito. El casual concurso de un Discípulo de su propio Padre en la facultad de Músico lo hizo arrimarse acaso como por travesura al teclado del Clave o Manucordio: conducido de aquí por la fuerza del genio y de la naturaleza, se hizo naturalmente Discípulo de su propio padre, o más bien de la Naturaleza misma, ejercitando a hurtadillas muchas veces y otras con permiso y espanto de los suyos, la pequeñez de sus manitas en las graciosas convinaciones que buscaba y hallaba su música infantil.

En el breve discurso de seis meses que lleva en esta su profesión verdaderamente natural ha progresado hasta el grado que ya se ve: toca quantos sonos oye, aprendiéndolos y sacándolos por su propio numen, no como debía esperarse, con una sola mano, sino con las dos, con sus respectivos baxos y supliendo a la pequeñez de sus deditos con lo agraciado de su agilidad para el lleno aún de las octavas. Executa con perfección todas las ocho entonaciones vistiéndolas y adornándolas con caprichos dulces y graciosos. Se le ha visto así mismo transportar por el signo que a él le ocurre, los sonos que ya sabe hallando y executando a consecuencia las consonancias respectivas que saben los Profesores del arte y él executa con naturaleza. En las varias Sonatas, Minuetes, Marchas y otros sonecillos que toca, son muy pocos y a la verdad

solo sensibles a los Facultativos los yerros del compás, y quando se extravía notablemente, él mismo encargándose de su yerro o pasa adelante con el más gracioso disimulo para corregirse en la repetición o retrocede hasta aquella parte del compás o cláusula que debe reformar. Los que han sido espectadores en estos lances, han tenido más que admirar en estos sus pocos yerros, pues en ellos se hacen sin duda más admirables los fondos de su comprehensión y de la naturaleza de su música. El discípulo de su padre, que ha sido la ocasión de ese descubrimiento y que hacía al mismo tiempo en la casa de nuestro niño el oficio de Ayo, ha logrado en su cliente el más fiel apuntador de sus lecciones, pues muchas veces sentándolo sobre los muslos y manejando el teclado con su niño delante, recorre por la execución natural de éste, las reglas que le ministra el arte, siendo no pocas veces reprehendido de su rudeza y traído a la exactitud de las reglas mismas por el que con voces casi balbucientes le lleva la mano a la postura que debe formar la consonancia.

Estas prendas extraordinarias que pueden colocar a este niño en un asiento preeminente en el sublime Arte de la Música, no ceden en nada a las otras qualidades que hacen amables a los hombres. Su figura es agraciada más que regularmente: su índole accesible a todos con las graciosas muestras del cariño pueril que hasta ahora ha logrado en quantos lo han visto, la más afectuosa correspondencia; jamás se niega a quanto le dicen, especialmente en su profesión y esta docilidad genial hace mucho más amable las gracias de su ingenio. Las travesuras de su edad suelen tener por teatro el teclado y las cuerdas, buscando consonancia y sacando los sonos que ha oído o perfeccionando aún por otros términos de los más difíciles los que ya sabe. En lo privado de su casa no desembuelve tanto la enérgia de sus talentos músicos como en los lances que le presentan espectadores que lo

* Gaceta de México, martes 30 de octubre de 1792. Aunque fechado el 2 de octubre, el autor de este reporte debió principiar su redacción a mediados del mes anterior, ya que Elízaga nació el 27 de septiembre.

admiran: en esos casos que han sido y aún son frecuentes, aseguran los suyos que parece multiplicarse su genio a proporción de lo más o menos respetable, de los que lo admiran. En esta prenda tan singular se extrae sin duda esta criatura del común torrente de los de su edad, de quienes sabemos que tanto más se sobrecojen del miedo y de la vergüenza quanto más se procura y se les insta para que se desennbuelvan en lo público sus habilidades domésticas. A esta misma gracia tan peregrina en nuestro Niño, podremos calificarla por el clamor de la Naturaleza que llama a gritos y exige como por derecho de los Profesores de esta facultad y aún de los solos protectores del Buen Gusto y de las Bellas Artes el amor y la protección patriótica que es acaso el único fomento a quien se debe la formación de los héroes en todas facultades. Si a nuestro músico infante se le proporcionara un asilo a este modo, es de creer [que] en su edad madura contaría nuestra Horquesta Americana con un Profesor tan completo, que acaso en el conjunto de las circunstancias tendrían que admirar todas las extrangeras, aún la celeberrima Italia. La puntual ejecución de una de las artes más difíciles en la tierna edad de seis años, la poca o casi ninguna disciplina para el uso en un cerebro tan tiernecito, la natural expedición en unos dedos tan pequeñitos que se pierden entre las teclas de un instrumento de no poca dificultad, y sobre todo, el genio de este Niño y la natural afición tan madura aún en su principio, no hay duda que presentan a la esperanza el blanco más abultado y la semilla más profunda que pueda llegar a desenvolverse con asombro.

Ultimamente, a los que pareciera exagerada esta noticia, que tomen para sí las que quisieren y para el efecto les abriremos este camino. El niño de que se ha hablado se llama Joseph Mariano Damián. Sus padres don José Ma. de Elízaga y Doña María de Luisa Prado. Viven en

la calle de Alcantarillas N° 51. Don Juan Joseph Echeverría, Organista de esta Santa Iglesia Cathedral, se ha constituido maestro gratuito del sobredicho niño que podemos llamar El Músico de la Naturaleza Americano-Española. Muchas personas de la primera representación, tanto eclesiásticas como seculares y así mismo el Sr. Intendente de esta Capital, han sido sus espectadores y admiradores. Por qualquiera de estos medios podrá el que dudare, asegurarse de lo cierto sobre lo que se ha relacionado.

Entre tanto, los físicos así como en otros lances ejercitan sus expeculaciones sobre la formación incidente de otra clase de monstruos o efectos que se salen de la esfera común de la Naturaleza, o por el principio de la fantasía, de los generantes o por el concurso preponderante de las moléculas orgánicas, o en una palabra, por uno de tantos caminos que ha abierto a la duda la hoz cortante de los controversistas: los Físicos, pues, tienen un campo amplísimo para discurrir sobre la estructura del cerebro de un infante que ya logra desde sus primeros destellos, toda la madurez necesaria para las funciones y combinaciones de un arte sin más reglas que la de su instinto natural.

Los músicos, así mismo, y aún los demás artistas liberales, pueden asegurarse en el caso presente de que las reglas todas de sus respectivas facultades no son otra cosa sino una puntual imitación de la Naturaleza o más bien una seria reflexión sobre lo que produce un cerebro humano bién organizado. Y en conclusión, a los filósofos juiciosos, que sin incurrir en la enorme nota de sistemáticos, contemplan y admiran a la Naturaleza en sus obras, se les presenta en nuestro músico infante, un objeto extraordinario que los conduce por el camino mismo de la Naturaleza al Autor Supremo que si es Grande en las cosas grandes, es Sublime en las pequeñas.

El baile de los niños

Melesio Morales



Tiempo moderado



The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, and a bass staff. The treble staff contains a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F#4, with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, and 2 indicated above. The bass staff contains a bass line with notes F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, and G3, with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, and 2 indicated below. The second system also consists of two staves. The treble staff continues the melody with notes E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, and E4, with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, and 2 indicated above. The bass staff continues the bass line with notes D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, and D2, with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, and 2 indicated below. The score is marked with a 'p' (piano) dynamic and a '4' time signature at the end.

[illegible]

5

DC.

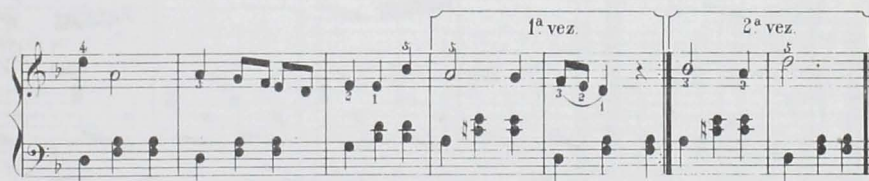
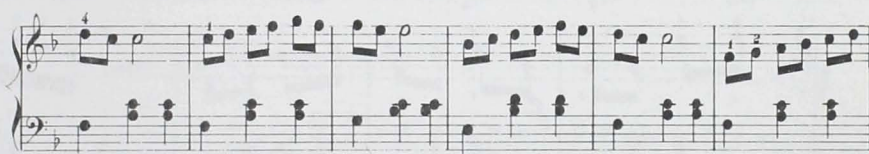
ENRIQUETA

MAZURKA

Moderato

p

f



CARLOTA

Polka.

Tiempo
de
Polka.

Con vivacidad

3 4

1 2 3 4 5

p

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is divided into four measures. The first measure has a treble staff with notes G4, F4, E4, D4 and a bass staff with notes G2, F2, E2, D2. The second measure has a treble staff with notes D4, C4, B3, A3 and a bass staff with notes G2, F2, E2, D2. The third measure has a treble staff with notes G4, F4, E4, D4 and a bass staff with notes G2, F2, E2, D2. The fourth measure has a treble staff with notes D4, C4, B3, A3 and a bass staff with notes G2, F2, E2, D2. The score is written in a simple, folk-like style.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with various ornaments (accents, mordents, grace notes) and fingerings (2, 4, 2, 4, 3, 4, 3, 2, 4, 3, 5). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including fingerings (1, 2, 1, 2). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into measures by a double bar line.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including fingerings 5, 4, 3, 2, 3, 1, 5. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords. The system concludes with two measures labeled 1ª and 2ª, indicating first and second endings.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with fingerings 4, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 1. The bass clef staff features chords with dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte). The system ends with two measures.

Third system of musical notation. The treble clef staff includes fingerings 1, 2, 3, 1, 4, 5, 4, 5, 4, 1. The bass clef staff has chords with a $\frac{1}{3}$ time signature. The system includes the instruction "FIN." and "con entusiasmo" (with enthusiasm). It concludes with two measures.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features fingerings 5, 1, 4, 3. The bass clef staff has chords with a $\frac{1}{2}$ time signature. The system includes two measures labeled 1ª and 2ª, indicating first and second endings.

D.C.

JULIO

VALS

Tiempo de Vals

con allegria

con gracia

1.^a vez.

2.^a vez.

brillante

The musical score for 'Julio Vals' is presented in four systems. The first system begins with the tempo marking 'Tiempo de Vals' and the mood 'con allegria'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The second system continues the piece. The third system features a section marked 'con gracia' and a repeat section with first and second endings. The fourth system concludes the piece with a 'brillante' section.

FIN.

p

f

p *sempre*

f

p

f

crescendo.

1.^a

2.^a

U.C. al 8.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'El baile de los niños'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The first system shows a melody in the treble and a bass accompaniment. The second system continues this. The third system begins with a double bar line and the word 'FIN.' in the bass staff, followed by a key signature change to two sharps (F# and C#) and a melody in the treble. The fourth system continues with various dynamics like *p*, *f*, and *p sempre*. The fifth system includes a *crescendo* marking, first and second endings (1.^a and 2.^a), and a final instruction 'U.C. al 8.'.

L U P E

MARCHA

The musical score for 'L U P E MARCHA' is written for piano in 2/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system ends with a repeat sign. The third system begins with a piano (*p*) dynamic. The fourth system concludes the piece. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and chords, along with fingerings and articulation marks.

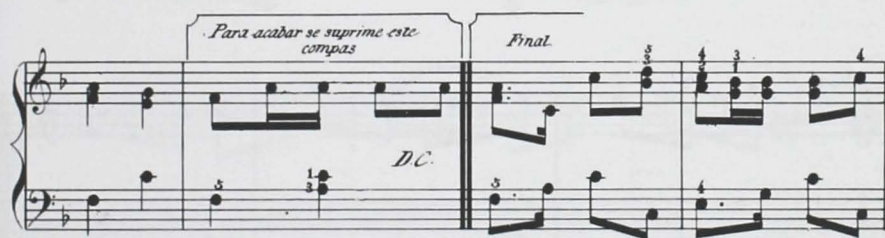


D.C.

MARIA

DANZA





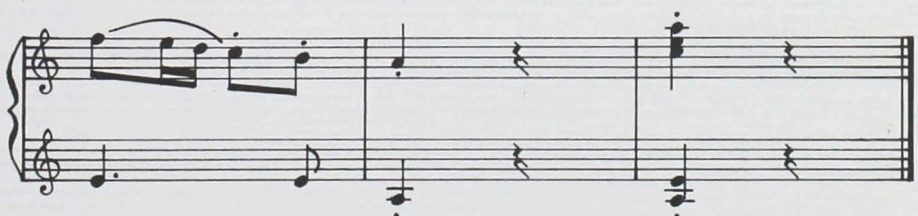
Danza del sarampión

Manuel M. Ponce
(a los nueve años)

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of two staves each. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, notes, rests, slurs, and triplets. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system introduces a triplet in the right hand. The third system continues the melodic development. The fourth system features a long slur in the right hand. The fifth system concludes with another triplet in the right hand. The overall style is characteristic of early 20th-century Mexican music.



rit.



Notas y reseñas



Conciertos en México y Zacatecas de los niños de ARTENE

El instituto ARTENE (Arte-niño-educación), fundado en 1975, es un centro de educación infantil de la ciudad de México cuyo programa de trabajo está basado en las ideas y conceptos de su fundador, César Tort. Este maestro y compositor poblano nacido en 1928, investigador de la UNAM y miembro del grupo de directores de la International Society for Music Education, se propone a través de ARTENE, lograr los siguientes objetivos: la musicalización de los niños entre dos y doce años de edad "como respuesta a las grandes necesidades actuales del desarrollo intrínsecamente humano del pequeño, y ayudar en la tarea de hacer del niño... un ser que quiera y conozca mejor a su propio país". Los alumnos del instituto tocan en grupos orquestales cuyos instrumentos han sido diseñados y adaptados especialmente para los niños tomando como base el instrumental folklórico y tradicional mexicano, como huehues, teponaztles o xilófonos y arpas diatónicas.

Por otra parte, las letras de las canciones usadas en los cursos pertenecen a la lírica popular mexicana. Las composiciones son del propio Tort o adaptaciones de la música folklórica especialmente diseñadas para la interpretación por los niños. El lector puede conocer los modos

de trabajo de Tort escuchando las grabaciones de La música y el niño, publicadas por Voz Viva de la UNAM en 1971, 1978 y 1987; o bien leer sus libros, como Educación musical en el jardín de niños (3a. ed., México, UNAM, 1984), y la serie sobre educación musical en la primaria, publicada por la UNAM de 1975 a 1988.

A continuación presentamos una reseña de una actividad representativa del Instituto: conciertos dados en la catedral de México y en el templo de San Agustín en Zacatecas.

Recientemente, grupos de los grados 5° y 6° y los coros A y B del instituto ARTENE ofrecieron dos conciertos extraordinarios en la Catedral Metropolitana y en la capital de Zacatecas. En ambos casos, la actuación de los maestros y los niños que los llevaron a cabo

puede considerarse como un auténtico éxito artístico.

El concierto de la Catedral tenía en principio sus grandes riesgos. Sus inmensas naves imposibilitan una buena audición por la falta de una acústica por lo menos decorosa para un concierto. No obstante, el buen desempeño de los niños y el control directivo de los maestros, hicieron de la audición un evento memorable.

Aparte de su calidad musical, que fue ampliamente premiada por los aplausos de un público bastante numeroso, se dio un hecho singular que fue señalado por un conjunto de padres franciscanos que escucharon la audición. Según la explicación de estos padres, existe un público ya habituado a escuchar conciertos en la Catedral (ellos se cuentan entre ese público), sin embargo,



Pareja jarocho, de México visto por sus niños

mucho les llamó la atención el acomodo (en el foro improvisado) de instrumentos autóctonos, de manera especial, el huéhuetl.

Al finalizar la audición, el parecer espontáneo de este grupo de franciscanos fue que les había impresionado vivamente el hecho de que la música hubiera sido interpretada por niños y que después de casi dos siglos hubiera vuelto a retumbar en las naves de la Catedral el sonoro timbre de los huéhuetls [sic] pues en los siglos XVII y XVIII en el ámbito de la Catedral —posiblemente en el atrio—, el eco del huéhuetl había llenado con frecuencia las naves de nuestra Catedral Mayor con los insólitos ritmos indígenas. El concierto de los niños repetía con el huéhuetl y el teponazcle [sic] el evento, con toda su carga de arrobos y misterio. Por esta razón, este hecho, según los franciscanos (que me consta estaban muy impresionados), era memorable, y debería destacarse tanto para el público como en la memoria de los conciertos de la Catedral.

En la capital de Zacatecas el Instituto programó tres eventos: una exposición, una conferencia y la audición de los niños. Todo esto se llevó a cabo en el templo del antiguo convento de San Agustín de Zacatecas.

La exposición, colocada al principio de la entrada al templo, mostró en forma clara y eficaz las características de los materiales didácticos y el instrumental musical que utiliza el Instituto en su programa educativo. Este trabajo sirvió de marco ideal para los siguientes eventos, pues tanto en la conferencia, dictada por César

Tort, como en el concierto, dirigido por las maestras Mireya López, Genoveva Tort y Verónica Tapia, existieron alusiones a los materiales que componían la exposición; ésta, primera en su género en la historia de ARTENE, fue ideada y llevada a la realidad por la maestra Silvia Domínguez.

La conferencia se llevó a cabo a las 12 horas del mismo día de la audición (miércoles 8 de julio). Debido al gran porcentaje de maestros que había en su público, el tema giró sobre la importancia de la educación musical en el mundo escolar. A esta disertación asistieron la esposa del gobernador de Zacatecas y un grupo de autoridades educativas estatales.

El concierto se inició a las 7 p.m. del día ya señalado con una amplia preparación tanto del equipo de ARTENE como del DIF estatal. Cabe aquí mencionar que la esposa del gobernador, la Sra. Victoria Velázquez de León brindó al grupo de niños una audición ese mismo día (5 p.m.) con la famosa Banda de Zacatecas la que interpretó, entre otras piezas, la marcha de *Zacatecas*.

Precedido por una amplia propaganda en la ciudad de Zacatecas y por las motivaciones logradas por la exposición y la conferencia ya mencionadas, el concierto de "Los Niños Músicos de ARTENE" tuvo un gran éxito entre el público zacatecano, el cual llenó literalmente la enorme nave de la Iglesia de San Agustín. El grupo de niños recibió al final de la audición obsequios de la Primera Dama del estado. El público no tuvo reservas en expresarse, considerando que lo que más le había gustado era

que los ejecutantes fuesen niños y que el concierto tuviera características tan vivamente nacionales. Posteriormente, numerosos profesores que asistieron al concierto, solicitaron a los maestros del Instituto ARTENE materiales didácticos y la posibilidad de cursos de capacitación con metodología del Instituto.

Aparte de la experiencia musical de los niños, es evidente que el viaje en grupo a la ciudad de Zacatecas les proporcionó vivencias de gran provecho. El necesario compañerismo de un viaje y las expectativas de una ciudad de provincia rica en cultura, se convierten en experiencias formativas que surten su benéfico efecto tanto en ese momento como en el futuro desarrollo de los niños.

En el ámbito rigurosamente educativo, estas presentaciones públicas son culminaciones de tareas de gran valor formativo. Sus corolarios confirman en los niños una amplia y temprana toma de conciencia respecto a lo que significa cultura musical, y una postura más exigente frente a su entorno sonoro. Así mismo, en el año y en los conciertos con los que los niños finalizan su programa de educación musical, se da con frecuencia un fenómeno singular: el descubrimiento de vocaciones musicales.

Agradecemos —y agradeceremos siempre— el apoyo que los padres de familia brindan a dichos eventos, ya que este apoyo es parte importante del esfuerzo total que realiza el Instituto para lograr la divulgación en la sociedad mexicana, de la importancia que tiene en su niñez la música como factor de educación.

Los niños y la música contemporánea

Durante el pasado festival World Music Days que se realizó en mayo de 1992 en Varsovia, Polonia, se llevó a cabo un evento que, por venir del país que provenía, no me sorprendió: un concurso de composición de mini-óperas para niños. Y digo que no me sorprendió porque Polonia se ha caracterizado por su interés de involucrar a los niños en la vida cultural de una manera activa y natural, que seguramente ha contribuido a mantener a Polonia entre los países más artísticos de Europa.

A Polonia se lo conoce como un país musical, pero también como un país de teatro; por lo que, nada más natural que pensar en el teatro musical y, por supuesto, en la ópera.

La idea de convocar a un concurso de mini-óperas para niños fue del Director Artístico del Festival: Tadeusz Wielecki, un joven y talentoso compositor y contrabajista que, además, tiene cinco hijos. Lo cual nos hace suponer que tenía algo en mente cuando propuso este proyecto que fue auspiciado por la Sección Polaca de la Sociedad Internacional para Música Contemporánea (simc) y el Centro Nacional de Arte para Jóvenes y Niños.

Las mini-óperas debían durar alrededor de 15 minutos, de tal suerte que las cinco ga-

nadoras entrarían dentro de un solo programa, como efectivamente ocurrió. En las bases no se especificaba si la obra tenía que ser para que los niños la escucharan (y la disfrutaran), si era un tema infantil o si los protagonistas debían ser los propios niños, por lo que el resultado final fue una mezcla de estas cosas.

Aparentemente, según una fuente del festival, la convocatoria no tuvo tantos adeptos como se esperaba, sin embargo tuvimos la oportunidad de escuchar las cinco mini-óperas que se eligieron.

La primera ópera fue *El señor elefante* del compositor polaco Jan Oleszowicz (1947), escrita sobre un libreto de Wanda Chotomska. Se trata de una típica ópera bufa con un prólogo y cinco escenas que llevan a un final feliz.

La segunda ópera, de Jacques Bank (1943) de Holanda con un libreto de Fer Bank, trata de un maestro de piano que quiere convencer a sus alumnos de que tienen que practicar muchísimo para dominar el instrumento, pero sus alumnitos prefieren jugar con sus muñecos. Cuando su desesperación (y virtuosismo) alcanza su clímax, se cambian los papeles y los alumnos son los que muestran al profesor que jugar con muñecos puede ser

más divertido que tocar el piano. Las partes de los niños son interpretadas por dos mimos. La economía de medios que es tan característica de las pequeñas óperas, se mantiene, en este caso, dentro de los límites que marca el material musical. Esta ópera puede definirse como una canción en unísono basada en seis notas únicamente.

La tercera mini-ópera fue la que realizaron los rusos Sergei Banevich (1941) y Dimitri Smirnov (1952) basada en la historia de Andersen *La niña de los cerillos*. Esta obra posee una implicación filosófica escondida en el cuento de hadas y en los motivos fantásticos. El alma de un niño es infinita y solitaria en un mundo lleno de indiferencia y desgracia y es la fantasía infantil el puente que puede llevarlas a un mundo de belleza y comprensión: la música de *La niña de los cerillos* continúa con la tradición de las óperas de Britten, Orff y Janacek. Los autores están convencidos de que el niño, como espectador, está preparado para sentir y percibir tanto el efecto dramático como el refinamiento del lenguaje musical ya que no está preconicionado por ninguna idea estética.

Gino Michelazzi, de Italia, es el autor de *Una pelea de gatos* que trata de un niño cuyo equipo de fútbol preferido se

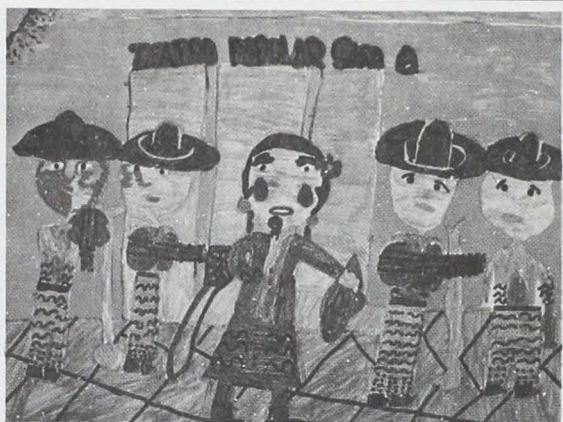
identifica con gatos blancos y los contrincantes con los negros. Los blancos representan lo Bueno mientras los negros lo Malo y, como en todas las historias de niños, termina con la victoria de lo Bueno.

La producción tomó en cuenta la simplicidad de la historia y el compositor trata de interpretar el mundo infantil de una manera tonal muy libre; utiliza temas lineales muy simples, esenciales en el lenguaje musical contemporáneo.

La promesa es la mini-ópera que escribió el compositor alemán Joschi Krüger (1956). Se trata de una ópera ecológica que muestra a los niños cómo, si ponemos de nuestra parte, este basurero que hemos hecho de la Tierra puede transformarse nuevamente en el paraíso que era, pero para eso, tenemos que hacer grandes esfuerzos.

Como ven, cada una de las óperas trata de cosas muy distintas y aborda el tema de los niños de muy distintas maneras, desde las directas y extremadamente simples, a otras mucho más sofisticadas. Sólo en una de estas óperas el personaje principal fue interpretado por un niño: *Pelea de gatos*; sin embargo el teatro estaba lleno de ellos y disfrutaron enormemente la función. Los cantantes, mimos, actores y bailarines hicieron un espléndido trabajo y la escenografía fue resuelta de una manera que, no por ser simple, fue menos efectiva. Cada ópera tenía un telón, o más que telón, una mampara que se doblaba en tres, como tróptico, y que daba a la vez movilidad y rapidez para cambiar de atmósfera.

En otro evento, dentro del



Cancionaria, de México visto por sus niños

mismo festival, hubo otro concierto dedicado a los niños, se trata de *Alice...ou la boîte à image* (Alicia o la linterna mágica) del francés Bernard Fort, para actriz y cinta. Es la historia del mundo de Alicia, lleno de sorpresas, locuras, humos y algo de ansiedad. La historia es un pretexto para que tanto los jóvenes como los adultos desarrollen la habilidad de escuchar música. La obra combina un texto al que le siguen secuencias paralelas a los seis lados de la caja mágica. A cada lado le corresponde una imagen o fenómeno: el verde es asociado con el canto; el azul con el mar; el amarillo, con los insectos; el rojo con las imágenes brillantes y hermosas; el plateado con el espacio y el dorado con la pura y asemántica música de las estrellas. Termina con una melodía de la cajita musical de Mozart: *Ah, vous dirai-je maman*.

En las notas al programa hay una cita de B. Fort: "Al joven Mozart le pregunta un adulto: '¿Cómo le haces para escribir toda esta música para piano?', a lo que Mozart contestó: 'Sólo encuentro los soni-

dos que se aman unos a otros'. En la acusmática hacemos lo mismo: sólo encontramos los sonidos que se aman unos a otros".

Esta obra cumple ampliamente con su cometido, ya que durante los 20 minutos que duró nos mantuvo en un grado extremo de atención y, aunque no había ninguna imagen visual, la sugerencia musical era tan fuerte que estoy segura que todos vimos el mundo mágico de Alicia.

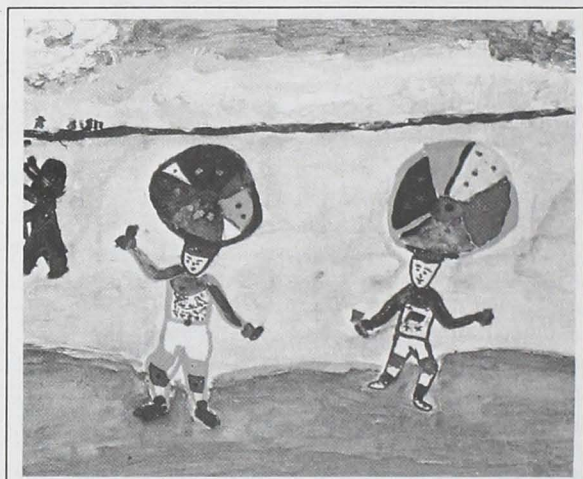
Sinceramente creo que hay que impulsar más este tipo de obras y hacer entender a los compositores de hoy que hacer música para niños no es hacer música de menor calidad, sobre todo si pensamos en lo exigentes que pueden llegar a ser. En nuestro país, en donde los niños están prácticamente abandonados, o por lo menos lo están en cuanto a la música contemporánea se refiere, no deberíamos olvidar que es desde la infancia que se forman los amantes del arte, de la música, y precisamente porque no tienen ningún prejuicio pueden integrarse al mundo musical que les pertenece.

La Orquesta Sinfónica Juvenil "Carlos Chávez"

Este año de 1992 la Sinfónica Juvenil "Carlos Chávez" ha consolidado su trayectoria como una agrupación musical abierta a la iniciación profesional de los jóvenes ejecutantes de concierto. A través de sus recitales muestra un avance evidente de su nivel de interpretación, desde que surgiera como una de las Orquestas y Coros Juveniles de México, un proyecto del Departamento del Distrito Federal que pretendía promover agrupaciones orquestales juveniles en casi todas las delegaciones del D.F., pero que sólo se ha consolidado en la "Carlos Chávez", bajo la batuta de Fernando Lozano.

La Sinfónica Juvenil es un proyecto atractivo, pues se propone capacitar desde muy temprana edad al ejecutante orquestal para que llegue a la edad madura con una sólida práctica de su oficio, entre los ensayos y las presentaciones públicas que van conformando lo que ha sido llamado un "curso-taller". Así, desde muy joven el atrilista se entrena en la ejecución de su instrumento, en la disciplina y el espíritu de grupo, así como en su desempeño escénico, pues debe perder el nerviosismo que provocan las presentaciones públicas.

Después de esta reciente temporada de la "Carlos Chá-



Danza de la pluma, de México visto por sus niños



Los viejitos, de México visto por sus niños

vez" en el Conservatorio Nacional, queda una sola observación por la cual surge una duda en los resultados del proyecto, y es la edad promedio de su elenco actual: más de veinte años, una edad a la que varios atrilistas ya se están desempeñando en orquestas profesio-

nales sin carácter de "juveniles". Habría que preguntarse si no hace falta una renovación de elementos que vuelva a dar cabida a una generación menor de edad, para que se mantenga vigente el proyecto que ha dado razón de ser a la Sinfónica Juvenil "Carlos Chávez".

La cajita de Musicante

Desde noviembre de 1991 y durante todo 1992 el grupo Musicante ha presentado su espectáculo *La cajita de Musicante*, escrito por Guillermo Diego y Norma Chargoy, y dirigido en escena por Mauro Mendoza; un espectáculo de carácter didáctico que ha sido llevado por diversos escenarios de la ciudad de México, así como por ciudades como San Luis Potosí.

El argumento, en líneas generales, cuenta la historia de dos niños, Diego y Ximena, quienes al abrir una caja mágica entran en el país de Remifasol, donde aprenderán muchas cosas sobre la música y conocerán los sonidos de los distintos instrumentos, guiados primero por Clave

de Sol, un habitante de este fantástico país, y después por Musicante, quien sólo se comunica a través de la música. Cuando han aprendido los niños los nombres y sonidos de los instrumentos musicales aparece un nuevo personaje, El Barítono Desafinado, quien les exige a los niños distinguir cada uno de los sonidos de dichos instrumentos para permitirles volver a casa, bajo pena de quedar convertidos en silencio si se equivocan. Con ayuda de los espectadores, sobre todo de los niños, Diego y Ximena saldrán victoriosos de la prueba y podrán volver a su casa.

La cajita de Musicante consigue mantener la atención de los espectadores a lo largo de la

representación; los chicos se identifican con los protagonistas y los ayudan a voz en cuello a nombrar a los instrumentos. Se combina de modo acertado la actuación, los bailes y la ejecución musical de canciones y presentaciones sonoras, lo cual vuelve a este espectáculo un trabajo atractivo, de fina calidad y que consigue interesar al público infantil en la actividad musical, a la que precisamente solemos mirar con tanto recelo y distancia cuando somos chicos. Musicante ha hallado en su inclinación por la gente menuda más riqueza de la que había encontrado en sus inicios como agrupación de cámara "formal", por así decirlo.



Escena de *La cajita de Musicante*

XELA, en sus primeros cincuenta años

A José Luis Fernández Herrera

Hace medio siglo ocurrió en la ciudad de México un pequeño gran milagro o, por lo menos, un gran hallazgo: la desatanización de la Buena Música en la radio comercial, el descubrimiento de que disponía de “mercado”, de su propio “mercado”.

Por definición y por las razones de la sinrazón de la rutina mental, los radiodifusores de la época, al igual que no pocos de la actual, ignoraban la capacidad recreativa de la B.M. y la existencia en la ciudad de México de un segmento de auditorio potencial—de mercado, pues— hasta entonces inédito.

Es fácil explicarnos esta ignorancia si se toma usted la molestia de retroceder cincuenta años en la vida del país, este medio siglo trepidante—*molto agitado*— en el que, sin transición, la ciudad de México pasó de condición de rancho grande, grande pero rancho al fin, a la de metrópoli que hoy ya se asoma a los albores del siglo XXI, con todas sus consecuencias económicas y socioculturales.

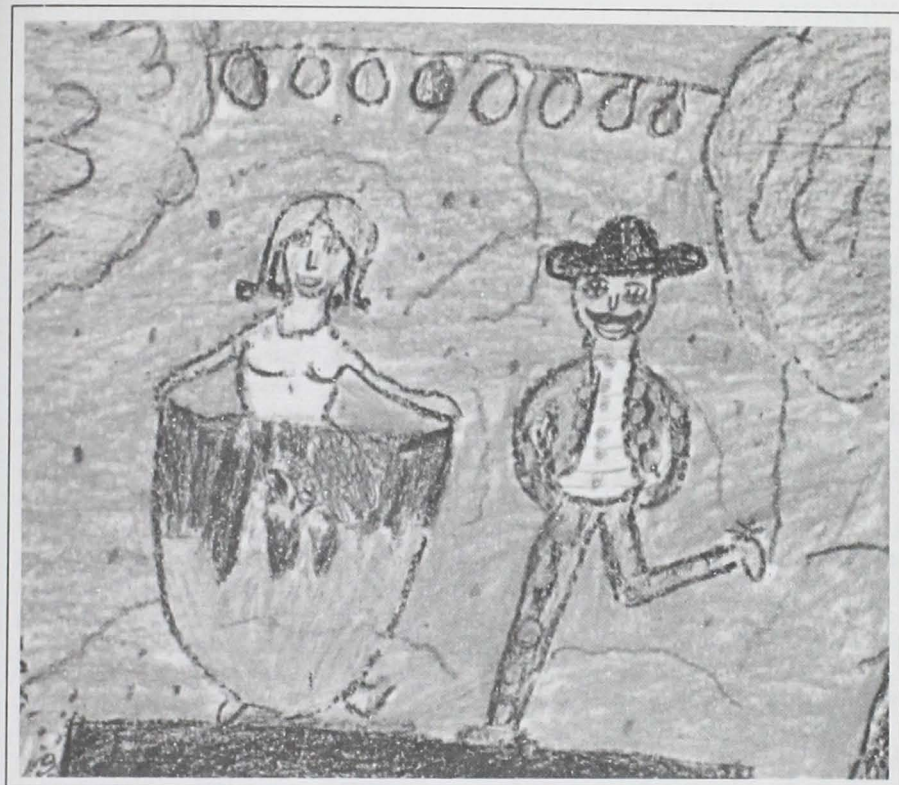
En el remoto 1940, fecha de la fundación de XELA Radio Metropolitana, “la casa de la Buena Música”, la ciudad de México albergaba poco más de un millón de habitantes (20 millones todo el país) y su man-

cha urbana metropolitana no excedía los 120 kilómetros cuadrados. Hoy las cifras son escalofrantes: la población metropolitana rebasa los 10 millones, la nacional los 80 millones y la mancha urbana los 1500 kilómetros cuadrados.

Año de 1940: concluía el gobierno de Lázaro Cárdenas que de sopetón introdujo al país a una de sus etapas históricas políticamente más provocativas, y que en el campo de las acciones sociales nos llevó a un concepto generoso de la democratización de la cultura. Este fenómeno, en términos de pragmatismo comercial, significó propiciar el crecimiento de un segmento de la comunidad identificado con el “consumo” de un producto llamado B.M.

Debe recordarse que en aquel remoto 1940, en el ambiente radiofónico imperaba—avasalladora, insustituible— “La voz de América Latina”, la XEW de Emilio Azcárraga, que habría de operar como uno de los más formidables instrumentos de difusión que en el país impulsó una nueva afición recreativa y que influyó en la comunidad mexicana como ninguna otra de la época para la adopción de nuevos patrones de costumbres familiares. Para entonces, la recreación radiofónica empezaba en XEW, seguía con XEW y culminaba con XEW. Una clase media metro-

politana que emergía penosamente después de los años de la violencia revolucionaria, cuya última expresión se dio precisamente durante el sexenio de Lázaro Cárdenas (la asonada de Saturnino Cedillo en San Luis Potosí en 1938, felizmente abortada), se afilió gozosamente a la recreación radiofónica y se entregó en masa y sin reservas a XEW. Bien vale la pena que los expertos en asuntos sociales se adentren en este fenómeno de masas desatado en México por XEW, que influyó incisivamente en la democratización de la cultura y en la masificación de la comunicación. Dueña absoluta del espacio radiofónico de México e inspirada por Emilio Azcárraga—un hombre genial en materia de conocimiento del alma popular—, XEW, más que fuente de recreación, se transformó en matriz para la creación de una moderna, trepidante mitología urbana que satisfacía a aquella clase media que en la ciudad de México tomaba su segundo aire. Es la época—década de los años cuarenta— de ese fenómeno musical sin paralelo en el país: la Orquesta Sinfónica de México con Carlos Chávez como creador, promotor y líder. Es también el periodo de despegue del muralismo mexicano surgido pocos años antes bajo los auspicios de José Vasconcelos.



Jarabe tapatío, de México visto por sus niños

Es también cuando nace XELA, Radio Metropolitana, para oxigenar el mundo capitalino de la radiodifusión y brindar una opción balsámica de disfrute artístico a través de sus 830 kilociclos de frecuencia —en amplitud modulada: no había de otra.

Ciertamente, la especialización de XELA en el campo de la B.M. fue mero accidente... en un principio. Su primer propietario y operador resultó persona de recursos económicos modestos que inesperadamente se volvió concesionario de una frecuencia radiofónica. Para sus primeras transmisiones usaba lo único que tenía a la mano: discos de B.M. de los que se deshacían y le obsequiaban sus amistades.

Así fueron los inicios de la hoy Radio Metropolitana, de XELA, que se tropezó con la B.M. y la adoptó como alternativa única, heroica, para llenar sus horas de transmisión y sobrevivir. Hasta aquí, no ha ocurrido el milagrito, pues no podemos calificar como tal a ese afortunado tropezón consecuencia de la penuria económica. Sin embargo, el milagrito existe, y éste, más que ese antecedente accidental que equivale al del burro que tocó la flauta, radica en que a partir de aquel histórico 1940, XELA ha transmitido B.M. sin interrupción durante 50 años: 600 meses 2,600 semanas, 18,250 días, 255,500 horas en la hipótesis de doce horas diarias de transmisión. Este alarde de perseverancia y de

adhesión tenaz y emocionante a la causa de la B.M. debe acreditarse, primero, a la lealtad a toda prueba de su auditorio y a la sensibilidad de sus promotores que, nadando contra corriente de la ley del menor esfuerzo, han contribuido a fomentar la cultura musical en dimensiones por demás respetables. También merecen reconocimiento sus patrocinadores, muchos de los cuales se la jugaron en la búsqueda y fomento de un mercado radiofónico ciertamente minoritario pero muchas veces virgen, intocado, inexplorado.

Tuve la suerte de vincularme con XELA a mediados de 1944, cuando Radio Metropolitana, aún en su primera infancia, todavía penaba y oscilaba

peligrosamente en el filo de la navaja de la incertidumbre comercial, etapa que bien pudo arrastrarla a modificar su programación, optar por la solución cómoda y volverse una radiodifusora más de las muchas anodinas del montón.

Fue entonces cuando al timón de esa radiodifusora en busca de definición llegó un hombre inolvidable: Rubén Loera, uno de los promotores más sagaces, creativos, intuitivos y geniales que he conocido. A mi juicio, si bien Loera no fue quien históricamente le asignó el papel de Casa de la Buena Música a XELA, fue, ni más ni menos, quien la dotó de la estructura radiofónica y comercial imprescindible para que mantuviese su lealtad a la B.M. Fue, ni más ni menos, quien a una idea romántica surgida de un accidente, le entregó un certificado de nacimiento radiofónico y un seguro de vida comercial concebidos, ciertamente, dentro del ineludible pragmatismo que impera en la radiodifusión concesionada a comerciantes, pero comprometidos a la difusión de la música culta sin bajar la guardia ni hacer concesiones a la presión de patrocinadores sin imaginación.

Rubén me invitó entonces -1944- a sumarme al pequeño grupo de quijotes que lo seguimos durante largo trecho, pidiéndome organizar "Amigos de la Buena Música", una "asociación cívica cultural" en la que fungí como secretario de su Consejo Directivo y que nació poco después, en enero de 1945. Este Consejo, en un alarde venturoso de capacidad de convocatoria, aglutinó a uno de los grupos más valiosos que

hasta la fecha se hayan integrado alrededor de una iniciativa radiofónica sin precedente: Manuel M. Ponce, como presidente; y como vocales, Fanny Anitúa, la cantante eximia; el Doctor Jesús Carlos Romero, uno de los musicólogos más brillantes de nuestro tiempo; el Licenciado Alejandro Quijano, mecenas de la música, presidente del Patronato de la Orquesta Sinfónica de México y presidente de la Academia Mexicana de la Lengua; Vicente T. Mendoza, folklorista formidable; Salvador Novo, quien pronto sería cronista de la ciudad de México; José Barros Sierra, cronista musical del primer orden; Estanislao Mejía, poco después director del Conservatorio Nacional de Música y Luis Sandi, director del Coro de Madrigalistas.

Este Consejo se echó auestas la tarea de convocar al auditorio a incorporarse a la nascente asociación civil, obteniendo para ellos descuentos en la adquisición de libros, partituras, instrumentos musicales, discos y boletaje para espectáculos musicales, e inició la publicación de un boletín mensual que, dirigido por Héctor Manuel Romero, incluía la programación de XELA y artículos de las mejores firmas de la época. De este primer balbuceo editorial de cuatro páginas pronto se evolucionó a una publicación más formal -*Carnet Musical*- que subsistió dos años, hasta que sus costos de producción cada vez más elevados obligaron a XELA a buscar un concesionario que se responsabilizara tanto de volverla económicamente autosuficiente como de respetar su filosofía informativa. Lo

encontró en la combinación de Héctor Manuel Romero y Augusto Elías Jr., ambos promotores y ambos identificados y comprometidos con la difusión de la B.M.

La ecuación Romero-Elías Jr. funcionó dos años, hasta entregar a XELA una publicación única en su género, arraigada profundamente en la conciencia de los "Amigos de la Buena Música", de economía sana y floreciente y cuya distribución se hacía, en gran parte, entre subscriptores que recibían el *Carnet Musical* hubiesen o no pagado el monto de la suscripción.

Además de este Quijote Elías Jr., en plena juventud romántica y creativa, recuerdo otros Quijotes que imprimieron calor y color a la causa bella de la B.M. Por ejemplo, Arrigo Coen Anitúa, erudito desde siempre, afín con la B.M. por razones genéticas y de buen gusto; a Ignacio Carpinteiro, quien hacía sus pininos radiofónicos en la minúscula cabina de XELA; y, después, Sergio Guzmán Cardona, con quien alguna vez me tropecé en la BBC de Londres, que con el tiempo llegó a ser el cachaque de la discoteca de XELA y crítico musical de especial talento.

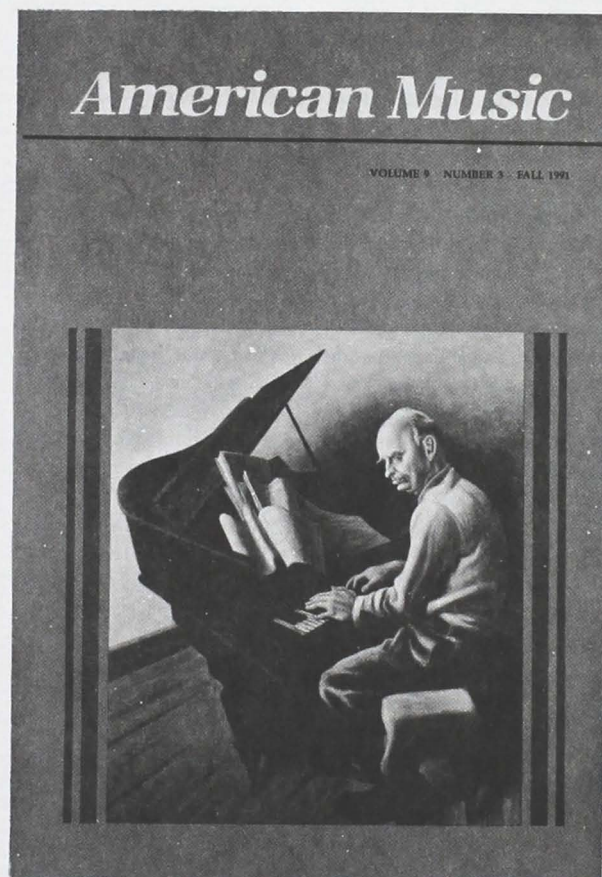
Con los Quijotes de la B.M. tuvimos, como refugio inicial, los altos de una... gasolinera. Desde ahí transmitíamos en condiciones heroicas, sobre el Paseo de la Reforma, en el área que hoy ocupa el Hotel Crown Fiesta Holiday Inn. Y ahí, entre vapores de gasolina, olores de amoníaco y lubricantes, el ir y venir continuo de automóviles sedientos y conductores impacientes, la voz de la Buena Música nació hace 50 años...

Revistas

American Music y Revista de Música Latino Americana

Llegan a *Heterofonía* dos revistas provenientes de Estados Unidos. *American Music* (vol. 9, no. 3, 1991, The University of Illinois Press) dedica este volumen a "Cuatro Pioneros": William Billings, Scott Joplin, Carl Ruggles y Martha Graham. La revista continúa con su ya establecida tradición de fomentar la reconstrucción de eventos "perdidos" en el tiempo. Así, el artículo sobre Billings trata sobre la única carta conocida enviada al famoso impulsor de la música religiosa norteamericana del siglo XVIII y reconstruye, a partir de la misma, los posibles sucesos ocurridos en el año de 1780 durante la estancia de Billings en Maine; hechos que sólo vienen a reforzar la ya conocida actitud antibritánica de Billings.

El trabajo sobre Joplin trata sobre los hasta ahora poco documentados últimos años de su vida—cuyo *leitmotiv* es la pre-ocupación de Joplin por la composición y la difusión de su ópera *Treemonisha*. Parte fundamental del excelente ensayo de Edward Berlin lo constituye la hipótesis—comprobada en cierta medida—sobre un posible plagio de una parte de *Treemonisha* cometido por Irving Berlin. El supuesto plagio—de ser cierto—lleva connotaciones importantes pues se trata de dos obras



relevantes para sus respectivos autores: *Alexander's Ragtime Band* y la mencionada ópera. El ensayo destaca por su estilo objetivo y mesurado, respaldado por una cuidadosa investigación—todo lo contrario a las reacciones provocadas en nuestro medio por los comentarios similares hechos en torno a Hufar y Chávez....—.

El resto del material de *American Music* se ocupa de fenómenos que también se observan en el ámbito de nuestra música.

El ensayo de Beth Christensen sobre Carl Ruggles—destacado compositor y pintor desconocido en México—narra la historia—desafortunada y breve—de *Suntreader*, considerada por muchos la obra maestra de Ruggles y cuyo estreno en los Estados Unidos no se llevó a cabo sino treinta años después de ser escrita. Al menos en este caso, la tardanza ha sido corregida y existen ahora varias versiones de la obra, entre las que destaca la del actual director de la

London Symphony, Michael Tilson-Thomas.

Elensayosobre Martha Graham describe una de sus obras —*American Document*— y señala como fuente de inspiración el espectáculo de trovadores norteamericanos, el *Minstrel Show*. La coreografía de Graham—con música de Ray Green— utiliza un interlocutor que declama selecciones de diversos documentos de la Independencia estadounidense, tales como la *Gettysburg Address*. Resulta difícil evitar las comparaciones entre *American Document* y las obras del periodo nacionalista mexicano de marcada tendencia oficialista. Quizás la superación de dicha tendencia es una de las razones que llevaron a Graham a cambiar radicalmente dicho ballet para su estreno.

La *Latin American Music Review / Revista de Música Latino Americana* (vol. 13, no. 1, University of Texas Press) contiene materiales diversos en calidad y temática. Abre el número un trabajo de Lois E. Wilcken sobre la música *voodoo* de Haití tal y como se desenvuelve en Nueva York. Rubén Pérez Bugallo presenta un amplio trabajo sobre las “Corrientes musicales de Corrientes, Argentina”. Ambos trabajos destacan por su seriedad y sus interesantes ejemplos musicales, en particular la graficación de patrones rítmicos de la música de Haití.

Lo mismo no puede decirse

de los dos artículos restantes y que se ocupan de nuestro país. Phillip K. Bock dedica gran parte de su trabajo sobre la música de Mérida a prevenirnos sobre lo que cualquiera que no sea turista ya sabe: ni en el ballet folklórico de la Universidad de Yucatán, ni en los cabarets de las guías de turismo de Mérida se encontrará la mejor música yucateca. El artículo descubre el agua tibia en su totalidad y nos revela que las canciones de la “trova” son las más cercanas al espíritu meridano. Aún cuando ciertos conceptos y materiales son interesantes—Bock cita un ejemplo de lo que él considera metamúsica— el trabajo padece de la actitud cultural alguna vez denominada por Carlos Monsiváis “Amazing Mexico”.

“Amazing Chávez” puede ser la traducción al español del escrito de Clara Meierovich que complementa la *Latin American Music Review*, “Especulaciones y verdad: novedad histórica en la biografía más temprana de Carlos Chávez”. El trabajo versa sobre una “biografía” de Chávez escrita por un joven Vicente T. Mendoza. Además de la exagerada importancia atribuida a este documento que sólo se ocupa de Chávez hasta 1929 —es decir, faltan 30 años para que Chávez defina su posición estética de manera precisa— la propia escritura de Mendoza se caracteriza por su parcialidad y poca información:

Para comprender íntegramente el valor de la personalidad de Carlos Chávez (...) es necesario también, mirar retrospectivamente el ambiente musical de México siquiera sea [sic] durante el siglo pasado para darnos cuenta que, en nuestra exigua Historia Musical [sic] no existe un antecedente directo a nuestro músico, sino que éste rebasa los límites y su influencia abarca un ámbito inusitado que se remonta varias décadas atrás.

La validez del documento como fuente objetiva acerca de Chávez parece ser tan nimia, que ni su propia defensora atina a salvar el caso. Ella misma aventura la “suposición”—obligada, tratándose de la recia personalidad de don Carlos— de que la citada “biografía” fue encargada por el propio compositor. Más adelante refuerza dicho argumento cuando describe el tono de la pluma de Mendoza como uno “de veneración sin límites por el músico-creador”.

Es tan grande el trabajo por hacer en el ámbito de la música mexicana que sorprende la existencia de investigaciones dedicadas a fuentes como la anterior, interesantes hasta donde su objetividad lo permite, y de ninguna manera cruciales. Dicha falta de visión sólo se explica —como Mendoza lo creía y Meierovich parece creerlo— en quien posee una “exigua” visión de “nuestra Historia Musical”.

Ricardo Miranda

Performance Practice Review

Performance Practice Review, Claremont Graduate School, vol. 5, no. 1, primavera de 1992, 118 pp.

Tener entre las manos un ejemplar de la *Performance Practice Review* es algo que sorprende. En un formato de 15 x 22 cms., anaranjado con una portada en grises, se pre-

senta un menú apetitoso para los intérpretes e investigadores dedicados a los instrumentos de teclado antiguos. En efecto, es un volumen super especializado en sus diferentes sec-

ciones: Early Baroque Keyboard Instruments; Bach's Keyboard Instruments; Further on Vibrato; Reviews of Books. El contenido, erudito, a más no poder, es el siguiente: Christopher Stembridge, "Music for the *Cimbalo Cromatico* and Other Split-Keyed Instruments in Seventeenth-Century Italy"; Richard Loucks, "Was the *Well-Tempered Clavier* Performable on a Fretted Clavichord?"; Frederick K. Gable, "Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato"; Douglas Leedy, "Singing in Latin, or, Pronunciation explor'd by Harold Copeman"; Patrick J. Rogers, "Bach's Continuo Group: Players and Practices in his Vocal Works by Laurence Dreyfus"; Rodney Slatford, "The Contemporary Contrabass by Bertram Turetzky".

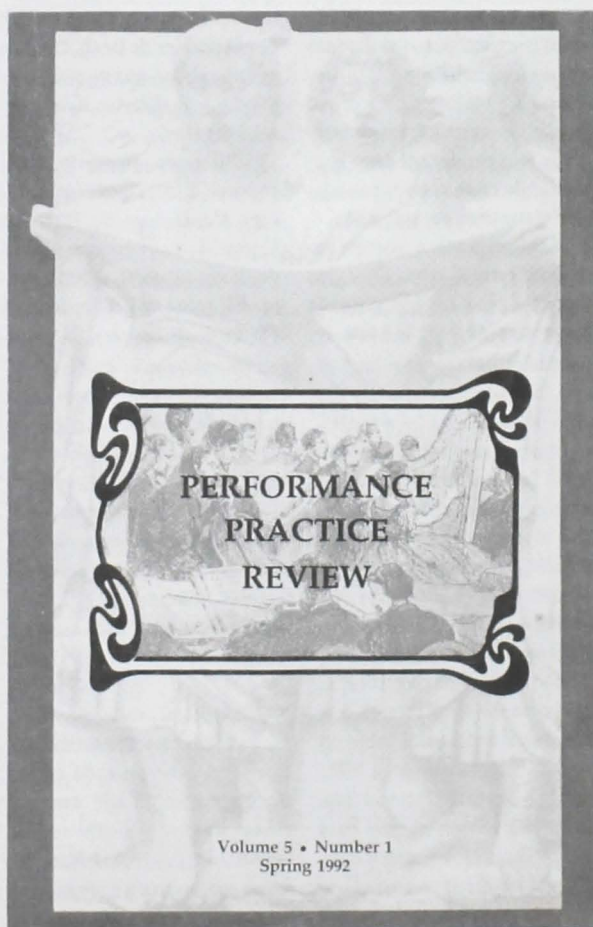
En el artículo sobre el *cimbalo cromatico* el autor comenta que no ha sobrevivido ningún instrumento de ese tipo pero que existió y fue muy famoso en Italia. La referencia más antigua data del *Secondo Libro di Diversi Capricci per Sonare* de Ascanio Mayone, publicado en 1602 en Nápoles. Subsecuentemente, el término fue utilizado por diversos autores como: Trabaci (1615), Colonna (1618), y del Buono (1641). En el tratado de Colonna se afirma que el *cimbalo cromatico* tenía un teclado con 19 divisiones en la octava. Es necesario recordar que los teclados de la época generalmente estaban afinados en el temperamento desigual. En este instrumento queda excluida la posibilidad de tocar dos sonidos en la misma tecla, como ocurre en el sistema temperado.

Entonces había que elegir entre afinar en bemoles o sostenidos. No había inconveniente cuando se trataba de música para teclado solo, el problema surgía cuando se interactuaba con otros instrumentos.

El artículo de Richard Loucks se cuestiona acerca del instrumento usado para tocar el *Clave bien temperado*. Revisa varias hipótesis, pero concluye que aún no se ha podido precisar la respuesta, debido a que no se tiene detalle del instrumento que utilizó Bach. Dicho instrumento pudo ser un clavicordio *fretted* (es decir, en el que varias teclas tocaban una

sola nota en distintos puntos), o uno no *fretted*. El autor realiza un exhaustivo análisis de las dificultades que se encuentran para tocar la obra mencionada en los dos tipos de clavicordio y enlista las notas en conflicto en un clavicordio *fretted*. Asimismo da numerosos ejemplos musicales de los efectos producidos en algunos movimientos o tonalidades con este tipo de instrumento.

Frederick Gable examina los tipos y usos del vibrato instrumental y vocal que han causado controversia en diferentes aspectos de la producción del sonido en el campo de



la música antigua. Comenta que la medida en que se emplea, el tamaño y la velocidad del vibrato pueden afectar mucho la percepción de la música. ¿Cuánta fluctuación o qué velocidad se puede tolerar sin que el vibrato se convierta en algo más, o altere la producción del tono? ¿Qué tan amplio es demasiado amplio? En fin, se plantea numerosas interrogantes y revisa los diversos conceptos que se han externado al respecto. Le parece que muchos intérpretes y escritores tratan de justificar el recurso del vibrato moderno en las interpretaciones barrocas. Sin embargo, el autor sostiene que por supuesto el vibrato existió en el Barroco, pero fue distinto y no empleado con tanta frecuencia. Finaliza diciendo que pueden coexistir la música antigua y la moderna, pero conservando cada una sus cualidades distintivas de ejecución.

Con respecto a las reseñas encontramos que Douglas Leedy opina que la obra de Copeman, *Singing in Latin*, or,

Pronunciation explor'd, es magistral ya que reúne un gran número de las más importantes fuentes de pronunciación del latín regionales a través de Europa, desde los tiempos de Carlomagno hasta nuestros días. Afirma que el autor evalúa sus fuentes materiales y hace recomendaciones musicales para la pronunciación del latín, adecuadas a obras y repertorios específicos. Sostiene que este libro llena por fin lo que había sido un virtual vacío.

En la segunda reseña, Patrick Rogers considera que L. Dreyfus ofrece un estudio de primera línea con implicaciones importantes respecto de la interpretación de las grandes obras vocales de Bach. El libro es en realidad una versión ampliada de la disertación doctoral del autor.

El tercer comentario, dedicado al libro *The Contemporary Contrabass* de Bertram Turetzky, reconoce que no está de moda estudiar al contrabajo. El autor del libro —señala Slatford— dedicó su vida a estu-

diar el contrabajo y sus posibilidades técnicas, negándose a considerarlo un instrumento torpe y pariente pobre del cello. Virtualmente reinventó, dice, la técnica del arco, añadiéndole enormes capacidades. Apunta que desde los años cincuenta, cientos de obras nuevas han sido escritas para él y han ejercido una gran influencia en la formación del pensamiento de las nuevas generaciones de intérpretes. Concluye diciendo que el libro es esencial para el compositor inquieto y el intérprete serio.

Apreciable lector, la *Performance Practice Review* resultó ser una experiencia interesante, si bien, en honor a la verdad, al músico no especializado podría parecerle obsesivamente especializada y densa, mas no por ello innecesaria. Debemos alabar la pasión con que los colaboradores de la revista abordan sus temas, pasión —y rigor— que considero debe ser imitada por nuestros intérpretes e investigadores.

Lorena Díaz Núñez

Música impresa

De Ediciones Mexicanas de Música

No creo ni equivocarme ni exagerar al decir que Ediciones Mexicanas de Música se encuentra en su cúspide. Cómo, si no, explicar que, para reseñar las últimas partituras editadas por esta casa he recibido nada menos que 12 ejemplares de músicos muy conocidos y de otros menos conocidos. Esto ha sido posible gracias al apoyo que ha obtenido del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y a la visión Consejo editorial de Ediciones Mexicanas.

La primera partitura que abre la lista es *Laberinto de espejos*, para fagot, de Ramón Montes de Oca. Esta partitura fue escrita en 1990 para la fagotista Wendy Holdaway y grabada recientemente por el CENIDIM en el disco del Trío Neos.

El *Cuarteto no. 1* para cuarteto de cuerdas de Gabriela Ortiz ganó el Primer lugar del concurso de composición Alicia Urreta 1988. El premio consistía en la edición de la partitura y el estreno de la obra a cargo del Cuarteto Latinoamericano. Gabriela Ortiz es una de las personalidades más importantes dentro de nuestra música y ha mostrado una solidez poco común en nuestro medio. Esta partitura, aunque aún con claras influencias

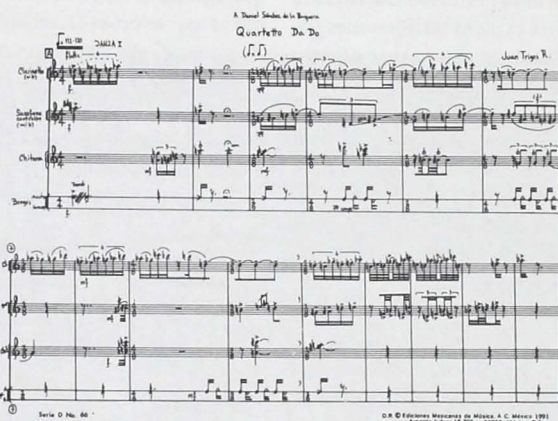
bartokianas, anticipa el desarrollo musical que ha adquirido en sus obras posteriores. Una de ellas es *Huitzil* (Colibrí) para flauta dulce Ganassi soprano escrita para Horacio Franco y que también ha sido grabada recientemente por el CENIDIM en el disco de este extraordinario intérprete. *Huitzil* es una obra ya madura, de una gran virtuosidad y que muestra claramente la personalidad de Gabriela Ortiz.

Lumbre (1988), para cello solo, de Marcela Rodríguez es una obra que nos presenta algo de lo mejor de esta compositora. Su gran intuición musical alcanza aquí un feliz equilibrio. La digitación estuvo a cargo de Alain Durbeg.

Reflejos de la noche, para cuarteto de cuerdas, es para mí, la obra maestra de Mario Lavista. En él convergen un sólido oficio y una elegancia impecable. La obra, basada enteramente en armónicos naturales, alcanza un equilibrio de

principio a fin y nos sumerge en ese mundo mágico (en esos polvos mágicos, diría Lavista) que son los armónicos en las cuerdas.

Juan Trigos, Víctor Rasgado y Daniel Sánchez de la Barquera viven en Italia desde hace algunos años. Alumnos de Franco Donatoni, cada uno ha hecho suya la fuerte influencia de este compositor. Juan Trigos y Víctor Rasgado realizaron un disco compacto en Italia con sus obras. *Rayo nocturnal* para cinco ejecutantes de Rasgado, que es la obra que publicó Ediciones Mexicanas, está incluida en el disco, lo mismo que el *Cuarteto Da Do* para clarinete en si b, saxofón contralto en mi b y soprano en si b (1 ejecutante), guitarra y bongós. Esta obra escrita en 1989 está dedicada a Daniel Sánchez de la Barquera quien, a su vez, le dedica *Sea Son I* para marimba, bombo y plato cóncavo que también fue editada en esa casa.



Otra de las obras dedicadas al extraordinario intérprete Horacio Franco es *El resplandor de lo vacío* para flautas sopranino, alto y tenor de pico de Juan Fernando Durán. Esta obra explora las diferentes posibilidades de cada una de estas flautas por separado y en combinación (es decir, en algunos momentos se toca con una flauta y en otros con dos simultáneamente). Esta idea de escribir música para dos flautas y un flautista fue utilizada por primera vez en México por Daniel Catán y a partir de esta obra muchos compositores mexicanos la han utilizado llevándola hasta los extremos más increíbles.

En los últimos años la producción de Graciela Agudelo se ha incrementado considerablemente y ha sido incluida en dos de los discos de la Serie Siglo xx del CENIDIM, en uno de ellos con

la obra que Ediciones Mexicanas de Música ha publicado: *Navegantes del crepúsculo*. Para mí, esta es la obra mejor lograda de Graciela Agudelo en la que alcanza el difícil equilibrio que se requiere para el conjunto de piano, fagot y clarinete; y no sólo a nivel técnico esta obra tiene su valor, sino que es, también, una obra inspirada. Graciela Agudelo posee el don de la melodía y no teme utilizarlo.

La Chute des Anges de Federico Ibarra fue escrita para la Orquesta de Percusiones de la UNAM en 1983 y fue incluida en uno de los discos que sacó hace algunos años la UAM (Iztapalapa). La obra consta de tres partes: I.- L'ordre; II.- L'appel y III.- La lutte et la chute. En esta obra Federico Ibarra hace gala del gran conocimiento que tiene sobre las percusiones y logra una obra de gran vitalidad.

La última obra de esta lista es *De profundis* para coro mixto, piano y percusión de Joaquín Gutiérrez Heras basado en fragmentos de diversos salmos. Es ésta una obra con la elegancia característica de la música de Gutiérrez Heras y es una lástima que no hayamos tenido la oportunidad de escuchar esta obra más que el día de su estreno en 1982.

No me queda más que felicitar a Ediciones Mexicanas de Música por la excelente labor que ha realizado y que espero siga llevando a cabo. La importancia que tiene la edición de una obra para un joven compositor es increíble; es, de alguna manera, una carta de presentación. Para un compositor más conocido es la posibilidad de que su música trascienda fronteras y se convierta en parte del repertorio universal.

Ana Lara

Grabaciones

Cuarteto Latinoamericano

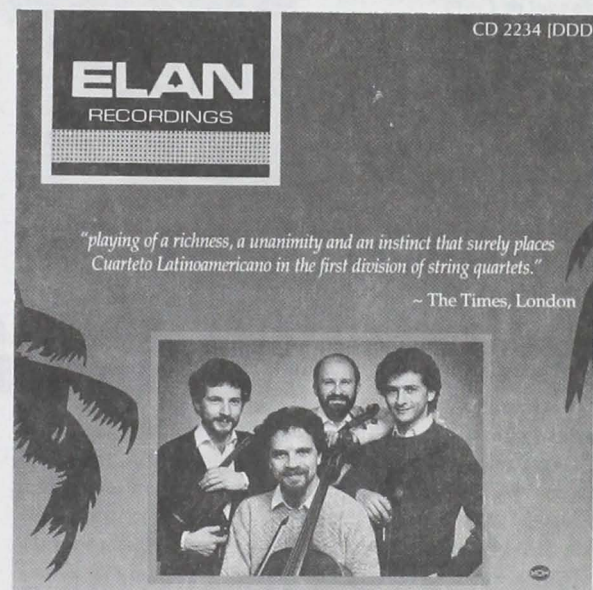
Heitor Villa-Lobos: Cuarteto No. 5; Alberto Ginastera: Cuarteto No. 2; Mario Lavista: *Reflejos de la noche*; Julián Orbón: Cuarteto.

Estados Unidos, Elan, 2234, 1990. Con texto de presentación en inglés. (Duración 68'; grabación: DDD; técnica: 8 [Datos de F. Mallet])

En la afamada revista francesa *Le Monde de la Musique*, apareció la siguiente reseña sobre el segundo disco del Cuarteto Latinoamericano, firmada por el conocido crítico Franck Mallet.

Porno ser muy frecuente que un disco de música latinoamericana y con intérpretes latinoamericanos atraiga la atención de los críticos europeos, a continuación transcribimos enteramente la citada reseña.

Con esta segunda grabación realizada por el editor canadiense, el Cuarteto Latinoamericano parece tener la intención de conformar una integral de los diecisiete cuartetos de Villa-Lobos. Entre el 4º y el 5º cuartetos, hubo una interrupción de catorce años que permitió al compositor brasileño componer la serie de obras para diferentes grupos de cámara y para orquesta conocidas como *Choros*. Si los últimos cuarte-



tos de Villa-Lobos poseen una cierta abstracción dentro de su material musical, en los primeros, al contrario, son recurrentes —a veces hasta el hartazgo— los temas surgidos del folklore brasileño. En 1931, la inspiración melódica del músico estaba en su cima; acababa de terminar la primera serie de *Bachianas brasileiras*. Con excepción del *Allegro* final, francamente *bâclé*, el *Cuarteto No. 5* es extremadamente rítmico y cantante.

Desde un serialismo estricto y convencional, el *Cuarteto No. 2* de Ginastera ha envejecido, desafortunadamente, muy mal. La seductora interpretación del Cuarteto Latinoamericano no cambia en absoluto este hecho. El verdadero descubrimiento de este disco, que

justifica ampliamente su adquisición, son los *Reflejos de la noche* de Mario Lavista. Nacido en México en 1943, Lavista estudió música con Chávez, Boulanger, Stockhausen y Xenakis. La escritura microtonal de su cuarteto recuerda la técnica de los *Sound Icons* empleada por Horatiu Radulescu. Una multitud de sonidos armónicos que se balancean en las cuerdas de los cuatro instrumentistas. Es una música de una belleza extraña que toma su nombre de una antología de poemas en forma de haikú de Xavier Villaurrutia. Compuesta en 1984, *Reflejos de la noche* está aquí extraordinariamente interpretada por los dedicatarios de la obra.

Franck Mallet
(traducción: Ana Lara)

***El ingenioso hidalgo don
Manuel de Falla***

Manuel de Falla, *El amor brujo*; *El retablo de Maese Pedro*. Orquesta de Cambra Teatre Lliure de Barcelona; dir. Josep Pons; Ginesa Ortega, cantaora; Joan Martin, niño soprano; Iñaki Fresán, barítono; Joan Cabero, tenor. Francia, Harmonia Mundi, 905213, 1991.

El Teatro Libre o Teatre Lliure de Barcelona, que tanto bien ha hecho por el mejor arte dramático español con sus montajes de Lorca y Valle-Inclán, ahora también aporta su capacidad de difusión autorizada con otro grande de la escena española, en los terrenos de la danza y la ópera. En esta nueva grabación de *El amor brujo* —en su versión original de 1915, con importantes variantes argumentales respecto del ballet de 1925— y de *El retablo de Maese Pedro* —1919—, la orquesta de cámara del teatro barcelonés se presenta como un cuerpo musical de gran calidad y, por afortunada añadidura, como un cuerpo musical habituado a la escena. Por tal motivo su interpretación de los dos obras refleja todas aquellas dotes expresivas y dramáticas que ya les ofrece el desarrollado pensamiento del *petitespagnol tout noir* —como le llamara Debussy.

La grabación de *El amor brujo* reproduce la primera versión que Falla hiciera de esta obra, concebida entonces como una serie de números de baile y

DE FALLA • EL AMOR BRUJO

EL RETABLO DE MAESE PEDRO

Orquesta de Cambra Teatre Lliure de Barcelona
dir. JOSEP PONS

harmonia
mundi
FRANCE
905213



canto dramáticos, algo como una estilización de zarzuela. El hecho de que en esta versión que reseño, las canciones de la obra sean ejecutadas por una auténtica cantaora de flamenco, en lugar de una mezzosoprano concertista, nos habla de una fidelidad histórica o musicológica al original, concebido precisamente para la célebre cantaora y bailaora Pastora Imperio; además nos hace imaginar un ambiente escénico completamente distinto de aquél al que nos tiene acostumbrados la versión de ballet. En esta primera versión la dotación orquestal reducida, así como el modo tan peculiar y personal en el que Ginesa Ortega entona las canciones, nos aleja del mundo correcto y cuadrado de la sala de conciertos para llevarnos a la efervescencia popular de un tablado de teatro y zarzuela, con lo cual *El amor brujo* se reviste de nuevos elementos o, por decirlo con más propiedad, recupera elementos perdidos o

soslayados por la versión de ballet que ha consagrado la posteridad.

El caso de la ópera guinól de cámara *El retablo de Maese Pedro*, basada casi por completo en el capítulo XXVI de la segunda parte del *Quijote*, representa un felicísimo acontecimiento musical y teatral. Empecemos por recordar lo escasas que son las grabaciones de este *Retablo* frente a las de las otras obras del gaditano, como los célebres baletos; además, en las dos o tres grabaciones que he conocido del *Retablo*, el papel del trujamán —el muchachito que cuenta el argumento— lo canta invariablemente una soprano. Por ende, esta nueva versión de los barceloneses adquiere relevantes méritos: el trujamán lo canta realmente un muchacho —Martin—, y el trabajo de filigrana musical tan característico de Falla queda de manifiesto con toda su expresividad dramática en la ejecución instrumental: languidez nostálgica, precisión y gra-

cia en cada momento de humor; humor abundante en toda la ópera, impregnada como está de una inteligente lectura de Cervantes y habitante de la misma atmósfera estética y emotiva de los *Títeres de cachiporra* de ese otro gran español que también sabía ser niño: Lorca; en fin, la música de Falla tampoco se queda a la zaga cuando la breve historia de su guiñol le reclama tensión y angustia ante escenas de persecución.

La presentación de este dis-

co compacto viene acompañada de un grueso cuadernillo con los libretos y las notas de rigor en francés, inglés, alemán y, como excepción, en castellano; digo castellano con intención, pues las acotaciones escénicas del libreto están en catalán, como consecuencia evidente de la producción barcelonesa. Es de una ironía subida el hecho de que, de los cuatro idiomas en que se presenta el libreto, sólo hay erratas —y muy graves— en los textos castellanos. ¿Qué cara ha-

brán puesto Falla y Cervantes allá donde se hayan enterado de este cuadernillo?

Lo importante es la grabación, en fin de cuentas, y ésa sí es digna de encomio, como ya se ha expuesto. Al terminar de escuchar esta versión del *Retablo*, todo gracia y noble inocencia, queda sin duda en el ánimo alegre el deseo de poder contemplar la resolución escénica de este drama que ya ha sido tan bien escrito con notas de partitura.

Eduardo Contreras Soto

Noticias

SE OFRECEN BECAS PARA EL CENTRO LATINOAMERICANO DE ALTOS ESTUDIOS MUSICALES EN ESTADOS UNIDOS

El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales forma parte de la escuela de música Benjamin T. Rome de la Universidad Católica de América situada en Washington D.C. Su objetivo es el estudio e investigación de la música latinoamericana a nivel de post-grado (maestría y doctorado). Los estudios ofrecidos conducentes a la maestría y/o doctorado permiten la especialización en la siguientes disciplinas: bibliotecología musical, composición, educación musical, guitarra, instrumentos orquestales (cuerdas, maderas, vientos y percusión), música de cámara y acompañamiento, música litúrgica, musicología (historia y teoría de la música), órgano, pedagogía del piano, piano, canto y pedagogía del canto. Cada especialidad se concentra en los estudios musicales latinoamericanos.

Instituciones gubernamentales y privadas de varios países latinoamericanos, así como también la Organización de Estados Americanos (OEA) ofrecen becas para estudiantes latinoamericanos graduados que deseen obtener su maestría o doctorado en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en las diversas especialidades con concentración en música latinoamericana.

Con el mismo propósito la Beca musical interamericana *Amalia Lacroze de Fortabat* se ofrece anualmente a estudiantes argentinos graduados en música.

Los aspirantes a la beca deben obtener su admisión en la Escuela de Música Benjamin T. Rome de la Universidad Católica de Washington. Con el objeto de recibir la ficha de admisión deberán dirigirse a la Dra. Emma Garmendia, *The Latin American Center for Graduate Studies in Music*, The Benjamin T. Rome, The Catholic University of America, Washington D.C. 20064, EE.UU.

Los requisitos para solicitar la admisión son: poseer un título de estudios musicales de un organismo reconocido oficialmente y presentar un certificado analítico de las materias cursadas debidamente legalizado. Presentar certificado que acredite haber aprobado el examen de inglés TOEFL con un puntaje mínimo de 550. Presentar dos cartas de recomendación escritas en inglés. Presentar un certificado médico sobre estado de salud del o de la aspirante.

Además los candidatos a la maestría en musicología deberán presentar un ensayo o monografía de investigación en esa área. Los aspirantes a la maestría de piano, canto, instrumentos orquestales, órgano, música de cámara y acompañamiento y educación musical deberán presentar una cinta o cassette certificada por una autoridad competente, que demuestre el trabajo genuino del candidato y su capacidad en el respectivo instrumento. Los aspirantes a la maestría en composición deberán presentar composiciones propias. Los aspirantes en música litúrgica deberán demostrar conocimientos prácticos de órgano y canto, dirección coral u orquestal o presentar una composición propia.

Una vez admitido por la Universidad Católica de Washington el aspirante estará en condiciones de solicitar una beca en las instituciones correspondientes. Esta solicitud debe hacerse a través de la Organización de Estados Americanos (OEA), especificando que se aspira a una beca "PRA" para el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales de la Universidad Católica de América. La Organización de Estados Americanos (OEA) posee en cada país una oficina en la cual se podrán recabar los formularios respectivos.

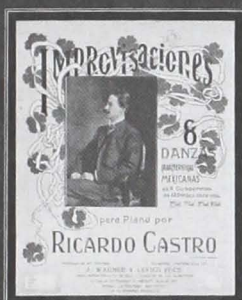
BIBLIO MUSICA

REVISTA DE DOCUMENTACION MUSICAL

Nº 2

Primavera-Verano

1992



- Ediciones Mexicanas de Música: 45 aniversario
- Tesoros musicales del Archivo General de la Nación
- El sistema Marciano
- Manuel Esperón en el cine mexicano
- Partituras y grabaciones: su resguardo y organización
- La investigación bibliotecológica

10 AÑOS

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

100 AÑOS DE PROKOFIEV

CARTAS INÉDITAS DE MANUEL DE FALLA
Y RODOLFO HALFFTER



ENTREVISTA A BLAS GALINDO

POEMAS
DE MORABITO
DÉNEZ, CAMPOS,
PESQUERA, IVO,
Y RAMOS ROSA

TUPAC AMARU DE
ALFREDO DEL MONACO
POR ARCANGELO CASTILLO

PREQUERA,
SOLITA DE
CHABRIER

NOVO,
ALREDEDOR
DE LA MÚSICA

XAVIER QUIRARTÉ,
ARMSTRONG

GANDINI,
CONTRA
CORIANO

CHAVEZ,
DOCUMENTOS

BRENNAN, LIBROS,
DISCOS, LA MUSA INEPTA
INSPIRA A XELA

ENERO-MARZO DE 1992

CENIDIM 41

\$ 15,000.00

Heterofonía

CENIDIM Liverpool No. 16, Colonia Juárez,
C.P. 06600, teléfonos 546-61-40 y 592-59-53.

Nombre:

Dirección:

C.P. Ciudad:

País:

Remito a ustedes giro postal por la cantidad de:

Precio en México:

Ejemplar 13,500 pesos
Ejemplar atrasado 15,000 pesos
Suscripción anual 35,000 pesos

Precios en el extranjero:

Ejemplar 13.50 dólares
Ejemplar atrasado 15.00 dólares
Suscripción anual 35.00 dólares
(Gastos de envío incluidos)

DUSK

Para contrabajo

Mario Lavista



ALUSIONES

Para contrabajo solo

Ana Lara



ISIAVO E CAMPA

CRÍTICAS MUSICALES



1911

EL ARTE MUSICAL EN MEXICO

POR

ALBA HERRERA Y OGAZON



RUBEN M. CAMPOS

EL FOLKLORE Y LA MUSICA MEXICANA

investigación acerca de la cultura musical en México
(1525-1925)

Obras integradas con 100 sonos, jarabes y canciones del folklore
musical mexicano, cuyos melodías están intactas

Ilustraciones de tipos, sucesos y paisajes pictóricos
de antaño y retratos de músicos mexicanos



PUBLICACIONES DE LA SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
TALLERES GRAFICOS DE LA NACION
MEXICO-1928

DR. MIGUEL GALINDO

licenciado en Geografía y Estadística, Científico Agrícola, Asesor Musical
de Folklore del I. C. Congreso Musical de México, y correspondiente de la
Medicina Farmacológica de Guadalajara, Jal.

Historia de

L
A
M
U
S
I
C
A



M
E
J
I
C
A
N
A

PRIMERA PARTE

Desde sus orígenes hasta la creación del
HOMERO NACIONAL

Tip. de "El Daguito".
COLUMA, Col., Méj.

PUBLICACIONES DEL CENIDIM

LIBROS

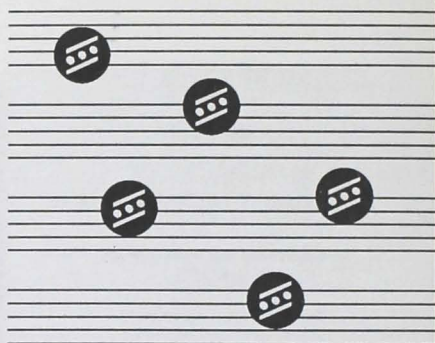
- CALVA, José Rafael. *Julian Carrillo y el microtonalismo: la visión de Moisés*. 1984.
- ALCARAZ, José Antonio. ...*Con el ahínco de su voz pretérita*. 1984.
- CORTEZ, Luis Jaime. *Tabiques rotos: siete ensayos musicológicos*. 1985.
- TELLO, Aurelio. *Salvador Contreras: vida y obra*. 1986.
- CORTEZ, Luis Jaime. *Mario Lavista, textos en torno a la música*. 1988.
- RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal. *Rodolfo Halffter*. 1990.
- MENDOZA, Vicente T. *El Folklore de la región central de Puebla*. 1991.
- *Nuevas técnicas instrumentales*.

DISCOS

- *Festival de música y danza autóctonas*. VOL I.
- ENRÍQUEZ, Manuel. *Los cuartetos de cuerdas*. Cuarteto de cuerdas Latinoamericano.
- CONTRERAS, Salvador. *Música de Cámara*. Cuarteto de cuerdas Latinoamericano.
- HUIZAR, Candelario. *Música de Cámara*.
- LAVISTA, Mario. *Reflejos de la noche*.

REVISTAS

- *Pauta*. Cuaderno de teoría y práctica musical.
- *Heterofonía*.
- *Bibliomúsica*. Revista de documentación musical.



PARTITURAS

- ELÍAS, Manuel de. *Concertante a doce*. Flauta, 2 clarinetes, clarinete bajo, fagot, corno francés, 2 trompetas, 2 trombones, 4 timbales.
- IBARRA, Federico. *Cantata II: Nocturno sueño*. Tenor, flauta, coro masculino, piano.
- MEDELES, Víctor Manuel. *Ensayo*. Guitarra.
- SOTO MILLÁN, Eduardo. *Gnomos*. Clarinete.
- TELLO, Aurelio. *Dansaq*. Violín.
- HERNÁNDEZ RINCÓN / DORDELLY. *Sones para violín*.

CASETES Y DISCOS COMPACTOS

- *Serie Folklore Mexicano*
VOL. III, *La música tradicional en Michoacán*.
VOL. IV, *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca*.
VOL. V, *Conjunto de arpa grande de la región de occidente*.
VOL. VI, *Confites y Canelones*. México en la tradición popular.
Precio caset.
Precio disco compacto.
- LAVISTA, Mario. *Aura*. Ópera en un acto. Disco compacto.

Efemérides Infantiles

- Mayo 5, 1883 Celebrando el vigésimo primer aniversario de la victoria mexicana sobre los invasores franceses en Puebla, se estrenó en la Angelópolis el kiosco para la música ubicado en la Plaza de la Constitución. En la misma fecha, en Tecamachalco, Puebla, se inauguró la Banda Infantil de Música, dependiente de la Escuela Municipal.
- Mayo 25, 1896 Teatro Circo Orrin. Se presentó en público la Compañía Infantil Mexicana de Zarzuela de Austri y Palacios con el cuadro siguiente: Esperanza Iris (=María Bonfil), Delfina Arce, Concha, Chole y Consuelo Vivanco, Magdalena Fuentes, Clotilde García, Blasa Salcedo, María Ojeda, Remedios Rodríguez, Emilia Colás, Luis Ávila, Enrique Hoyos, Carlos Pardavé, Manuel Larios, Chucho Ojeda, Pablo Domínguez, Aurelio Salcedo, Ricardo García y Honorato Bassoco.
- Mayo 27, 1873 Teatro Nacional. Presentación del niño italiano Romeo Dionesi, de seis años de edad, cantando en los entreactos de las funciones de la Compañía de Zarzuela de Emilia Leonardi. El pequeño gustó, más que como artista, "como un niño obligado a instruirse en el canto y en la declamación, quitándole de los infantiles recreos propios de su edad", según dijo la prensa. El 14 de junio fue la función de su beneficio en la que varios niños cooperaron: Eugenio Barrera, en el violín, tocó una fantasía de *Sonambula*, acompañándole el señor Domec; la niña Concha Terroba tocó en arpa el "Vals y Duo de las Banderas" de *Puritani*; la niña Sofía Vega leyó una poesía y los alumnos del primer año del Conservatorio cantaron a coro.
- Junio 15, 1895 Inauguración de la Compañía de Zarzuela "La Aurora Infantil" dirigida por el primer actor José A. Jiménez. Elenco: tiple absoluta, Manuela Sillés de once años; segundas tiples, Dolores González de diez años y Eugenia Wible de diez años; tiplecitas cómicas, Consuelo López de ocho y Blanca Jiménez de cinco; tiples características, Teresa Herrero de once y Blanca Biosca de trece; partiquinas, Emilia Alba de cuatro, Clotilde Arias de cinco, Eloísa Arias de nueve, Dolores Arias de ocho, María Mora de diez, Caridad Hernández de doce, Juana Ventura de diez, Amelia Vicente de nueve, Enriqueta Mora de cinco y Teresa Vicente de nueve; tenores primeros, Rafael Palot de nueve y Damián Rojo de once; barítono, Argimiro Valdivieso de catorce; tenores cómicos, José Jiménez de ocho y Romualdo Tirado de nueve; actor genérico, Vicente Sánchez de once; primer bajo, David Valdivieso de trece; segundo barítono, Ginés Hernández de once; para papeles especiales, Aquiles Jiménez de cuatro; partiquinos, Francisco Poblet de diez, Alfonso Oya de diez y Enrique Mora y Romualdo Tirado de nueve. 24 coristas de ambos sexos. Maestro Director Concertador, Rafael Gascón. Se estrenó con *El Rey que rabió*, después ofrecieron: *Campanadas*, *Ya somos tres*, *Chateau Margaux*, *Marina*, *Aparecidos*, *Niña Pancha*, *Torear por lo fino*, *Gorro frigio*, *Chaleco blanco*, *Cádiz*, "Duo" de *La Africana*, *Monaguillo*, *Cómo esta la sociedad*, *Gran vía*, *Africanistas*, *La verbena de la paloma*, *El Húsar*, *Certamen Nacional*, *El rey que rabió*, *Alcalde interno*, *Caza de oso*, *Cabo Baquetas*, *Mascota*, *Leyenda del monje*, y *Una limosna por Dios*. La última representación tuvo lugar el 29 de septiembre.
- Junio 24, 1872 Quedó organizada la Orquesta Juvenil de la Sociedad Filarmónica Euterpe de la ciudad de Puebla, quedando como subdirector el joven Eduardo Unda.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes



CENIDIM